

**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 X**

Кам'янець-Подільський  
2017

УДК 378.4(082)-057.87:78

ББК 74.58 Я 431:85.31

З-41

**Рецензенти:**

*Урсу Н.О.*, доктор мистецтвознавства, професор;  
*Печенюк М.А.*, кандидат педагогічних наук, професор;  
*Бахмат Н.В.*, кандидат педагогічних наук, доцент.

**Члени редколегії:**

*Березіна І.В.*, кандидат мистецтвознавства, доцент;  
*Яропуд З.П.*, кандидат педагогічних наук, професор;  
*Восвідко Л.М.*, кандидат педагогічних наук, доцент;  
*Маринін І.Г.*, кандидат педагогічних наук, професор.

**Відповідальна за випуск:**

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

**Редактор:**

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

**З-41 Збірник наукових праць студентів і магістрантів мистецьких спеціальностей педагогічного факультету Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.** – Вип. Х. – Кам'янець-Подільський : ТОВ «Друк-Сервіс», 2017. – 184 с.

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

**УДК 378.4(082)-057.87:78**

**ББК 74.58 Я 431:85.31**

*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 №\_\_ від \_\_ березня 2017 р.

© Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2017

## З М І С Т

### **Вонс О.О.**

Деякі особливості виконання на баяні музичних творів, написаних для бандури (на прикладі «andante cantabile» К. Мяскова) ..... 7

### **Воронюк В.В.**

Інноваційні методичні прийоми розвитку музичного слуху у підлітків на уроках музики ..... 10

### **Вялкова В.В.**

Особливості культури виконання сучасної вокальної музики старшокласників ..... 12

### **Голдiban І.Ю.**

Особливості розвитку співацького дихання у дітей молодшого шкільного віку ..... 15

### **Головатюк М.О.**

Формування науково-методологічних основ професійного навчання на баяні/акордеоні ..... 17

### **Голубович А.С.**

Формування у молодших школярів інтересу до колективного народно-інструментального музикування ..... 21

### **Горяча У.Г.**

Диригентсько-хорове мистецтво галиччини другої половини ХІХ ст. – першої третини ХХ ст. .... 24

### **Горяча У.Г.**

Основні складові розвитку учня-інструменталіста у процесі навчання ..... 26

### **Демчук О.П.**

Оркестрові сопілки подільських майстрів Б. Гулашевського і П. Цинкалова та їх характеристика ..... 29

### **Демянюк Б.І.**

Розвиток музичного інтересу як однієї з форм естетичного виховання підлітків ..... 33

### **Дідик Л.О.**

Активізація сприймання музики – важливий чинник розвитку музичних здібностей та творчої активності учнів ..... 36

### **Дудка М.І.**

Бісерний дизайн як частина сучасного образу ..... 38

### **Духнова Н.В.**

Акварельний етюд як засіб удосконалення живописної майстерності студентів навчальних закладів мистецького спрямування ..... 41

<b>Жак Х.В.</b>	
Віктор Дейсун – представник подільського авангардного мистецтва .....	44
<b>Загранюк В.О.</b>	
Особливості розвитку виконавської техніки учня-баяніста у початковий період навчання .....	48
<b>Загребельна О.О.</b>	
Ребрендинг і брендинг як сучасний маркетинговий інструмент досягнення конкурентних переваг .....	51
<b>Загрійчук К.М.</b>	
Особливості сприймання музики молодшими школярами .....	53
<b>Зарицька Н.А.</b>	
Стилістика неопластицизму та його вплив на мистецтво сучасного дизайну та архітектури .....	56
<b>Заступ Т.В.</b>	
Український хоровий спів як унікальне явище світової музичної культури .....	59
<b>Здоровик А.С.</b>	
Вікові особливості сприймання підлітками музичних творів .....	63
<b>Ікрова Т.А.</b>	
Підготовка музиканта-виконавця до концертного виступу .....	65
<b>Ікрова Т.А.</b>	
Регістрова будова співацького голосу дітей у домутаційний період розвитку голосового апарату .....	68
<b>Кав'юк І.І.</b>	
Музично-педагогічна діяльність П.Г. Тичини .....	70
<b>Клейніс С.С.</b>	
Патріотичне виховання школярів .....	73
<b>Коломієць О.С.</b>	
Активізація музичного сприйняття молодших школярів на уроках музики .....	77
<b>Копійко Т.В.</b>	
Фаховість та компетентність вчителя музичного мистецтва як керівника шкільних творчих колективів .....	80
<b>Корній Д.В.</b>	
Переваги створення традиційних гравюр засобами сучасної векторної графіки .....	83
<b>Крилова О.В.</b>	
Формування музичного смаку у молодших школярів .....	86

<b>Левінська Ю.І.</b>	
Наукові підходи щодо формування музичного сприймання учнів початкової школи .....	89
<b>Леонтьюк М.І.</b>	
Жанрові особливості натюрморту .....	93
<b>Мевша О.Ю.</b>	
Колаж як актуальна тенденція у сучасному мистецтві .....	96
<b>Мевша О.Ю.</b>	
Пуантилізм та його місце в мистецтві постімпресіонізму .....	99
<b>Мельник Х.П.</b>	
Перша народна артистка в історії України .....	102
<b>Мостепанюк Р.О.</b>	
Позашкільний мистецький заклад як сучасна форма виховання і розвитку особистості підлітка .....	105
<b>Небесний П.В.</b>	
Light graffiti як різновид фотографії у графічному дизайні .....	108
<b>Осадча Г.І.</b>	
Вітраж як елемент декору в дизайні сучасного інтер'єру .....	111
<b>Пахно І.І.</b>	
Роль образотворчого мистецтва в житті дитини .....	114
<b>Приходько В.В.</b>	
Робота над співацьким голосом .....	117
<b>Радецька Ю.О.</b>	
Засоби зниження надмірного емоційного напруження у школярів під час концертного виконання музичних творів .....	120
<b>Радецька Ю.О.</b>	
Олександр Кошиць і Поділля .....	122
<b>Савлук Я.В.</b>	
Формування інтересу до музичного фольклору в учнів молодших класів .....	126
<b>Сидорук С.А.</b>	
Розвиток виконавського апарату музиканта-інструменталіста: історико-методичний аспект .....	128
<b>Сидорук С.А.</b>	
Розвиток музичного слуху та його різновидів у навчальному процесі в спеціалізованих початкових мистецьких закладах .....	131
<b>Скрипник А.Д.</b>	
Семантика українського народного одягу .....	135
<b>Скубеник А.В.</b>	
UI/UX дизайн у сучасному інтерактивному просторі .....	138

<b>Федорова І.О.</b>	
Роль мотиваційного аспекту в процесі навчання учнів-піаністів .....	141
<b>Царенко О.В.</b>	
Підгорецький замок – пам’ятка історико-архітектурної колекції Львівщини .....	144
<b>Царенко О.В.</b>	
Самчиківський розпис – перлина народного мистецтва Хмельниччини .....	148
<b>Цимбала Н.В.</b>	
З історії розвитку хорового співу в українських школах .....	151
<b>Цимбала Н.В.</b>	
Музика, як засіб розвитку валеологічної культури особистості школяра .....	154
<b>Цимбалюк О.І.</b>	
Інтерпретація східних мотивів у сучасних українських прикрасах .....	157
<b>Чорна Л.В.</b>	
Емігрантські пісні українців .....	160
<b>Шипп Т.В.</b>	
Мистецтво бандуристів у контексті багатьох культурних течій .....	163
<b>Шипп Т.В.</b>	
Музичний концерт як явище художньої культури .....	167
<b>Якубчик Б.В.</b>	
До питання формування професійної компетентності майбутніх учителів музики .....	169
<b>Гайсюк А.Ю.</b>	
Значення синього кольору в логотипі та його використання популярними соціальними мережами .....	172
<b>Поведа І.М.</b>	
Особливості виконання барокової музики на баяні та акордеоні .....	176
<b>Серафимчук О.М.</b>	
Вітраж в сучасному інтер’єрі житлових будинків .....	179

Вонс О.О., студентка V курсу

Науковий керівник: Хмелюк М.О., викладач

## **ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ НА БАЯНІ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ, НАПИСАНИХ ДЛЯ БАНДУРИ (НА ПРИКЛАДІ «ANDANTE SANTAVILE» К. МЯСКОВА)**

*У статті розглядаються особливості виконання на баяні. Виявлено основні виконавські труднощі та специфічні особливості звуковидобування під час виконання на баяні творів, написаних для бандури.*

**Ключові слова:** тембро-динамічні особливості, властивості звуковидобування, фактура, штрихи.

Постійний пошук виконавцями нових виражальних засобів, які приховує в собі інструмент є необхідним для вдосконалення рівня інтерпретації творів світової класики різних стилів та жанрів.

Музичні інструменти на всій відстані від атаки до його закінчення, крім специфіки звуковидобування, відрізняються тембром, подовженістю звука, динамікою. Характер мелодії значною мірою визначає вибір інструментальних засобів виразності для її виконавського втілення у живому звучанні. Завдяки різноманіттю дій інструментальних засобів, одна й та сама мелодія може бути відтворена в різних аспектах свого звучання. Всі музичні інструменти за своїми специфічними і виражальними особливостями різні. Але у процесі інтерпретації музичного твору необхідно шукати зв'язки між ними.

Виконуючи на баяні твори, які написані для бандури, необхідно перш за все враховувати специфічні властивості звуковидобування, та виражальні особливості цього інструменту. Характер звуку на бандурі залежить від багатьох причин, головним чином від положення пальців. Є два основні способи звуковидобування на бандурі: гри щипком і гра ударом по струні. При ударі палець лягає на сусідню струну, а при щипку піднімається вгору. Тембр і сила звуку на бандурі великою мірою залежить від регістру. Так, у середньому і верхньому він сріблястий і досить гучний, а в нижньому – бархатний і менш гучний. Тихий і глибокий звук можна видобути, взявши пучкою пальця струну і злегка торкнувшись її нігтем, гострий і дзвінкий – самим нігтем і мінімальним дотиком пучки.

Тембр звуку залежить від місця доторкання до струни. Щоб одержати найкращий звук на бандурі, слід дотримуватися лінії гри, яка проходить над звуковим вікном, але трохи нижче перехрещення основних і додаткових приструнків. Не слід брати струну близько біля кілків або струнника. Не дуже сильний, але точний щипок нігтем дає надзвичайно кра-

сивий і ясний дзвін струн, легке щипання струн пучками – так званий «шелест» струн.

Вміле поєднання і застосування описаних вище прийомів звуковидобування на бандурі сприятиме досягненню різноманітних тембрів і нюансів.

На бандурі легко застосовувати штрих стаккато на поодиноких звуках: наприклад, у басах і на акордах, під час супроводу на приструнках. Легко виконувати різноманітне тремоло (швидке багаторазове чергування двох сусідніх звуків, інтервалів, акордів). Зручно – тремоло на двох струнах. Досить легко на бандурі виконувати октавний флажолет (ізольоване звучання гармонійного тризвуку). Виконується він легеньким дотиком великого пальця правої руки, розділяючи струну на дві рівні частини, а нігтем вказівного пальця починають її коливати. Виконуючи жваві мелодії, бандуристи використовують відбій. Також застосовується прийом глісандо, ковзання нігтем вгору або вниз по всіх струнах.

Слід звернути увагу на один з головних недоліків звучання бандури. Під час гри виникає небажане явище: ще не закінчив звучати один акорд, як на нього накладається інша за ладовою функцією гармонія. Особливо це позначається на звучанні музики у швидкому темпі. Глушать звучання бандури долонею правої руки.

Баян поступається бандурі багатством обертонів, але переважає її у гучності. За гнучкістю динамічної шкали цей інструмент наближується до скрипки. Крім того, баян переважає бандуру гармонічними та поліфонічними можливостями. За тембром він наближується до органа, поступається йому в силі звучання, але переважає гнучкістю нюансування і здатністю філірування звуку.

Особливість баянного звуку, як художньо-виражального явища, полягає у цілковитій підпорядкованості виконавцю. Витриманий тон може з будь-якою інтенсивністю поступово та різко посилюватись і послаблюватись. Можлива необмежена кількість найтонших філірувань, акцентів, сфорцандо, динамічний «під'їздів», вібрацій.

При рівному веденні міху звуки різної висоти на баяні не однакові за силою. Це зумовлено різною вагою і розміром металевих платівок. На баяні неможна виділити потрібний тон з акорду. В момент атаки це компенсується ясністю звуків, що залишають при скороченні другорядних голосів.

Отже, після порівняння тембро-динамічних можливосте інструментів пропонуємо проаналізувати деякі особливості виконання на баяні фрагменту твору К. Мяскова «*Andante cantabile*», написаного для бандури.



Нашим головним заданням є поєднання трьох фактурних ліній, виявлення прозорості функціонального їх співвідношення. Фактура твору мішана. Є самостійна мелодія (основний функціональний пласт), розкладена гармонічна фігурація (супровід) та лінія баса, яка ритмічно співпадає з мелодією.

Одна із функцій гармонічної фігурації – поєднання звуків у розкладений акорд. Необхідно досягти відчуття «коливання» акорду. Для цього ми групуємо фігурації в гармонічні форми за допомогою штрихових, динамічних та агогічних засобів. Однак, якщо на бандурі можлива динамічна диференціація між супроводом і мелодійним голосом, то специфіка баяна не дозволяє виділити окремий звук акорду.

Основні шляхи подолання проблеми втілення фактурної прозорості «ясності» у творі «*Andante cantabile*» К. Мяскова ми бачимо у співвідношенні засобів туше і зняття, а також міри роздільності і нероздільності тонів у паралельних голосах. Якщо лінія супроводу (гармонічна фігурація) на бандурі звучить фоново (відтіняється за допомогою динаміки), то на баяні потрібного ефекту ми досягаємо за допомогою єдиного штриха, що надає враження акустичного зближення голосів. Штрихова єдність в акомпанементі створює відчуття акордовості і дає можливість запобігти окремому звучанню голосів.

На баяні, на відміну від бандури, виникають додаткові виконавські труднощі, коли відбувається перехрещування мелодії з гармонічною фігурацією в межах однієї клавіатури. У такому випадку, фактурна ясність залежить від втілення цілісного загального руху гармонічної фігурації і м'якого входження гармонічного голосу до наступного мелодійного. Непомітне зняття і скорочення останнього мелодійного тону та м'яке поєднання його з наступним гармонічним тоном є одним із прийомів подолання проблеми фактурного перехрещення голосів. Такий спосіб мовлення надає можливість створити акустичне відчуття продовження мелодії. Не другорядне місце займає переключення уваги слухача на агогічний і динамічний рух фігурації, що робить непомітними моменти припинення звучання мелодійного голосу і дає враження неперервності його звучання.

Підводячи підсумок можемо підкреслити, що при перекладі даного твору для баяна завдання інтерпретатора полягає у переосмисленні засобів мовлення (в даному випадку – з бандурних на баянні) на основі врахування різної специфіки інструментів (як тембро-динамічних, так і технічних його можливостей).

### **Список використаних джерел**

1. Акимов Ю.Т. Некоторые проблемы теории исполнительства на баяне / Ю.Т. Акимов. – Москва, 1980. – 147 с.

2. Давидов М.А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста // Навчальний посібник для вищих музичних навчальних закладів / М.А. Давидов. – Київ : Музична Україна, 1997. – 240 с.
3. Опришко М.В. Школа гри на бандурі // За заг. редакцією А. Омельченка / М.В. Опришко. – Київ : Музична Україна, 1967. – 110 с.

*The article deals with features of the accordion performance. It discusses the basic difficulties during performance and specific characteristics of sound when performing the accordion works written for the bandura.*

**Key words:** *timbre-dynamic features. properties of sound, texture, strokes.*

УДК 373.5.091.39:78

**Воронюк В.В.**, студентка IV курсу

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

### **ІННОВАЦІЙНІ МЕТОДИЧНІ ПРИЙОМИ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО СЛУХУ У ПІДЛІТКІВ НА УРОКАХ МУЗИКИ**

*У статті висвітлено інноваційні методичні прийоми, які активізують формування музичного слуху учнів підліткового віку у процесі їх вокально-виконавської діяльності на уроках музики.*

**Ключові слова:** *музичний слух, інноваційні прийоми, підліток.*

Сучасний стан проблеми розвитку музичного слуху загострюється наявністю суперечностей між процесом музично-творчого становлення особистості і системою авторитарних впливів, що переважає нині в навчанні загальноосвітніх шкіл; потребами індивідуального розвитку і масовим характером музичного навчання; необхідністю врахування інтересів учнів підліткового віку і відсутністю педагогічних технологій, спрямованих на формування їх музичного досвіду. Корінне питання музичної педагогіки, що є актуальним на різних етапах її розвитку – як зацікавити і захопити школярів музикою – вимагає виведення на перший план таких методичних прийомів навчання, які викликають в учнів розуміння і відчуття того, що музика є невід’ємною частиною їхнього життя, явищем світу, створеним людиною. Саме цим обґрунтована перевага інтегративних методів навчання, що представляють собою сплав специфічних загально-педагогічних і спеціальних методів музичного навчання і виховання. Їх специфіка детермінована природною потребою людини в творчості і спілкуванні та призначенням мистецтва цю потребу задовольняти, надаючи ідейний, духовно-моральний та емоційний вплив. Вирішити окремі проблеми розвитку музичного слуху учнів можливо за умови активізації їх вокально-виконавської діяльності на уроках музики при використанні інноваційних методичних прийомів. Тому метою даної

статті є розкриття саме цих інноваційних методичних прийомів розвитку музичного слуху підлітків на уроках музики.

Щоб розвивати певні музичні здібності у дитини, насамперед музичний слух і сприймання, педагог перш за все має знати фізіологічні особливості дитини певного вікового періоду. За даними наукових досліджень саме у підлітковому віці найкраще розвивати головні музичні здібності, які створюють ядро сприйняття та формують спеціальну здібність – музичний слух. Б.М. Теплова таке явище пояснює з поєднанням основних музичних здібностей: ладового чуття, здатності до слухових уявлень та музично-ритмічного почуття [4]. На думку С.Л. Рубінштейна музичний слух виходить за межі відчуття та сприймання і виступає як здатність сприймати та уявляти музичні образи, що пов'язані з образами пам'яті та уяви. Тому виникає необхідність в розробці таких інноваційних методів та прийомів, які б розвинули музичний слух.

Зупинимось на тих методичних прийомах, які розвивають музичний слух і які можна використати на уроках музики. Дані методи розроблені нами на основі методів, запропонованих Н. Морозовою та Л. Мартинюк:

- спів і виконання музичного твору або його фрагмента по слуховому зразку (показ педагога, використання звукозапису);

- переміжний спів (декілька тактів співає вчитель, потім мотив підхоплюють учні);

- спів канонів;

- спів з механічним акомпанементом;

- спів по ланцюжку;

- вокальна або інструментальна імпровізація у формі ігор: «Ехо», «Хто кого перехитрить», «Питання-відповідь», гра-вправа на розвиток уміння чути фактуру в музиці [2];

- метод «малювання голосом», заснований на розумінні і осмисленому використанні учнями образотворчих («фарб») власного голосу: регістрових, тембрових, динамічних, характеру звукоутворення і звуковедення;

- гра «найточніший»: учні, виходячи в класі до мікрофону, співають по черзі по одній фразі музичного твору. Від учасників гри потрібна точність і охайність рухів, швидкість реакції. Гра побічно активізує кінестетичні уявлення в процесі музичного сприйняття, підвищуючи загальну активність, настроюючи на темп і характер твору. Завдяки цьому слухачі підстроюють свої рухи під звучання музики, що, звичайно, впливає на виникнення їх музично-кінестетичних асоціацій;

- пластична імпровізація – метод, що допомагає учням за допомогою виразних жестів, міміки, пантоміми відображати характер музики, що звучить, бачити її образну палітру [2].

Усі ці методи та прийоми сприяють розвитку та активізації музичного слуху підлітків, акцентують увагу педагога на тих чи інших психологічних та методичних підходах у процесі роботи з учнями підліткового віку на уроках музики.

Таким чином, застосування описаних вище методів та прийомів передбачає вирішення найважливішого завдання нашої роботи – розвитку музичного слуху підлітків на уроках музики, і тільки поєднання класичних методів роботи з інноваційними сприятиме вирішенню цього завдання та є запорукою успіху.

### **Список використаних джерел**

1. Матковська М.В. Особливості формування слухо-моторних уявлень учнів // Теорія і методика мистецької освіти : Зб. наукових праць. – Київ, 2001. – С. 277-283
2. Мартинюк Л.В. Формування образних уявлень підлітків у процесі музично-виконавської діяльності. // Теорія і методика мистецької освіти : Збірник наукових праць. – Київ, 2010. – С. 143-147
3. Морозова Н.В. К проблеме развития полимодальных музыкально-образных представлений будущего учителя музыки // Научные труды МПГУ / Наталья Владимировна Морозова – Москва, 2003. – С. 299-301
4. Теплов Б.М. Избранные труды. – в 2-х т. – Т. 1. – Москва : Педагогика, 1985.

*The article highlights the innovative ways to develop an ear for music in teenage students in the process of their vocal performance during music lessons.*

**Key words:** *ear for music, innovative ways.*

УДК 373.5.015.31:784

**Вялкова В.В.**, студентка VI курсу

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

### **ОСОБЛИВОСТІ КУЛЬТУРИ ВИКОНАННЯ СУЧАСНОЇ ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ СТАРШОКЛАСНИКІВ**

*У статті розглянуто місце сучасної вокальної музики у формуванні духовного світу старшокласників.*

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

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 нав-

чально-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 відмічають 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 ін.).

Сучасна музика в нинішніх умовах виступає однією з найулюбленіших форм дозвілдової діяльності старшокласників. Разом з тим відзначаємо, що зміст і якість такої музики далеко неоднорідні. Серед зразків сучасної популярної музики є багато таких, які розраховано на невибагливий смак. Учні старшого шкільного віку, не маючи достатньо сформованої стійкої системи критеріїв оцінки, часто сприймають таку музику як справжнє, високе мистецтво. Часто старшокласники залишаються поза межами цілеспрямованого педагогічного керівництва в сфері сучасної вокальної музики. Отже, загострюється суперечність між підсиленням потягом учнів старшого шкільного віку до популярної музики і їх неспроможністю розібратись у художніх перевагах і вадах цього різновиду мистецтва. Питання впливу популярного естрадного мистецтва на особистість старшокласників складає мету даної статті.

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 старшокласників 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 старшокласників 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 старшокласників 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 слухацької аудиторії. Нарешті, навчальний репертуар повинен бути доступним, реальним і відповідати індивідуальним вокально-виконавським можливостям учнів.

Для старшокласника, 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, телевізійні 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 старшокласників; наявності стильової багатогранності, розмаїття тематики, змісту, емоційних настроїв виражених у вокальних творах; врахування потреб слухацької аудиторії. А дотримання умови розширення репертуарної обізнаності у вокальній музиці популярних жанрів у єдності із піклуванням про збереження в учнів індивідуальних художніх схильностей допомагає збе-

регти 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. – Київ, 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 / Галина Микитівна Падалка. – Київ : Освіта України, 2008. – 274 с.

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

**Key words:** *teenagers, modern vocal music, repertoire, performance culture.*

УДК 373.3.016:78

**Голдибан І.Ю.**, студент II курсу

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

### **ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ СПІВАЦЬКОГО ДИХАННЯ У ДІТЕЙ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ**

*У статті розглядаються проблеми співацького розвитку дітей молодшого шкільного віку, розкриваються особливості формування навичок співацького дихання школярів, здійснюється характеристика етапів їх засвоєння.*

**Ключові слова:** *діти молодшого шкільного віку, співацькі навички, дихання у співі, голосовий апарат, дихальна система.*

Одним із важливих завдань уроку музичного мистецтва у загальноосвітній школі є навчання співу. Ця проблема протягом багатьох років залишається актуальною, оскільки саме співацька діяльність розвиває музичні здібності, формує високі людські якості, добре впливає на фізичний стан учнів. Не дивлячись на те, що спів є одним з найбільш доступних видів музичної діяльності, процес постановки голосу є досить складним і вимагає чіткої системи занять. Процес розвитку співацького голосу складається з кількох етапів, протягом яких відбувається формування вокальних навичок.

Питання формування вокальних умінь та навичок у школярів розглядали у своїх працях Л. Дмитрієв, І. Таран, Т. Овчинникова, Н. Орлова,

С. Гладка, Г. Стулова, Л. Хлебнікової. Але й надалі залишається актуальною проблема відшукування нових шляхів удосконалення процесу співацького розвитку дітей у школі.

Метою статті є вивчення особливостей розвитку співацького дихання в учнів молодших класів на уроці музичного мистецтва.

Побутове, мимовільне, рефлекторне дихання (необхідне для підтримки життєдіяльності організму) значно відрізняється від співацького. Якщо при рефлекторному диханні видих є пасивним актом (здійснюється за рахунок розслаблення вдихальних м'язів), то при співі він стає активним процесом (власне організованим). Це стосується і роботи м'язів, що оточують гортань: у співі рух цих м'язів може бути усвідомленим і внаслідок цього довільним.

Як правило, більшість дітей молодшого шкільного віку не мають сформованих співацьких навичок. Найчастіше зустрічається неправильне дихання, відкрите звучання голосних, плоский, так званий «білий звук», затиснута нижня щелепа (особливо у хлопчиків), гнусавість, погана дикція та ін. Навички співацького дихання умовно можна поділити на два основних типи: перший вимагає розуміння куди слід брати дихання, і тут увага акцентується на поглибленні дихання та обмеженні підйому плечей; другий – як вірно брати дихання, і тут увага звертається на «позіх» та музичну фразу. Своєчасне усвідомлення дітьми навичок співацького дихання у подальшій роботі дозволить досягти відчутних результатів.

На початковому етапі занять слід зосередити увагу дітей на тому, щоб набирати повітря «у пояс» і не піднімати плечей. Дітям потрібно пропонувати вдихати невелику кількість повітря, а це відпрацьовується через підбір відповідних поспівок та творів, які не мають тривалих фраз і не потребують використання великих об'ємів повітря. Важливим також є вміння педагога наочно продемонструвати, як потрібно вірно брати дихання.

На відміну від звичайного побутового співацьке дихання вимагає здійснення затримки повітря перед початком його видиху. Здійснення незначної, непомітної для слухача затримки видихуваного повітря дозволяє організувати процес звукоутворення, налаштувати голосовий апарат на правильну, економну роботу. У більшості дітей молодшого шкільного віку затримка відбувається сама по собі, тому у цьому випадку не слід акцентувати на ній увагу учня.

Важливим завданням у роботі над співацьким диханням є вироблення вміння рівномірно, без поштовхів витратити його у процесі співу (видиху). Тривалість видиху збільшується поступово за допомогою спеціальних вправ та пісенного репертуару. Працюючи над співацьким диханням з



дітьми молодшого шкільного віку необхідно привчати їх не брати дихання посередині слова. Увагу дітей слід зосереджувати на тому, що не можна набирати повітря більше, ніж потрібно для співу, тому перед тривалою фразою слід здійснювати більший вдих, а перед короткою – менший [2].

Отже, важливим елементом процесу розвитку співацького голосу дітей молодшого шкільного віку є формування у них навичок співацького дихання. Процес розвитку співацького дихання вимагає систематичності та плановірності занять, врахування педагогом вікових фізіологічних особливостей розвитку дитини, використання сукупності прийомів та методів спрямованих на вироблення навичок економного розподілення повітря, плавності видиху, здатності свідомо керувати процесом дихання у співі.

### **Список використаних джерел**

1. Ростовський О.Я. Методика викладання музики у початковій школі : навч.-метод. посібник / Олександр Якович Ростовський. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2001. – 215 с.
2. Стулова Г.П. Развитие детского голоса в процессе обучения пению / Г.П. Стулова. – Москва : Прометей, 1992. – 182 с.
3. Хлебнікова Л.О. Методика хорового співу у початковій школі : методичний посібник / Л.О. Хлебнікова. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2006. – 216 с.

*In the article the problems spackage development of children of primary school age, the peculiarities of formation of skills of students spackage breathing, is characteristic of the stages of assimilation.*

**Key words:** *children of primary school age, singing skills, breathing in singing, the vocal apparatus, the respiratory system.*

УДК 786.8"19"20

**Головатюк М.О.**, студент VI курсу

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

### **ФОРМУВАННЯ НАУКОВО-МЕТОДОЛОГІЧНИХ ОСНОВ ПРОФЕСІЙНОГО НАВЧАННЯ НА БАЯНІ/АКОРДЕОНІ**

*У статті висвітлено шляхи становлення професіоналізації навчання та музично-виконавської педагогіки, активного розвитку методології та теорії акордеонно-баянного виконавства.*

**Ключові слова:** *акордеонно-баянне виконавство, методика викладання, професіоналізація.*

Професіоналізація освіти музиканта-баяніста/акордеоніста висуває нові вимоги перед науковцями, теоретиками, мистецтвознавцями в питаннях осмислення народно-інструментального мистецтва не тільки з точки зору організації навчальної роботи, створення методики викладання, форму-

вання вітчизняної педагогіки, але й становлення та активного розвитку методології та теорії виконавства на удосконалених інструментах.

Нові аспекти теоретичного осмислення сучасного академічного акордеонно-баянного виконавства України є предметом вивчення відомих сучасних українських музикознавців – І. Безуглої, М. Давидова, А. Душного, І. Єрґієва, Є. Іванова, В. Князева, А. Семешка, А. Сташевського.

Особливий внесок в активізацію цього процесу здійснив академік Микола Давидов, який продемонстрував шлях наукового вирішення актуальних проблем акордеонно-баянного виконавства через створення наукової школи народно-інструментального виконавства.

Він активно досліджує основні тенденції розвитку акордеонно-баянного виконавства, які мали безпосередній вплив на професіоналізацію підготовки майбутніх виконавців-інструменталістів. Це, насамперед, процеси:

- підготовки виконавців на баяні/акордеоні на всіх музично-освітніх рівнях (музична школа, музичне училище, педучилище, училище культури, музична академія, інститути мистецтв, інститут культури, педагогічні інститути, виконавська асистентура);

- вдосконалення конструкцій акордеонів/баянів та їх уніфікація;

- появи нових виконавських прийомів гри та мовно-виражальних засобів їх відтворення;

- формування української композиторської школи;

- формування акордеонно-баянного репертуару на основі нових оригінальних музичних творів українських композиторів;

- формування навчальної науково-методичної основи для підготовки фахівців акордеонно-баянного виконавства.

Професор Микола Давидов на основі узагальнення досягнень сучасної музично-виконавської педагогіки науково обґрунтував дві теорії:

- перекладення-транскрипції для баяна (кандидатська дисертація «Теоретичні основи перекладень інструментальних творів для баяна») [3];

- формування виконавської майстерності баяніста (докторська дисертація «Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста») [4].

Значимість наукової діяльності М. Давидова полягає в тому, що навколо предмета свого дослідження він створив школу науковців в галузі народно-інструментального мистецтва і, зокрема, акордеонно-баянного виконавства.

Таким чином, представники наукової школи Миколи Давидова здійснили науковий внесок в:

- теоретичне обґрунтування окремих складових виконавської техніки баяніста (Ю. Бай «Теоретичні основи формування внутрішньої сутності

музично-ігрових рухів баяніста» [1]; А. Черноіваненко «Фактура у визначенні виражальних властивостей баянної музики») [9];

– дослідження історичної еволюції розвитку українського акордеонно-баянного мистецтва (В. Князев «Еволюція виконавської техніки української баянної школи (друга половина ХХ століття») [7]; І. Єргієв «Український «Модерн-баян» як феномен світового мистецтва» [5]; Є. Іванов «Академічне баянно-акордеонне мистецтво на Україні» [6];

– висвітлення проблеми формування акордеонно-баянного репертуару (А. Гончаров «Неофолклористичні тенденції у баянній творчості В. Зубицького» [1]; А. Сташевський «Баянне мистецтво в Україні: тенденції розвиткові оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту в творчості Володимира Рунчака» [9]).

Обґрунтування теоретичних положень спричинили появу нових понять і термінів, які раніше не використовувались у галузі музикознавства, а саме: інтонаційність баяна, зв'язно-роздільне звучання, атаквальні штрихи, стабільні та мобільні засоби музичної виразності, ковзне атакування, формули мікроструктурного інтонування, процесуальність динаміки, виконавський тонус, слухо-моторні дії, форми рухів рук тощо.

Впровадження у наукову сферу зазначеного комплексу понять і термінів сприяли утворенню цілісної системи в теорії формування виконавської майстерності гри на баяні-акордеоні.

Вагомою є спроба науковців спрямувати виконавців-баяністів на обов'язкове максимально точне відтворення авторського тексту згідно композиторського задуму. Таким чином відбувається максимальне скорочення «відстані» композиторського задуму та інтерпретації образного змісту музики виконавцем.

Особливу увагу М. Давидов зосереджує в класі основного музичного інструмента (баян, акордеон) міжособистісним стосункам в ракурсі «педагог-учень», де протікає комунікативний процес спілкування викладача і студента, що передбачає формування особистісних і професійних якостей майбутнього фахівця музичного мистецтва на основі двох фундаментальних факторів – індивідуальних здібностей студента і педагогічного впливу викладача.

Професор М. Давидов, як автор оригінальних новітніх методичних технологій, здійснює управлінську морально-організуючу роль керівника наукової школи та багатоспектральну музично-громадську просвітницьку діяльність.

Підсумовуючи вищезазначене, зазначимо, що наукова школа М. Давидова своїми вагомими науковими здобутками значно прискорила вплив на активізацію процесу академізації акордеонно-баянного виконавства в

Україні, створивши оригінальну методику виховання високопрофесійних музикантів, які нині наслідують відомі в світі представники акордеонно-баянного мистецтва.

### **Список використаних джерел**

1. Бай Ю. Теоретические основы совершенствования внутренней структуры музыкально-игровых движений баяниста : автореф. дис... канд... искусствоведения : 17.00.03 / Гос. Ордена дружбы нар. конс. Литов. ССР. / Ю. Бай. – Вильнюс, 1986. – 23 с.
2. Гончаров А.О. Неофольклористичні тенденції у баянній творчості В. Зубицького : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / А.О. Гончаров. – Київ, 2006. – 17 с.
3. Давидов М. Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна. / Микола Давидов. – Київ : Муз. Україна, 1977. – 120 с.
4. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяниста : навчальний посібник. / Микола Давидов. – Київ : Музична Україна, 1997. – 240 с.
5. Єргієв І.Д. Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва : автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. мистецтвознавства : спец. 17. 00. 03 «Музичне мистецтво» / І.Д. Єргієв. – Одеса, 2006. – 18 с.
6. Іванов Є.О. Академічне баянно-акордеонне мистецтво на Україні (історичний аспект) : дис., канд., мистецтвознавства. / Є.О. Іванов. – Київ, 1995. – 266 с.
7. Князев В. Еволюція виконавської техніки в Українській баянній школі (II-га половина XX століття) : автореф. дис. канд., мист. : 17.00.03 – музичне мистецтво. – Київ : НМАУ ім. П. Чайковського, 2005. – 20 с.
8. Сташевський А. Баянне мистецтво в Україні : тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / А. Сташевський. – Київ, 2004. – 20 с.
9. Черноіваненко А. Фактура у визначенні виражальних властивостей баянної музики : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / А. Черноіваненко. – Одеса, 2001. – 20 с.

*The article investigates the ways of acquiring professionalism in teaching music and performance pedagogy, active development of methodology and theory of accordion / button accordion performance.*

**Key words:** *accordion / button accordion performance, teaching methods, professionalism.*

Голубович А.С., студент VI курсу

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

## **ФОРМУВАННЯ У МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ ІНТЕРЕСУ ДО КОЛЕКТИВНОГО НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МУЗИКУВАННЯ**

*У пропонованій статті висвітлюються основні принципи формування у молодших школярів інтересу до колективного народно-інструментального музичування у позаурочний час.*

**Ключові слова:** *інтерес, народно-інструментальне виконавство, позаурочна діяльність, принципи навчання, навчально-виховний процес.*

Прискорене збільшення обсягу інформації в динамічних умовах сучасного простору та активізація інтеграції України до європейських цінностей позначаються на розгортанні не лише політичних та економічних, а й соціокультурних процесів. Такі цивілізаційні зміни висувають якісно нові вимоги до національної освітньої парадигми. У молодіжному середовищі відбуваються пошуки нового сенсу життя, формуються сьогоденні потреби та інтереси. Поряд з позитивними тенденціями, постає небезпека знецінення духовно-творчого потенціалу молодших школярів, що може призвести не тільки до оскудіння емоційної сфери та її функціональних можливостей, а й до руйнації їх світогляду. Саме тому чільне місце в переліку актуальних питань теорії й методики музичного навчання займає проблема формування у молодших школярів інтересу до колективного музичування.

На думку дослідників позаурочна діяльність не є регламентованою в часі, її легше диференціювати з урахуванням інтересів дітей, надаючи їм право вільного волевиявлення, вибору справи «до душі». Така діяльність має додаткові щодо процесу навчання можливості виховного впливу. Саме вона дає змогу розширювати і поглиблювати знання учнів, закріплювати вміння та навички, здобуті на шкільних заняттях, розвивати творчі здібності дітей, задовольняти їхні різнобічні інтереси, формувати самостійність, організовувати дозвілля [1].

Позаурочну діяльність розглядають як один з основних шляхів виховання особистості, як підсистему загального виховного процесу в школі. Це – широке і багатозначне поняття. У зв'язку з цим виникає потреба у більш точному й диференційованому визначенні цього поняття. З огляду на це слід розрізняти терміни «позанавчальна робота» й «позаурочна робота». Під «позанавчальною» Т. Клецищ та З. Кейліна [2] розуміють роботу, що здійснюється в групах на основі самоврядування при спрямовуючій ролі класного керівника, а під «позаурочною» – ро-

боту, яку проводять безпосередньо педагоги з метою кращого виконання навчальних програм та єдиних вимог до учнів (вона не завжди може й повинна мати добровільний і самодіяльний характер) [3]. Під першим поняттям дослідники розуміють позакласну виховну діяльність, друге визначення, напевно, стосується позакласної навчальної роботи. На наш погляд, головною відмінністю між двома напрямками позакласної роботи є не категорія керівництва нею, а причетність чи непричетність її до навчального процесу.

На відміну від навчально-виховного процесу у школі позаурочна робота має певні специфічні ознаки (Л. Болотіна, Л. Гуревич, Б. Кобзар) а саме:

- вона не регламентована єдиними обов'язковими програмами (тобто програми з виховної роботи мають характер рекомендацій). Зміст, методи й організаційні форми менш регламентовані, ніж у шкільному навчально-виховному процесі;

- не обмежується у часі реалізація цілеспрямованого педагогічного впливу на учнів;

- існують додаткові педагогічні можливості виховного впливу;

- вона дає змогу розширити й поглибити знання, вміння й навички, розвинути здібності дітей, задовольнити їхні різноманітні інтереси, організувати практично суспільно-корисну діяльність, дозволити дітям;

- сприяє формуванню самостійності учнів;

- створює умови для формування нових інтересів, накопичення досвіду колективного життя для більш повного розкриття й виявлення творчих можливостей особистості.

Серед головних принципів позаурочної діяльності найбільш значущим, виправданим є саме *гуманістичний*. Гуманізація освіти, на думку дослідників, – явище системне. Внутрішнім стрижнем її стає творення гуманної інституції, яка забезпечує формування гуманної людини, адже зрозуміло, що «гуманна дитина сьогодні – це гуманне суспільство завтра» [4, с. 146].

Не менш важливим є *принцип культурологічного підходу*, що орієнтує на збереження, передавання, відтворення і розвиток культури виховними та освітніми засобами в позаурочний час. Цей принцип проектує даний процес на виховання «людини культури».

*Принцип емоційно-естетичної спрямованості* виховання молодших школярів у позаурочний час полягає в тому, що музика є найвищим рівнем естетизації свідомості й активно взаємодіє з вищими емоціями, природою і роль яких у процесі пізнання опосередковується інтелектуальними здібностями дитини, її естетичним досвідом.

*Принцип активної комунікації* у позаурочній діяльності молодших школярів передбачає доповнення відносин між учасниками процесу взаємодії на міжособистісному рівні відповідно до тієї реальної дійсності, в якій здійснюється художньо-творча діяльність, спрямована на актуалізацію інтересу дітей до народно-інструментального виконавства, виявляючись і розвиваючись у процесі її цілеспрямованого здійснення.

Методика роботи з дитячим ансамблем народних інструментів має відповідати загальним принципам дидактики, а саме:

- відповідність змісту методики навчання й виховання учнів рівню суспільного розвитку;
- комплексність вирішення завдань навчання, виховання і розвитку;
- постійність вимог і систематичне повторення дій;
- поєднання вимогливості і поваги до особистості кожного вихованця;
- урахування реальних можливостей, вікових та індивідуальних особливостей дітей.

Реальне втілення педагогічної виховної технології в позаурочну сферу художньо-творчої діяльності молодших школярів можливе за умов переосмислення самого змісту творчого виховання (креативної підготовки вихованців), а також нового ставлення до особистості кожного молодшого школяра на основі орієнтації його на саморозвиток і самовдосконалення своєї особистості, «Я-концепції».

Отже, визначальним у позаурочній виховній діяльності має бути соціокультурний діалог у системі «педагог – дитина» на основі її розуміння, прийняття і визнання, що дає змогу успішно розв'язати проблему всебічного художньо-творчого розвитку учнів.

### **Список використаних джерел**

1. Болгарский А.Г. Формирование интереса к народной музыке у подростков на занятиях / А.Г. Болгарский ВИА : Автореф. дис. канд. пед. наук : 13.00.02. – Москва, 1982 – 17 с.
2. Кастальский А.Д. Статьи. Воспоминания / А.Д. Кастальский Материалы. – Москва, 1960. – 197 с.
3. Квятковский Е. Формирование духовной культуры учащихся старших классов на уроках литературы / Е. Квятковский. – Москва : Просвещение, 1981. – С. 230-251
4. Алексюк А.М. Педагогіка / А.М. Алексюк. – Київ : Вищ. шк., 1985. – 296 с.

*This article covers the basic principles of awareness development in primary school children toward folk instrumental music after regular classes.*

**Key words:** *interest, folk instrumental performance, extracurricular activities, principles of learning, educational process.*

Горяча У.Г., студентка I курсу

*Науковий керівник: Яропуд З.П., кандидат педагогічних наук, професор*  
**ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО ГАЛИЧЧИНИ  
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX ст. – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX ст.**

*У статті розглядається процес формування диригентсько-хорового мистецтва Галиччини у другій половині XIX – першій третині XX століття.*

**Ключові слова:** диригентсько-хорове мистецтво, Галиччина, музичне товариство, співацьке товариство.

Зростання інтересу до культурної спадщини українського народу – домінуюча тенденція у наукових дослідженнях сьогодення. Особливу увагу мистецтвознавців привертають процеси формування та розвитку української музики, особливості розвитку диригентсько-хорового мистецтва в культурно-історичному контексті музично-художнього життя Галичини II-ї половини XIX – I-ї третини XX століття. Для Галичини цей період характерний пошкваленням культурного життя на рівні всіх його складових, незважаючи на складність політичних обставин, в яких відбувалося становлення національної самосвідомості української інтелігенції.

Початок процесу формування диригентсько-хорового мистецтва краю слід шукати в діяльності аматорських хорів музичних товариств. З них почалось активне поширення хорового співу серед населення західноукраїнських земель. З середини XIX століття вагому роль у розвитку та популяризації хорового мистецтва виконувало Галицьке музичне товариство, яке щорічно організовувало близько десяти музичних заходів, на яких виконувалась камерна музика різних жанрів відомих західноєвропейських музик і місцевих композиторів-аматорів. Найвищий рівень популярності це Товариство мало за часів головування у ньому з 1858 р. Кароля Мікулі. За його ініціативою та підтримки були організовані аматорський симфонічний оркестр і декілька хорових колективів. Особливу увагу громадськості привертала концерти, на яких публіка ознайомлювалась з шедеврами західноєвропейської духовної музики. У відгуках на них підкреслювався високий професійний рівень виконання, який більше відповідав амбіціям столичного, ніж периферійного колективу [1].

Галицьке музичне товариство і подібні до нього утримували не тільки хори та оркестри, а й організовували бібліотеки, займалися активною видавничою діяльністю. Проте, у 80-х роках у них простежується тенденція, спрямована на «вузьку спеціалізацію» за інтересами. Її започаткувала група співаків, яка вийшла зі складу Галицького музичного товариства, організувавшись у співацьке товариство «Лютня» [2]. Спочатку це



був потрійний чоловічий квартет, який швидко розростаючись та збагатившись жіночими голосами, згодом перетворюється на хор з репертуаром зі складних творів відомих композиторів. У 90-ті роки репертуарна політика хору дещо змінюється, крім класичної, його силами виконується й сучасна музика, а також обробки українських народних пісень. У репертуарі починають переважати сольні та ансамблеві форми виконання, що приводить до поступової втрати колективом творчих потенцій.

У другій половині XIX століття інтенсивнішим стає інтерес суспільства до проведення у вигляді музичних імпрез ювілейних свят, пам'ятних дат, історичних подій тощо. «Престижними» концертами вшановуються пам'ять видатних діячів української культури, творчі здобутки відомих українських композиторів та високих гостей, що відвідували Галичину в цей період. В них беруть участь найкращі хорові колективи різних громадських організацій, що сприяло розширенню мережі культурно-просвітницьких та хорових осередків.

У першій третині XX століття жанрова палітра хорової музики, яка виконувалася у музичних гуртках, була досить різноманітною, що давало змогу організовувати тематичні вечори. Особлива увага приділялася збереженню українських пісенних традицій. З цією метою проводилися конкурси-змагання серед аматорських колективів на краще виконання обробок народних пісень.

Зростання суспільного інтересу до хорового мистецтва позитивно вплинуло на розвиток музичної освіти. З 1891 р. починає працювати мережа музичних шкіл співацького товариства «Боян», в яких навчали, крім гри на музичних інструментах, сольному та хоровому співу. Вони давали можливість отримати музичну освіту тим, для кого недоступними були приватні навчальні заклади.

Не менш авторитетними були й музична школа співацького товариства «Торбан», а також музичний інститут Галицького музичного товариства. Грунтовну хорову освіту давали церковні школи співу та дяківські бурси.

На початку XX століття вокальне мистецтво починає усвідомлюватися як ефективний засіб національно-патріотичного виховання. Зростає інтерес до нього з боку педагогічної громадськості, товариства «Рідна школа», яка бере під свою опіку всі питання, пов'язані із проблемою вдосконалення методик викладання предмета «спів» у школах та гімназіях. Виникають перші професійні музичні організації – об'єднання діячів культури, композиторів, диригентів, співаків і музикантів інших професій: «Союз співацьких та музичних товариств», «Союз українських хорів», Музичне товариство імені М. Лисенка. Мета їхньої діяльності полягала в тому, щоб зацентувати зусилля на створення української вищої музичної шко-

ли, здатної виховувати диригентські та співацькі кадри і спроможної відстоювати інтереси розвитку національного музичного мистецтва [3].

Таким чином, розвиток диригентсько-хорового мистецтва Галичини другої половини XIX – першої третини XX століття зумовлене органічним поєднанням культурних здобутків представників різних поколінь вітчизняних та західноєвропейських митців і віддзеркалює етнокультурні тенденції та орієнтації у процесах становлення української професійної виконавської школи, зберігаючи, водночас, універсальні якості, притаманні традиційним формам для цього різновиду національної музичної культури.

### **Список використаних джерел**

1. Музичні традиції Галичини у формуванні професійної пісенно-хорової культури кінця XIX – початку XX ст. // Теоретичні та практичні питання культурології : Зб. наук. статей. – Вип. II. – Запоріжжя : ЗДУ, 1999. – С. 100-106
2. Польське товариство «Лютня» у Львові // Вісник Прикарпатського у-ту : Мистецтвознавство. – Вип. II. – Івано-Франківськ, 2000. – С. 46-54
3. Микола Лепкий і хорова культура Станіслава кінця XIX – початку XX століття // Теоретичні та практичні питання культурології. Зб. наук. статей. – Вип. XI. – Мелітополь, 2002. – С. 81-87

*The article considers the process of formation of deransko choral art, Galicia in the second half of XIX – the first third of the twentieth century.*

**Key words:** *conducting and choral art, Galicia, musical society, spacke society.*

УДК 37.018.54:78:785.1

**Горяча У.Г.**, студентка I курсу

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

### **ОСНОВНІ СКЛАДОВІ РОЗВИТКУ УЧНЯ-ІНСТРУМЕНТАЛІСТА У ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ**

*У статті розкриваються основні компоненти розвитку музичного сприйняття, слуху, пам'яті та мислення як необхідних ресурсів учня-інструменталіста.*

**Ключові слова:** *музичне сприйняття, музичний слух, музична пам'ять, музичне мислення.*

Коли у психологічній практиці процеси сприйняття, пам'яті, слуху (як різновид відчуттів) та мислення є психічними явищами (де розглядалися їх специфіка та закономірності), то для музичної діяльності ці процеси набувають дещо глибшого змісту. Психологи висувають такі твердження: сприйняття – це психічний процес відображення в мозку людини пред-

метів та явищ; пам'ять є підґрунтям психічного життя людини; мислення психологи пов'язують з мовою, вказуючи, що вона «є знаряддям формування і способом існування думки» [1, с. 168; 4; 6;]. Натомість для музиканта процеси сприйняття, пам'яті, слуху та мислення – це оволодіння музичною мовою, спеціальними навиками, що притаманні тій чи тій музичній діяльності, детальний аналіз музичного твору та емоційний відгук. Відтак нашу увагу привертає саме музичне сприйняття, музична пам'ять, музичний слух та музичне мислення, розуміння та розвиток яких є важливою ланкою успішного вдосконалення учня-інструменталіста.

Починаючи з музичних шкіл, а подекуди і раніше – з дитячих садочків, у дитини формується музичне сприйняття, яке розвивається протягом усього життя та навчання музики. Слухаючи музичний твір, ми не виокремлюємо ритм, мелодію, штрихи, а сприймаємо його в цілому. Так, сприйняття з точки зору музичної діяльності – це розумовий та емоційний відгук, реакція свідомості на музичне виконання. Для об'єктивного розумового відгуку особистість повинна мати музичний досвід (знання творчості, жанру, епохи, стильового напрямку тощо), для емоційного ж – велике значення має тип темпераменту, характеру, склад нервової системи.

До прикладу, на початковому етапі процес сприйняття відбувається за допомогою вербальних елементів та їх значень. Так, при ознайомленні з твором нашу першочергову увагу привертає композитор та назва, що надає можливість віднести цей твір до певної категорії за стилем, жанром та епохою. Далі, заглиблюючись у зміст твору, виконавець, опираючись на набутий досвід, осягає суть музичного твору. Зазначимо, що розвиток музичного сприйняття відбувається поступово в синтезі вдосконалення особистості та музиканта.

Особливістю музичного слуху є наявність його різновидів: *гармонічний* – вміння чути вертикальні співзвуччя; *поліфонічний* – вміння чути одночасне проведення двох та більше голосів; *звуковисотний* – вміння розрізняти звуки за властивою їм висотою, відзначимо, що виокремлюються *абсолютний музичний слух* (здатність людини точно дати визначення почутій висоті звуку) та *відносний музичний слух* (для визначення висоти ноти людина орієнтується на вихідний, відомий звук); *мелодійний* – здатність цілісно сприймати мелодію та її розвиток; *тембровий* – спроможність чути особливий характер чи забарвлення звуку, голосу чи інструменту; *ритмічний* – часова організація музичного твору.

Для розвитку чи покращання музичного слуху радимо: багаторазово прослуховувати музику, при цьому виокремлювати мелодію та супровід; вслухатись у тембральне забарвлення інструментів; викликати в уяві звучання різних інструментів та надавати їм характеристику на кшталт:

різкий, м'який, присмний звук та ін.; програвати чи проспівувати мелодію з супроводом та без нього; підбирати на слух мелодичні лінії, інтервальні та акордові послідовності; транспонувати як окремі мелодичні лінії, так і фактурні епізоди; корисно вслухатись у власну гру з чітким контролем виконуваної музики.

Г. Ципін пропонує такі методи розвитку слуху: паралельна гра та дублювання голосом інструментальної мелодичної лінії; повільне читання нот з листа; проспівування вголос чи просебе одного з голосів при одночасній грі інших голосів; програвання твору від початку до кінця, концентруючи увагу на одному з голосів; повільне програвання твору з інтенсивним вслуховуванням у гармонічні модифікації; підбір гармонічного супроводу під різноманітні мелодії; арпеджоване виконання на інструменті нових складних акордових структур; максимально детальна робота над твором (фразування, штрихи, динаміка, агогіка та ін.) [5, с. 51-67].

Водночас у музичній діяльності важливими складовими постають: слухова (запам'ятовування відбувається за рахунок слуховий аналізаторів), зорова (за рахунок зорового каналу), рухо-моторна (музикант запам'ятовує послідовність рухів) та емоційна пам'ять (емоційний відгук на музичний твір). Для досягнення вагомого результату музикант повинен оперувати усіма її видами. На основі наукових та власних спостережень пропонуємо наступні рекомендації щодо розвитку і вдосконалення пам'яті:

- важливим є наявність зацікавленості та інтересу, які сприяють мимовільному запам'ятовуванню;
- систематичне (не механічне), багаторазове розумно зорганізоване повторення [1, с. 203];
- звертати увагу, яким саме чином відбувається процес запам'ятовування (що запам'яталось швидше, за яких умов);
- згадувати, а потім й відтворювати в думках музичний твір або фрагмент з наступним порівнянням з оригіналом;
- ґрунтовний аналіз проробленої роботи допоможе більш чітко зрозуміти, що зроблено, а що потрібно доопрацювати.

Висновок. Усі перераховані нами процеси розвиваються протягом усього життя музиканта-інструменталіста (музиканта-виконавця), а особливо в період навчання. Варто накопичувати музичний досвід (виконувати та слухати якнайбільше творів), вслухатись у виконувану чи почуту музику, намагатися характеризувати її, аналізувати та порівнювати.

Розвиток музичного мислення, слуху, пам'яті та сприйняття учня-інструменталіста прямопропорційний до процесів розширення світогляду, вдосконалення вроджених здібностей та навиків, розвитку творчого мислення, покращення слухових і зорових якостей, психологічної підготов-

ки. Отже, постійна робота та самовдосконалення – це запорука подальшого професійного розвитку музиканта.

### **Список використаних джерел**

1. Максименко С. Загальна психологія : навч. пос. / С. Максименко. – Київ : Центр учбової літератури, 2008. – Вид. 3-є, переробл. та доп. – 272 с.
2. Петрушин В. Музыкальная психология : учеб. пособие [для вузов] / В. Петрушин. – Москва : Академический Проект; Трикста, 2008. – 2-е изд. – 400 с.
3. Психологія : навч. посіб. / О. Винославська, О. Бреусенко-Кузнецов, В. Зливков та ін. // [за наук. ред. О. Винославська]. – Київ : Інкос, 2005. – 352 с.
4. Психологія : підручник / Ю. Трофімов, В. Рибалка, П. Гончарук та ін. // [за ред. Ю. Трофімова]. – Київ : Либідь, 2001. – 3-тє вид., стереотип. – 560 с.
5. Цыпин Г. Обучение игры на фортепиано : учеб. пособие [для студентов пед. ин-тов по спец. №2119 «Музыка и пение»] / Г. Цыпин. – Москва : Просвещение, 1984. – 176 с.
6. Шапар В. Сучасний тлумачний психологічний словник / В. Шапар. – Х. : Прапор, 2007. – 640 с.

*The article describes the main components of musical perception, hearing, thinking and memory resources as required for a student instrumentalist.*

**Key words:** *musical perception, musical hearing, musical memory, musical thinking.*

УДК 7.071: 788

Демчук О.П., студент II курсу

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

### **ОРКЕСТРОВІ СОПІЛКИ ПОДІЛЬСЬКИХ МАЙСТРІВ Б. ГУЛАШЕВСЬКОГО І П. ЦИНКАЛОВА ТА ЇХ ХАРАКТЕРИСТИКА**

*У статті висвітлюється діяльність кам'янець-подільських майстрів Бориса Гулашевського і Петра Цинкалова та їх внесок у кардинальні зміни форми, строю, технічні й функціональні можливості оркестрових сопілок.*

**Ключові слова:** *сопілки, оркестрові сопілки, оркестрове виконавство.*

Професіоналізація народно-інструментального виконавства мала стимулюючий вплив на народних умільців музичного інструментарію в реалізації якісних змін у його художньо-технічних можливостях, формах, конструкціях та технічно-виконавських параметрах.

Інтенсивна увага до питання дослідження вдосконалення народних інструментів завжди знаходилась в полі зору українських дослідників: А. Гуменюка [1], В. Гуцала [2], П. Іванова [3], В. Комаренка, М. Лисенка, М. Лисенко-Дністрянського, Г. Хоткевича [4].

Однак, на нашу думку, несправедливо залишилася поза увагою дослідників діяльність кам'янець-подільських майстрів-сопілкарів Бориса Гулашевського й Петра Цинкалова.

Метою статті є окреслення сутнісних характеристик форми, строю, матеріалу, способу виготовлення, художньо-технічних й функціональних можливостей, кардинальних змін і переваг оркестрових сопілок конструкції Гулашевського-Цинкалова оркестру сопілкарів «Фольклор» (м. Кам'янець-Подільський).

У 1979 році Б. Гулашевський разом із П. Цинкаловим виготовили сопілки з хроматичним строєм за академічними вимогами.

Розглянемо їх характеристику.

Сопілка-прима C-dur. Сопілка-прима – різновид оркестрових сопілок, транспонує музичний інструмент (звучить на октаву вище від написаного).

Діапазон: *до* другої – *фа* четвертої октави.

Довжина сопілки-прими – 32 см; діаметр розтруба *d* – 2,7 см.

Динамічна шкала інструмента залежить від регістру звучання. В нижньому регістрі сопілка звучить тихо (*p*), не виразно. В середньому її звучання світле, насичене (*mf*), у верхньому – голосне, пронизливе (*f*).

Сопілка-прима – віртуозний, рухливий інструмент, який виконує складні сольні та підголоскові партії, гармонічні фігурації, епізодично – акомпанемент. Оркестрова партія нотується в скрипковому ключі.

Сопілка-альт G-dur – різновид оркестрових сопілок, за конструкцією аналогічна звичайній, але дещо більша і звучить на кварту нижче за звичайну.

Діапазон: *соль* першої – *соль* третьої октави.

Довжина сопілки-альт – 42 см; діаметр розтруба *d* – 3,5 см.

Сопілка-альт є технічно досконалим музичним інструментом. В нижньому регістрі звучить м'яко, лагідно, оксамитово; у середньому – прозоро; у верхньому – дещо різкувато. В оркестрі (ансамблі) сопілка-альт в середньому регістрі виконує сольні й підголоскові партії, акомпанемент, підголоски, контрапункт, гармонічну педаль та фігурації.

Оркестрова партія сопілки-альт нотується в скрипковому ключі.

Сопілка-тенор C-dur – різновид оркестрових сопілок, за своєю мензурою удвічі більша від прими та майже наполовину за альту.

Діапазон: *до* першої – *сі* другої октави.

Довжина сопілки-альта – 63 см; діаметр розтруба  $d = 4,0$  см.

Звучить сопілка-тенор дуже ніжно, наспівно, світло. Тенору часто до-ручають в середньому та нижньому регістрах гру основної мелодичної лінії, кантилени, підголосків, акомпанементу та гармонічної педалі. У нижньому регістрі тембр матовий, глибокий; в середньому – густий; у верхньому – світлий.

Оркестрова партія сопілки-тенор нотується в скрипковому ключі.

Сопілка-баритон C-dur – різновид оркестрових сопілок, має трохи ширшу мензуру чим тенор і більш повний, густий, але не зовсім потужний звук (особливо в середньому та низькому регістрах, де нагадує басовий тембр).

Діапазон – до першої октави – *соль* другої октави.

Довжина сопілки-баритон – 58,5 см; діаметр розтруба  $d = 5,5$  см.

В нижньому регістрі звучить лагідно, оксамитово густим матовим тембром; у середньому – м'яко; у верхньому – дещо різкувато.

Баритон виконує мелодію, сольні епізоди в низькому регістрі, контрапункт, гармонічну педаль, а також акомпанемент.

Оркестрова партія сопілки-баритон нотується в скрипковому ключі.

В оркестрі є три види сопілок-басів (G-dur, C-dur, G-dur), які відрізняються розмірами і діапазонами.

Сопілка-бас G-dur (малий) – різновид оркестрових сопілок з низьким за звучанням і великий за розмірами музичний інструмент (біля метра). Оркестрова партія нотується в басовому та скрипковому ключах.

Діапазон: *соль* малої октави – *соль* першої октави.

Довжина сопілки-бас G-dur – 98 см; діаметр розтруба  $d = 5,5$  см.

Сопілка-бас порівняно з баритоном має більш густий, м'який і компактний тембр звуку, а також є технічно рухливим.

Зверху на інструменті розташований клапанний механізм з 6-ма клапанами для видобування хроматичних звуків (пальцями закриваються і відкриваються 4 отвори, а всіх інші – 6 клапанами).

Сопілка-бас G-dur в оркестрі виконує функцію баса, епізодично – сольну партію в низькому регістрі та контрапункт.

Оркестрова партія сопілки-бас G-dur нотується в басовому ключі.

Сопілка-бас C-dur (середній) – різновид оркестрових сопілок з низьким за звучанням і великий за розмірами музичний інструмент.

Діапазон – *до* великої – *до* малої октави.

Довжина сопілки-баса C-dur – 1,44 м; діаметр розтруба  $d = 7,8$  см.

Зверху на інструменті розташований клапанний механізм з 5-ма клапанами для видобування хроматичних звуків (пальцями закриваються і відкриваються 4 отвори, а всіх інші – 5 клапанами).

В оркестрі виконує функцію баса в октаву з контрабасом, а також сольну партію в низькому регістрі та контрапункт.

Оркестрова партія сопілки-бас C-dug нотується в басовому ключі.

Сопілка-бас G-dug (великий) – різновид оркестрових сопілок з низьким за звучанням і великий за розмірами музичний інструмент.

Діапазон: *соль* великої – *соль* малої октави.

Довжина сопілки-баса G-dug – 1,87 м; діаметр розтруба d – 10,5 см.

Зверху на інструменті розташований клапанний механізм з 9-ма клапанами для видобування хроматичних звуків.

В оркестрі виконує функцію баса в октаву з контрабасом та контрапункт, епізодично – сольну партію в низькому регістрі.

Сопілка-контрабас C-dug – різновид оркестрових сопілок з дуже низьким за звучанням і великий за розмірами музичний інструмент

Діапазон: *соль* контроктави – *ре* малої октави.

Довжина сопілки-контрабаса C-dug – 2, 61 м; діаметр розтруба d – 14,5 см.

Сопілка-контрабас C-dug складається з двох частин. Цей чинник збільшує діапазон звучання інструмента на октаву нижче (рис. 9). В середній частині два фрагменти інструмента закріплюються замками.

Сопілка-контрабас C-dug є транспонуючим інструментом. Оркестрова партія сопілки-контрабаса записується на октаву вище від реального звучання і нотується в басовому ключі.

Зверху на корпусі інструмента розташований клапанний механізм з 10-ма клапанами для видобування хроматичних звуків.

Сопілка-контрабас G-dug – різновид оркестрових сопілок з дуже низьким за звучанням і найбільший за розмірами музичний інструмент.

Сопілка-контрабас G-dug складається з двох частин. Цей чинник збільшує діапазон звучання інструмента на октаву нижче (рис. 11). В середній частині два фрагменти інструмента закріплюються замками.

Діапазон: *мі* контроктави – *ля* великої октави.

Довжина сопілки-контрабас G-dug – 2 м 90 см; діаметр розтруба d – 21 см.

Сопілка-контрабас G-dug є транспонуючим інструментом. Оркестрова партія сопілки-контрабаса записується на октаву вище від реального звучання і нотується в басовому ключі. Зверху на інструменті розташований клапанний механізм з 9-ма клапанами для видобування хроматичних звуків.

Переваги сопілок конструкції Гулашевського-Цинкалова у діапазонних та техніко-виконавських характеристиках очевидні й на, сьогоднішній день, є неперевершеними і мають неocenний вплив на розвиток академічного народно-інструментального виконавства в Україні.



## Список використаних джерел

1. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти : Наукова думка / Андрій Гуменюк. – Київ, 1967. – 245 с.
2. Гуцал В. Грає оркестр українських народних інструментів / Віктор Гуцал // Райдуга. – Київ, 1978. – 134 с.
3. Іванов П.Г. Оркестр українських народних інструментів. / Перекоп Гаврилович Іванов. – Київ, 1981. – 110 с.
4. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу / Гнат Хоткевич. – Харків, 2002. – 290 с.

*The article highlights the activities of performers Borys Hulashevskiy and Petro Tsynkalov and their contribution to the cardinal changes of shape, tune, technical and functional capabilities of orchestral panpipes.*

**Key words:** *panpipes, orchestral panpipes, orchestral performance.*

УДК 373.5.015.31:78

Демянюк Б.І., студентка II курсу

Науковий керівник: Ситник Т.М., заслужений працівник культури України,  
професор

## **РОЗВИТОК МУЗИЧНОГО ІНТЕРЕСУ ЯК ОДНІЄЇ З ФОРМ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ ПІДЛІТКІВ**

*В статті визначаються основні шляхи та методи формування і розвитку музичного інтересу як однієї з форм естетичного виховання підлітків.*

**Ключові слова:** *інтерес, сприйняття, мистецтво, естетика, емоції.*

Суттєве підвищення ролі музичного мистецтва в процесі реформування початкової освіти, використання музики як важливого компонента у змісті різних навчальних предметів, що сприяють розвитку гуманітарного ставлення дитини до навколишньої дійсності, здатність музики впливати на духовний розвиток дитини, обумовлюють необхідність формування музичних інтересів у майбутніх учителів художньо – естетичного циклу.

В процесі гуманізації всіх ланок освіти особливу роль відіграє підвищення якості викладання предметів саме цього циклу, адже залучення молоді до естетичної діяльності є одним із найефективніших засобів формування її творчого потенціалу, особистої культури та ціннісних орієнтацій. Розвиток емоційної сфери особистості безпосередньо пов'язаний з її художньо-естетичним вихованням, що розвиває здатність до сприйняття, розуміння і обґрунтованої оцінки творів мистецтва, відчуття їх краси, сприяє формуванню естетичних потреб, почуттів, ідеалів і смаків особистості.

Для пробудження інтересу до музики, для того, щоб захопити нею учнів необхідно впроваджувати такі методи і способи викладання музичного матеріалу, які б не залишили байдужим жодного учня у класі.

Формування музичних інтересів потребує систематичної пошукової діяльності, опори на раніше набутий досвід, використання прагнень, планів особистості, поглиблення і розвитку безпосередніх емоційних мотивів, забезпечення успіху і суспільного визнання, виникнення нових питань і завдань на основі вже розв'язаних. Тільки внаслідок такої праці формується стійкий музичний інтерес, який стає для людини її другою природою.

Підлітковий вік часто характеризується як складний перехідний вік від дитинства до юності. У підлітка немає того безпосереднього сприйняття явищ навколишньої дійсності, що притаманне молодшому школяреві, оскільки його пізнавальний досвід багатший, повніший і дозволяє інакше ставитися до естетичних цінностей, до власної діяльності. Його пізнавальна діяльність відображає те особливо важливе, що пов'язано з особистісним планом, потребами, що розвиваються в реальному середовищі. Інтереси учнів-підлітків позначені цілком виразною стійкістю, активністю. В середньому шкільному віці починають формуватися та швидко зміцнюватися власні пізнавальні інтереси – прагнення до знань, до художньо-творчої діяльності, активне пізнавальне ставлення до певних наук, до певних явищ природи і суспільного життя. Процес діяльності під впливом пізнавальних інтересів носить у підлітків яскраво виражений емоційний характер, вони часто бувають імпульсивні в художньо-творчій діяльності, що їх захоплює: поспішають завершити дію і негайно одержати результат (розібрати і вивчити музичний твір на музичному інструменті або ж виконати ту чи іншу пісню вже сьогодні). Що стосується інтересу до мистецтва, то підлітки ставлять перед собою завдання не тільки відтворення змістовного контексту художніх явищ, але й розвитку тих почуттів, думок, ціннісних прагнень і ідеалів, які актуалізовані у свідомості під впливом творів мистецтва. Прагнучи ефективно використати можливості мистецтва і свій духовний потенціал, з метою утвердження актуалізованих ідей, підлітки, разом з тим зазнають немало труднощів. Усе це зумовлює необхідність педагогічного забезпечення процесу формування музично-естетичних інтересів школярів.

Для формування і розвитку ефективних методів становлення музичних інтересів необхідно на уроках музики проводити заняття, в ході яких особливий наголос робити на наявність змісту в музиці, звертати увагу учнів на музичні образи на основі асоціативних зв'язків шляхом співставлення творів академічної, народної та естрадної музики.

Заняття необхідно будувати з урахуванням педагогічної моделі інтересу до музики:

- 1) наявність логічної та змістовної єдності музичного матеріалу за тематичним планом різножанрових творів;

- 2) встановлення необхідного та можливого рівня сприйняття музичних творів у зв'язку з їх високими ідейно-художньою вагою, емоційною та образною доступністю;
- 3) урахування ролі і значення періодичної повторюваності музичних творів, що звучать на уроках у подальших заняттях.

Для формування і розвитку музичного інтересу школярів бажано використовувати наступні форми роботи:

- 1) прослуховування фрагментів та невеликих творів видатних композиторів;
- 2) висловлювання учнів стосовно своїх вражень від почутого;
- 3) письмові роботи (за короткий проміжок часу – 5-10 хв.) з описом вражень від почутої музики.

Велике значення має також добірка творів, з якими учні знайомляться. Це твори вітчизняних та зарубіжних композиторів, яскраві, виразні, емоційні, доступні аудиторії за образним викладом та настроєм. Досвід показує доцільність більш докладного вивчення творчості одного-двох композиторів. Поступове засвоєння «лексики» композитора, твори якого звучать на уроці частіше, ніж твори інших авторів, допомагає глибше осягнути його творіння. Враховуючи естетичні уподобання підлітків, необхідно використовувати музику різних течій та напрямків, впроваджувати різні підходи для встановлення взаємозв'язків змістовності музичних творів:

– тип послідовно-сюжетний – з неодмінною фіксацією основних етапів і подій музичного процесу;

– доповнення музики емоційним та змістовним поясненням, перш за все, літературно-художнім для створення певної поетичної атмосфери в класі, емоційно-піднесеного настрою в загальному плані, що зумовлює більші можливості для взаємодії різних видів мистецтв на уроці.

Такі основні форми педагогічного керівництва формуванням музичних інтересів будуть сприяти можливості та ефективності цілеспрямованої організації виховного процесу, адже саме інтерес до музичного мистецтва, захоплення музикою, любов до неї – неодмінна умова того, щоб музика розкрила й подарувала дітям свою красу, виявилася спроможною виконати свою виховну та пізнавальну роль.

### **Список використаних джерел**

1. Абдуллин Э.Б. Теория и практика музыкального обучения в общеобразовательной школе : [пособие для учителя] / Э.Б. Абдуллин – Москва : Просвещение, 1983. – 112 с.
2. Кабалевський Д.Б. Як розповідати дітям про музику? / Д.Б. Кабалевський – Київ : Муз. Україна, 1982. – 320 с.

3. Любима Р.М. Формування інтересу до музики / Р.М. Любима // Початкова школа. – Київ, 1979. – №11. – С. 24-32
4. Рудницька О.П. Сприйняття музики і педагогічна культура вчителя : [навч. посіб.] / О.П. Рудницька. – Київ : Вид-во КДПІ, 1992. – 96 с.  
*The article identifies the key ways and methods of formation and development of teenagers' musical interests in classes of artistic and aesthetic cycle.*  
**Key words:** interest, perception, art, aesthetics, emotions.

УДК 378.011.3-051:78

Дідик Л.О., студентка IV курсу

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

### **АКТИВІЗАЦІЯ СПРИЙМАННЯ МУЗИКИ – ВАЖЛИВИЙ ЧИННИК РОЗВИТКУ МУЗИЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ ТА ТВОРЧОЇ АКТИВНОСТІ УЧНІВ**

*У статті розглядаються умови розвитку сприймання музики які є важливим чинником задоволення духовних запитів школярів.*

**Ключові слова:** учні, молодший шкільний вік, сприймання музики, естетична інформація, музичні вміння і навички, естетичне почуття, творча активність.

На сучасному етапі у зв'язку з розвитком і розповсюдженням засобів масової комунікації, сприймання музики стало важливою формою задоволення духовних запитів школярів. Адже музика сьогодні дуже поширена, фактично духовний розвиток молоді відбувається під безпосереднім її впливом.

Молодший шкільний вік – це період нагромадження естетичної інформації, появи перших навичок естетичної культури, сприймання і діяльності.

Сприймання музики нашими вихованцями, як і інші види музичної діяльності, охоплює широке коло понять (пізнання, творення, перетворення, відтворення, оцінювання, спілкування).

Важливими умовами розвитку сприймання вважають такі:

- слухання високохудожніх музичних творів;
- багаторазове їх прослуховування з наступним аналізом – від виявлення загального характеру до усвідомлення музичних засобів виразності;
- постановка питань, що загострюють і спрямовують слухову увагу, акти «впізнання»;
- порівняння і зіставлення музичних творів і формування системи ключових знань у галузі музичного мистецтва;
- співвідношення на основі цих знань соціального досвіду, закладеного у музичному творі, з індивідуальним досвідом учнів;

- співвідношення узагальнених знань дітей з музичними вміннями і навичками [3, с. 46].

Потрібно підтримувати активність учнів під час слухання музики. Донедавна цей вид музичної діяльності вважався пасивним. Для того, щоб діти були активні під час слухання необхідно створити проблемну ситуацію: запропонувати дітям вслухатися в музику і спробувати визначити її характер, про що вона розповідає, які думки і почуття викликає, за допомогою яких засобів музичної виразності. Доцільно практикувати колективні відповіді за диригентським жестом учителя, якщо вони нескладні, однослівні (жанр твору, його характер). Це економить час і подобається дітям.

Перш ніж привчати дітей слухати музику у виконанні симфонічного оркестру, треба продемонструвати їм зблизька скрипку, віолончель, флейту, трубу, фагот, показати їх звучання, розповісти про кожен із них. Це збуджує у дітей інтерес. Їм і самим хочеться послухати симфонічний оркестр, спробувати відрізнити звучання інструментів. Тому доцільно проводити екскурсії щоб послухати концерти, виступи майстрів художньої самодіяльності, лялькові вистави (якщо є можливість). Щоб розвивати естетичне почуття дітей слід не втрачати можливості безпосереднього спілкування з природою, а особливо слухання голосів птахів, впізнавання їх, розуміння.

Для реалізації питання теми, необхідна активна робота самих школярів, адже пасивного, байдужого учня музично грамотним і естетично вихованим зробити неможливо. Тому величезне значення як на уроці музики, так і в позаурочний час має розкриття проблеми вибору шляхів залучення учнів до активної діяльності у спілкуванні з учителями. Використовуючи вищезгадані методи діяльності, вчитель зможе на протязі всього заняття тримати учнів в атмосфері зацікавленості і активності.

Процес пізнання дитиною об'єктивного світу виключає чуттєве і раціональне начала, які перебувають в органічних взаємозв'язках. Розвиток відчуттів і сприймань – передумова до складніших процесів розумового, естетичного виховання, – тому важливо щоб на уроці завжди була активність сприймання, що сприяє ефективному засвоєнню музичного матеріалу.

Важливе місце у вихованні – зацікавленості до музичного мистецтва займає метод музичного узагальнення, в основі якого лежить узагальнення знання про музику. Щоб у дітей склалося цілісне уявлення про музичне мистецтво, в цьому допоможе метод забігання вперед і повернення до пройденого, а на активізацію емоційних відносин школярів до музики направлений метод емоційної драматургії.

Велике значення у навчальному процесі надається методу послідовності та здійсненню між предметних зв'язків, що сприяє розширенню

світогляду, формуванню вмінь і навичок самостійного мислення. Для формування самостійної музичної діяльності необхідно застосувати музикування, як важливий метод активізації навчання. Не слід забувати про використання наочності та дидактичних ігор на уроці, що підносить емоційність дітей, захопленість, цікавість, стимулює мислення, уяву.

Нерідко, проте, уроки музики проводяться ще на неналежному низькому художньому і педагогічному рівні, а набутий досвід передових учителів ще не достатньо узагальнений. У боротьбі за поліпшення результативності уроку музики слід всебічно поглибити, з одного боку педагогічну основу його – дидактичні принципи а з другого – максимально спеціалізувати ці загальні принципи, творчо застосувати їх у галузевій методиці, використовуючи ефективні методи навчання.

### **Список використаних джерел**

1. Бібік Н.М. Формування пізнавальних інтересів молодших школярів. – Київ : Віпол, 1987. – 96 с
2. Киричук О.І. Навчальні інтереси молодших школярів. – Київ : Рад. школа, 1982. – 128 с.
3. Костюк Г.С. Навчально-виховний процес і психічний розвиток особистості / За ред. Л.М. Проколієнко. – Київ : Рад. школа, 1989. – 608 с.  
*The article examines the conditions for development of perception of music, which are an important factor in satisfaction of spiritual needs of schoolboys.*

**Key words:** *junior school age, perception of music, aesthetically beautiful information, musical abilities and skills, aesthetically beautiful sense, creative activity.*

УДК 746.5:687.016

Дудка М.І., студентка III курсу

Науковий керівник: Шульц Н.А., кандидат мистецтвознавства,  
старший викладач

### **БІСЕРНИЙ ДИЗАЙН ЯК ЧАСТИНА СУЧАСНОГО ОБРАЗУ**

*У даній статті розглядається бісер як матеріал, який використовується дизайнерами для оздоблення своїх колекцій одягу, аксесуарів та прикрас. А також, бісер – як один з варіантів створення власного унікального стилю у повсякденному житті за допомогою прикрашення ним звичайного одягу.*

**Ключові слова:** *бісер, одяг, прикраси, бісерний дизайн, бісер та мода.*

У світі сучасних технологій будь-які процеси розвиваються досить швидко. Не стоїть на місці і дизайн одягу, а особливо бісерний дизайн, який сміливими кроками останні кілька років крокує по подіумах, привертаючи все більше зацікавлених поглядів.

Бісер знайшов своє місце не тільки на сукнях відомих дизайнерів, але й інтенсивно використовується людьми у повсякденному житті, як спосіб створити сучасний образ.

Мета дослідження – проаналізувати інновації бісерного дизайну: оздоблення одягу, виготовлення окремих його деталей, аксесуарів.

Часто трапляється, коли нам кажуть, що захоплення бісером не є серйозним заняттям. І лише ми знаємо, що так лише здається, особливо на початку творчого шляху, коли відбувається освоєння нових технік, форм, ознайомлення з різними матеріалами [3].

У всі часи, що тільки не робили майстри з такого універсального матеріалу як бісер. Більшість звикла до того, що з нього, в основному, виготовляють жіночу біжутерію. Проте різноманітні інновації в світі моди та дизайну, дозволяють поглянути на бісер не тільки з боку прикрас, але й як на матеріал для оздоблення одягу, виготовлення окремих його деталей, аксесуарів. Дизайн інтер'єру, також, часто доповнюють прикрасами з бісеру, які зазвичай мають лише естетичне значення [5].

Колись, в минулі часи, бісер цінувався на вагу золота, і його могли собі дозволити лише заможні люди. В даний час бісер доступний всім. Він з кожним роком стає все популярнішим, зараз його можна побачити не тільки на подіумах і виставках в музеях, а й у повсякденному житті на куртках, джинсах та багато чому іншому. Значним поштовхом до створення різноманітних речей з бісеру, послужило те, що у час сучасних технологій, виробництво бісеру вийшло на високий рівень. Це дозволяє знизити його вартість, та дає можливість творити красу будь-якій людині без обмежень. Різновидів бісеру зараз перерахувати складно, так як їх створюють дуже багато. Завдяки чому, речі виходять незвичайними та різноманітними.

Впевненою граціозною ходою, сьогодні, несе себе бісер по подіуму, доводячи в черговий раз свою значимість у світі моди. Чому ж його так люблять світові дизайнери? Причому, ці дизайнери далеко не новачки, це знамениті кутюр'є [2].

Якщо згадати колекції світових брендів на протязі останніх років, на думку одразу спадає феєричний показ одяку «Зима-2014» Доменіко Дольче і Стефано Габбана. В основу свого показу одягу вони взяли сюжети Старого і Нового завіту, відбитого в мозаїці храму Сицилії. Сюжети були перенесені на одяг і вишиті золотими нитками та бісером. Вся колекція була б не повною, якщо не були б присутні аксесуари. Одяг доповнюють туфлі, панчохи, пояси, сережки. І все це прикрашене бісером.

Валентин Юдашкін покриває свої сукні бісерною вишивкою. Деколи це тільки окремі деталі, а деколи бісером покритий весь виріб.

Спільна колекція Оскара де ля Рента і Джона Гальяно залишила під сильним враженням глядачів. Таланти двох людей гармонійно перепліталися і любителі бісеру безсумнівно виокремили «вечірню» частину показу. Сукні, виконані в соковитій фруктовій колірній гамі, були пишно прикрашені камінням, бісером та стеклярусом.

Та можна, навіть, і не згадувати модні покази минулих років. 2017 рік підготував для любителів бісеру, нові, не менш вражаючі колекції одягу оздоблені цими незамислуватими кульками.

Хутро, печворк, страусинне пір'я і звичайно бісер: все це є невідемним доповненням до осінньої колекції Prada. Верхній одяг колекції (пальто) прикрашений квітковим орнаментом з бусин крупного розміру, такий же орнамент присутній на взутті колекції. Також знайшов своє місце бісер на в'язаних сведрах та спідницях з кофтинками із натуральної шерсті. Досить цікаво підійшли дизайнери до оздоблення суконь, прикрасивши їх бісерною бахромою у декілька рядів [6].

В останні роки дизайнери багато уваги приділяють бісеру в своїх колекціях. Безсумнівно, він є тією «сіллю», без якої суп прісний і несмачний. Важко зустрівати модельєра, який би не використовував бісер в своїх роботах. І кожна країна вважає ці маленькі намистинки своїм надбанням. Але він належить усім. Всі народності використовують його в прикрашанні своїх костюмів. А модельєри стилізують одяг під ту чи іншу країну. Кожному народові притаманні свої орнаменти, колірні пристрасті, техніки виготовлення. І кутюр'є майстерно користуються досвідом людства. Звичайно, те, що демонструють нам з подіумів, буває занадто пафасно, але цілком можна застосувати в житті. Тільки потрібно вибрати для себе певний стиль і дотримуватися його. Тоді бісер гармонійно увіллється в обраний образ. Кожен раз бісер буде «звучати» по-новому. Шоб виглядати ультрамодного – потрібно творити з бісеру, надихатися новими ідеями і створювати щось своє. Бісер сьогодні в тренді [4].

Висновки. Отже, бісер – дивовижний матеріал, що дає простір для фантазії. Він може бути тихим, а може «кричащим», може бути скромним, а може розкішним, може бути з накопиченням старовини, або, навпаки, ультрамодним. Дивовижна здатність поєднуватися з різними матеріалами робить бісер воістину унікальним. Він спокійно може створити міцний союз з металом і деревом, нитками і тканинами, мінералами і камінням, дорогоцінними металами. Область застосування бісеру так само широка: одяг, взуття, меблі, деталі інтер'єру, прикраси і все те, на що вистачить людської фантазії. А нам всім добре відомо, що фантазія безмежна.



## Список використаних джерел

1. Бісер в повсякденному житті – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://masterbisera.ru/interesnoe-o-bisere/839-ispolzovanie-bisera-v-zhizni.html>. – Назва з екрану.
2. Бісерний дизайн. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://masterbisera.ru/2014/07/05/snogsshibatelnoe-defile-bisera.html>. – Назва з екрану.
3. Бісерний дизайн. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://bestbiser.com/vdohnovenie/biserniy-dizayn-vyisokogo-klassa-dlya-vdohnoveniya>. – Назва з екрану.
4. Бісерний дизайн. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.granys.net/vsemirno-izvestnye-dizajneri-i-marki/>. – Назва з екрану.
5. Бісерний дизайн. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://masterbisera.ru/interesnoe-o-bisere/839-ispolzovanie-bisera-v-zhizni.html>. – Назва з екрану.
6. Колекції Prada 2017. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://graziama.com/news/meh-petchvork-i-strausinye-perya-osennaya-eklektika-v-kollekcii-prada-2017/>. – Назва з екрану.

*This article is devoted to beads as material used by designers to decorate their clothing collections, accessories and jewelry. Also, beads are one of the best options for creating one's own unique style in everyday life by embellishing casual clothes.*

**Key words:** *beads, clothes, adornment, bead design, beads and fashion.*

УДК 378.016:75

Духнова Н.В., студентка II курсу

Науковий керівник: Гуцул І.А., кандидат мистецтвознавства,  
старший викладач

### **АКВАРЕЛЬНИЙ ЕТЮД ЯК ЗАСІБ УДОСКОНАЛЕННЯ ЖИВОПИНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ СТУДЕНТІВ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ МИСТЕЦЬКОГО СПРЯМУВАННЯ**

*В статті розглядаються технічно методологічні особливості написання акварельних етюдів з натури як один із засобів удосконалення живописної майстерності студентів навчальних закладів мистецького спрямування.*

**Ключові слова:** *живопис, акварельний етюд, натюрморт, мистецтво, художник, мистецька освіта, техніка живопису.*

В системі сучасної мистецької освіти, живопис як навчальна дисципліна є один із базових предметів фахової підготовки студентів, формування їхнього професійного становлення й розвитку. Використання в ході навчання різноманітних технік, технологій та прийомів живопису знач-

ною мірою сприяє формуванню живописної майстерності майбутнього художника і одним із потужних засобів в оволодінні студентами художньою майстерністю є акварельний етюд натюрморту.

Методологічну основу формування живописної майстерності студентів мистецького спрямування складають праці вчених у галузі мистецтвознавства, педагогіки, теорії й методики навчання живопису. Серед них слід відзначити дослідження науковців Г.В. Біди [1], Н.Н. Волкова [2], Б.М. Негоди [3], В.С. Кузіна [5], А.А. Унковського [7], Н.О. Урсу [8], та ін.

Мета статті – визначити методику формування живописної майстерності майбутнього художника. Завдання статті – розкрити методику формування живописної майстерності майбутнього художника, навести приклад поетапності виконання етюду натюрморту природи з методичними рекомендаціями щодо виконання конкретних завдань.

У сучасному живописі й практиці навчання його основам реалістичний метод зображення, робота з природи створюють найкращі умови для професійного розвитку живописця. Спостерігаючи зображувальні предмети природи, під час роботи над етюдом, художник має можливість дослідити кольорові відтінки предметів, гру світлотіні в їх природньому поєднанні, що сприяє розширенню художньої уяви митця, його креативного мислення.

На думку Л. Єрмолаєвої-Томіної, мислення автоматично включається тоді, коли людина зустрічається з проблемною ситуацією [4, с. 181], тому робота над етюдом з природи спонукає художника засобами акварельного живопису до вирішення як кольорової гами, так і передачі об'єму, матеріальності, простору і є особливо дієвою для активізації творчого пошуку.

Багаторічні педагогічні спостереження свідчать, що якість засвоєння навчального матеріалу кожним студентом залежить від чіткої методичної послідовності виконання конкретних завдань [1, с. 223].

Ця послідовність складається з таких складових:

- 1) композиція (вибір точки зору, формату і розміщення зображення);
- 2) живописне зображення (визначення загального колірного тону, знаходження тональних і колірних відношень);
- 3) завершення етюду (акцентування композиційного центру; остаточне виявлення головного й другорядного в колірному ладі етюду).

Учитися живопису потрібно, спираючись на природу. Тільки при постійному вивченні й відтворенні природи, можна оволодіти як малюнком і живописом, так і композицією. Із цього приводу П.П. Чистяков зазначав: «Спочатку потрібно привчитися все запозичувати в природи, потім, досить набравшись цього, прагнути підпорядкувати собі природу» [6, с. 32].

При вивченні акварельного етюдного живопису, важливо слідувати принципу навчання – від простого до складного. Тому приступаючи до

виконання перших живописних вправ, потрібно ставити за ціль, насамперед зображувати предмети простих, зрозумілих за формою і кольором геометричних предметів і поступово переходити до складних і різних по формі, кольору і матеріалу предметів.

Як правило, етюди пишуться в техніці «а la prima» пензлем без попереднього малюнка олівцем. Такий підхід формує у студента навички цільного бачення природи, впевненість володіння пензлем та вміння безпомилково визначати колірну гаму натюрморту.

Деякі запропонованих вправ продемонструють алгоритм навчального процесу оволодіння майстерності етюдного живопису.

Завдання 1. Виконати декілька етюдів оточуючих предметів, що лежать на столі (кубик, коробка від сірників, ластик пенал, книга то що). В процесі виконання етюду звернути увагу на тепло-холодні кольорові, світло-тіньові та тональні співвідношення,

Завдання 2. Виконати декілька етюдів з одного із фруктів, що лежать на столі (яблуко, грушка, апельсин, банан то що). При виконанні цих етюдів приділити увагу на передачі об'єму.

Завдання 3. Виконати етюди декількох предметів побуту різної форми і матеріалу. Доцільно виконувати етюди натюрморту різними прийомами роботи аквареллю з обов'язковою передачею образних і колірних характеристик предметів, що зображуються, наприклад, сумне, холодне, сіре, блакитне, веселе, тепле, вохристе, золотисте, молоде, старе, цілюще, колюче, мудре тощо. Емоційний характер виконаних завдань примушує художника-початківця міркувати, уникати під час роботи сліпого копіювання природи, а замислюватися й шукати композиційні та образні шляхи передачі почуттів в живописі. В ході виконання даних завдань застосовувати різні техніки виконання, як письмо на сухому папері, так і на мокрому – так звана техніка «мокре по мокрому» [3, с. 68].

Таким чином, безперечно користь у процесі оволодіння майстерністю живопису принесуть акварельні етюди, бо в ході їх виконання формуються навички: емоційного сприйняття дійсності, композиційного і просторового мислення, безпомилкове відчуття кольору, розуміння тепло-холодності кольору, володіння пензлем без попереднього малюнка олівцем.

Зважаючи на вище сказане, можна зазначити, що виконання акварельних етюдів у процесі навчання живопису майбутніх художників відбувається послідовне оволодіння знаннями закономірностей відтворення кольором оточуючого світу на зображальній площині.

Цілісність сприйняття, уміння в цілому бачити різні елементи природи та зображувати їх відповідно цього бачення – головне завдання удосконалення живописних навичок. Розвиток цілісного бачення прямо пов'язана

ний з особистісним творчим розвитком та є основою зображального мистецтва. Образність, змістовність, асоціативність, емоційність, усвідомленість творчого сприйняття – невід’ємні складові у розвитку художньо-творчих здібностей студентів.

### **Список використаних джерел**

1. Беда Г.В. Основы изобразительной грамоты. Библиотека уч. изобр. искусства / Г.В. Беда. – Москва : Просвещение, 1989. – 192 с.
2. Волков Н.Н. Цвет в живописи / Н.Н. Волков. – Москва : Искусство, 1965. – 215 с., ил.
3. Негода Б.М. Живопис навчальний посібник / Б.М. Негода. – Кам’янець-Подільський, 2005.
4. Ермолаева-Томина Л.Б. Психология художественного творчества : Уч. пос. для вузов. – Москва : Академический Проект, 2003. – 304 с.
5. Кузин В.Г. Психология / В.Г. Кузин. – Москва : Выс. шк., 1974. – 280 с.
6. Чистяков П.П. Письма, записные книжки, воспоминания / П.П. Чистяков. – Москва : Искусство, 1953. – 592 с.
7. Унковский А.А. Работа на пленэре / А.А. Унковский // Художник. – №4. – 1982. – С. 61-63
8. Урсу Н.О. Духовні витоки Поділля : митці в історії краю : матеріали IV всеукр. наук.-практ. конф. (Хмельницький, 13 берез. 2014 р.). – Хмельницький : ХГПА, 2014. – 417 с.

*The article discusses the methodological technically writing watercolor sketches from nature as a means of improving artistic skills of students of educational institutions of artistic direction.*

**Key words:** *Painting, watercolor sketch, still life, art, artist, art education, painting technique.*

УДК 7.071.7(477.43)(092)

**Жак Х.В.**, студентка I курсу

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

### **ВІКТОР ДЕЙСУН – ПРЕДСТАВНИК ПОДІЛЬСЬКОГО АВАНГАРДНОГО МИСТЕЦТВА**

*У статті висвітлюється деякі етапи творчого життя художника-авангардиста, який за допомогою кольору передає найважливіше, що бачить в навколишній дійсності.*

**Ключові слова:** *навчання, художник, оформлювач, сюрреалізм, пуантилізм, художник-абстракціоніст, митець, мистецтвознавець.*

Упродовж століть сивочолий Кам’янець-Подільський приваблював багатьох митців. Їх манять сюди вежі давніх фортець та дзвіниць, бані й барокові склепіння церков, що неприступно височіють над скелями, ди-

во-мости, які посміхаються водам річки Смотрич. Весь цей неповторний пейзаж, який увібрив в себе красу архітектури та мужність міста-фортеці й досі захоплює музикантів, режисерів, художників.

В одному з найкрасивіших куточків України з'явився на світ відомий сьогодні подільський митець, художник-авангардист Віктор Миколайович Дейсун. Народився він 22 липня 1962 року в Кам'янці-Подільському. Маленький Віктор не мріяв про мистецьку кар'єру. Втім, переконаний він сам, в місті, де кожен камінець дихає історією, – інакше статися не могло. Допомогли вчителі – розгледіли у літачках та танках, які між уроками малював хлопчик, справжній талант. Хлопець навчався в школі спочатку на Довжку, де проживали його батьки, потім на Підзамчі (мікрорайон Кам'янця-Подільського). Звісно, не обминув він і Кам'янець-Подільську дитячу художню школу, яку закінчив 1976 року. Першим наставником юного художника був Юрчик Юрій Федорович, який філігранно шлифував талант учня. Далі 18-річний Віктор закінчив Республіканську художню середню школу імені Тараса Шевченка в Києві. Згодом, була спроба вступити до Львівського інституту та армійська служба у далекій Монголії. Художник зізнається, що досі, закриваючи очі, бачить перед собою усю ту унікальну природну палітру кольорів.

«Такого неба, як у Монголії, я більше не бачив ніде. Там, коли заходить сонце, – в небі можна побачити повний спектр кольорів, починаючи від пурпурно-червоного і закінчуючи глибоким ультрамарином. Всі кольори можна було рахувати, як у веселці», – пригадує художник Віктор Дейсун.

Як і всі художники, в армії Дейсун багато малює, оформлює «ленкімнати», плаци та кабінети. В армії в нього була кличка «Пікассо». І найбільше йому подобалося, коли до нього підходили і так тихенько запитували, що означає таке прізвисько і що таке пікассо [3, с. 1].

Після повернення з армії Віктор розуміє – без мистецтва себе вже не уявляє. Експериментує зі стилями, формами, кольорами. І, зрештою, зупиняється на формалізмі. У мінімум зображення закладає максимум змісту. Малює довго, зосереджено. Завдяки цьому – чисті кольори на картинах звучать особливо тонко.

Авангардним мистецтвом Віктор Дейсун захопився ще в школі. У розпал утвердження соціалістичного реалізму ознайомився з творчістю Пабло Пікассо, Джексона Поллока, Марка Шагала, Сальвадора Далі. Закінчивши школу для обдарованих молодих художників, Віктор вступив до Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва (нині – Львівська національна академія мистецтв). Після закінчення інституту юнака захопила творча свобода і перебудова, то ж мит-

цям дихати стало легше. У січні 1989 року помер іспанський художник, один із найвидатніших сюрреалістів ХХ століття Сальвадор Далі. «Пам'ятаю, коли дізнався про його смерть, я плакав», – признався Віктор Дейсун.

Живописець з захопленням займається станковим та монументальним живописом. Він відходить від офіційного стилю соцреалізму і шукає себе у напрямках символізму, пуантилізму, абстракціонізму. Митець привносить національну кольористику, елементи народної творчості, що стало симбіозом цих течій з яскраво вираженим індивідуальним стилем. Продовжує експерименти в боді-арті, відео-арті, інсталяції, перформансі [1, с. 2].

Від 1992 року ледь не щороку у Віктора Миколайовича відбуваються персональні виставки. Дві з них, 2009 і 2010 року, експонувалися в Картинній галереї рідного для нього Кам'янця-Подільського. Перша з них, що відкрилася 17 вересня 2009 року, називалася просто – «Спостереження». Із великого доробку митець представив усього 17 робіт, які практично (за винятком чотирьох робіт) розмістилися в одному залі. Серед тих, хто тоді тепло привітав художника в рідному місті, був і його вчитель із дитячої художньої школи Аркадій Данилюк. Він із розумінням поставився до авангардних пошуків свого учня. Схвально відгукнулася на виставку земляка і газета «Подільнин»: «Художник чудово вміє фарбами передати настрій, враження від побаченого, відчутого, передуманого, пережитого, жоден його мазок на полотні не є випадковим. Досить глянути на картини «Квіти для коханої», «Вертикальна Міграція» чи на цікавий живописний цикл, присвячений озеру Балатон, аби зрозуміти: перед нами роботи справжнього майстра» [2, с. 7].

До роботи Дейсун завжди стає з хорошим настроєм і завжди з музикою. Інакше, каже, працювати просто не вдається. Іноді, зізнається, навіть прокидається посеред ночі і замальовує ескізи майбутніх картин. Впевнений – кожна робота має свою історію, душу і свій власний шлях. Інколи в нього виникає бажання замалювати щойно створене. Особливо, коли немає свіжого заґрунтованого полотна, а хочеться малювати далі. Але він стримується і продовжує пошуки. Він, малюючи пейзаж, не виписує в ньому всі дрібнички, кожену травинку – це нереально. Проте, він не проти реалізму, але справжній художник малює лише те, що потрібно. Все зайве – відкидає.

За висновком мистецтвознавців, особливістю індивідуального почерку Дейсуна є виразність, емоційність і смисловий абстракціонізм. Веселкові переливання колірних площин, тонка внутрішня логіка,

складні хитросплетіння точок і ліній у візерунки, орнаментально широкі мазки, поєднуючись між собою на картинах, немов утворюють місток, перекинутий від земного до небесного, вищого [3, с. 6]. Характерною манерою художника є оперування лініями, плямами, контрастами світлотіні. Найбільш привабливою в його творчих композиціях можна назвати гру фактурними поверхнями, які підкреслюють одне одну та надають образу динаміки. Дейсун не боїться яскравих сполучень кольорів, сміливо поєднуючи різнобарвні форми і створюючи єдиний колорит полотна.

2000 року Віктор Дейсун став членом Національної спілки художників України. Він член творчого об'єднання «БЖ-Арт». Упродовж творчого шляху В. Дейсуна його роботи побували в експозиціях галерей усього світу, зберігаються у приватних колекціях та українських музеях, відбулися 22 персональні виставки. Його серія картин «Вікна» захоплює поважних закордонних мистецтвознавців. Він же сам скромно каже – просто малює від серця, надихається життям і, попри все, з оптимізмом дивиться у майбутнє.

Твори живописця зберігаються в Національному музеї імені Андрія Шептицького у Львові, Полтавському та Кременчуцькому краєзнавчих музеях, Кам'янець-Подільській картинній галереї, у приватних зібраннях в Україні, Росії, Німеччині, Канаді, Ізраїлі, Угорщині, Китаї, США, Франції та багатьох інших країн світу.

Віктор Миколайович Дейсун це своєрідний послідовник знаменитих пуантилістів кінця XIX століття, з чітких крапочок на картинах складався прекрасний світ. Він створює в авангардній манері мистецькі об'єкти для медитації, роздумів і відпочинку. Це майстер туманностей, боротьби світла та кольору, який з різнокольорових плям складає химерні пейзажі та портрети.

### **Список використаних джерел**

1. Козаріс О. Живопис і графіка Дейсуна // Край Кам'янецький, 1992. – 22 лютого. – С. 2
2. Будзей О. Спостереження від Дейсуна // Подолянин, 2009. – 25 вересня. – С. 7
3. Будзей О. Митець, що вмів випасати тигрів : Ювілеї // Подолянин, 2012. – 20 липня. – С. 1, 6

*The article deals with certain stages of artistic life of an avant-garde artist who reproduces the most important things which he sees in surrounding reality with the help of colour.*

**Key words:** *training, painter, designer, surrealism, pointillism, avant-garde artist, artist, art critic.*

**Загранюк В.О.**, студент VI курсу

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

## **ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ВИКОНАВСЬКОЇ ТЕХНІКИ УЧНІВ-БАЯНІСТА У ПОЧАТКОВИЙ ПЕРІОД НАВЧАННЯ**

*У статті розглядаються питання розвитку виконавської техніки учнів-баяністів у процесі роботи над етюдами в початковий період навчання, пропонуються методичні рекомендації з постановки виконавського апарату, добору аплікатури та опанування необхідних засобів звукодобування.*

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

Питання постановки виконавського апарату баяністів – посадка музиканта, положення інструмента під час виконання художнього репертуару, взаємодія інструмента та корпусу виконавця, положення правої та лівої рук на клавіатурі, а також засвоєння технологічних прийомів інструментальної гри – є найважливішою складовою навчального процесу музикантів-початківців. Саме у зв'язку з цим означені питання набули різноманітного висвітлення в численних методико-педагогічних працях, музично-теоретичних розробках та виконавсько-практичних рекомендаціях [1; 5]. Незважаючи на наявність значного обсягу методичної літератури з вищезазначених питань, вони є постійно актуальними і значущими у виконавсько-педагогічній практиці та потребують подальшого теоретичного вивчення.

Мета статті – визначення специфіки розвитку виконавсько-технічної майстерності учнів-баяністів на початковому етапі навчання.

Інструктивний матеріал (вправи для розвитку різних видів виконавської техніки) є важливою складовою репертуару баяністів на кожному етапі навчання – від дитячих музичних шкіл (шкіл мистецтв) до вищих навчальних закладів. Добираючи інструктивний матеріал на початковому етапі формування виконавської майстерності викладач має пам'ятати, що він повинен бути спрямований на поступове формування та закріплення учнем-баяністом технічних умінь та навичок і певних виконавсько-художніх прийомів. Виконавські навички, опановані учнем-баяністом під час роботи над інструктивним матеріалом, необхідно постійно вдосконалювати шляхом поступового ускладнення матеріалу. Це стосується і постійного контролю за формуванням виконавського апарату – положенням правої та лівої рук виконавця, добору зручної аплікатури, розвитку майстерності володіння міхом, штрихами, нюансами, динамічною шкалою, філіруванням звука тощо [4].



Зупинимось на головних складових питання постановки виконавського апарату учня-баяніста:

- посадка учня-баяніста;
- положенням рук, ніг, корпусу під час гри;
- положення музичного інструмента виконавця стосовно корпусу;
- положення правої та лівої рук виконавця на клавіатурі під час гри.

Однією з найважливіших складових формування виконавського апарату учня-баяніста є відповідна посадка, що передбачає сидіння на передній частині переважно твердого стільця (оскільки м'який стілець не надає необхідного відчуття опори. Суттєвою є й висота самого стільця, яка має бути такою, щоб коліна виконавця знаходилися паралельно підлозі. У такому положенні баян не «сповзатиме» нижче, а тому не створюватиме незручностей під час звуковидобування.

Важливим чинником постановки є довжина ременів інструмента, що мають бути не занадто тугими, але й не дуже вільними. Так, лівий ремінь, коротший за правий, міцніше притискає інструмент до корпусу виконавця, проте правий – навпаки, дещо вільніший, щоб гриф інструмента міг опиратися на праву ногу виконавця (при цьому спину слід тримати рівно). Міцне утримання інструмента на колінах виконавця надасть змогу баяністові успішно вирішувати завдання звукодобування, не відволікаючись на фіксацію інструмента (що особливо важливо під час гри на «стик» – гриф баяна, спираючись на праву ногу виконавця, забезпечить дуже важливе відчуття опори для інструмента).

Зауважимо, що постановка рук баяніста – поняття умовне та динамічне, завдяки постійній зміні залежно від конкретної ситуації. Процес формування навичок керування положенням рук, їх гнучкістю має відбуватися одночасно із засвоєнням усіх музично-виконавських навичок під час роботи над різножанровим музичним матеріалом – художніми творами та спеціальними технічними вправами – гаммами й, особливо, етюдами, працюючи над якими учень має можливість практичного відпрацювання різних виконавських засобів у різних темпах, різною динамікою та, що дуже важливо, різною аплікатурою.

Варто підкреслити, що головними принципами добору аплікатури є зручність, доцільність та художня необхідність, які допомагатимуть учневі-баяністу реалізувати необхідні естетико-художні виконавські завдання. Оскільки учень-початківець не має достатнього досвіду роботи з музичним матеріалом – викладачеві потрібно постійно й уважно контролювати процес добору кращої та зручної аплікатури.

Техніка міховедення потребує уваги з початкового етапу навчання гри на музичному інструменті. І від того, наскільки вправно баяніст во-

лодіє міховеденням, значною мірою залежить, наскільки зручно йому буде грати на музичному інструменті, наскільки вправно та продуктивно він зможе вирішувати складні художньо-виконавські завдання. Від правильного, художньо доцільного руху міха залежать також усі відомі засоби звуковидобування, зокрема штрихи. Щонайменша зміна характеру руху міха автоматично змінює динаміку та довжину звука, його характер. Але багато в процесі звуковидобування залежить і від роботи правої та лівої рук виконавця – вправної роботи його пальців, атаки звука та художньо-емоційної складової музичного матеріалу. Отже, штрихи – це швидше характер виконання музичного звука, який є результатом певного засобу звуковидобування та залежить від певного художньо-виправданого змісту звучання [1; 4; 5].

Отже, початковий період навчання на музичному інструменті – це складний процес розвитку та вдосконалення навичок і технічних прийомів – як необхідних складових набуття музичного професіоналізму. Проте навчання – це завжди й процес творчого пошуку, знаходження та відпрацювання нових, досконаліших елементів музичної виразності, які можна лише відчувати інтуїтивно, оскільки перебувають вони на рівні підсвідомості, інтуїції виконавця. Тому в кожному конкретному разі виконавцеві необхідно знаходити такі засоби звуковидобування та філірування звука, які б сприяли найдосконалішому вирішенню учнем-баяністом складних художньо-виконавських завдань.

### **Список використаних джерел**

1. Алексеев И. Викладання гри на баяні / И. Алексеев. – Київ : Держ. вид-во образотв. мистецтва і муз. літератури, 1957. – 143 с.
2. Имханицкий М. Воспитание навыков интонирования на баяне / М. Имханицкий, А. Мищенко. – Москва : Республ. метод. кабинет по учебным заведениям искусств и культуры, 1989. – 38 с.
3. Липс Ф. Искусство игры на баяне / Ф. Липс. – Москва : Музыка, 1985. – 123 с.
4. Онегин А. Азбука баяниста / А. Онегин. – Москва : Музыка, 1964. – 64 с.
5. Ризоль Н. Принципы применения пятипальцевой аппликатуры на баяне / Н. Ризоль. – Москва : СК, 1977. – 279 с.

*The article investigates the questions of development of bayan and accordion players' performance techniques when practicing etudes at an initial period of studies; best practices are suggested as to performance apparatus, selection of suitable finger notation and mastery of the necessary phonation techniques.*

**Key words:** *performing techniques, performance apparatus, phonation, finger notation, touches.*

Загребельна О.О., студентка VI курсу

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

## **РЕБРЕНДИНГ І БРЕНДИНГ ЯК СУЧАСНИЙ МАРКЕТИНГОВИЙ ІНСТРУМЕНТ ДОСЯГНЕННЯ КОНКУРЕНТНИХ ПЕРЕВАГ**

*У статті розглянуто теоретико-методологічну сутність дефініцій категорій брендингу та ребрендингу. Узагальнено основні конкурентні переваги, якими повинен володіти вищий навчальний заклад для підвищення рівня конкурентоспроможності на ринку освітніх послуг.*

**Ключові слова:** бренд, брендинг, ребрендинг, вищий навчальний заклад, конкурентноздатність, диференціація, позиціонування, торгова марка.

Освіта є продуктом, затребуваність якого в сучасному світі складно переоцінити. На сьогоднішній день в сфері освітніх послуг спостерігається тенденція створення конкурентного середовища. Вищі навчальні заклади освіти, як традиційно державні, змушені вступати в конкурентну боротьбу за абітурієнта ціновими та неціновими методами. У цих умовах, навіть перед всесвітньо відомими вузами виникає досить складне завдання: як утримати свої позиції на ринку і зберегти ефективність діяльності. У сформованих умовах для створення сучасного та позитивного іміджу вищого навчального закладу, з'явилась необхідність використання таких маркетингових інструментів, як брендинг та ребрендинг. Тому ця тема є актуальною адже в умовах глобальної конкуренції потужний бренд стає стратегічно важливим втіленням конкурентних переваг вузу.

Вагомий науковий внесок у дослідження теоретичних проблем розвитку брендингу та ребрендингу зробили такі вчені як: І. Грищенко, В. Щербак, С. Семенюк, Р. Лігідов, Р. Фатхутдінов. Однак більшої уваги потребують питання формування бренду та проведення ребрендингу саме освітнього закладу, що й зумовило вибір напряму дослідження.

Мета статті – уточнення сутності та проведення політики брендингу і ребрендингу у вищих навчальних закладах.

Як відомо, основними специфічними характеристиками освітніх послуг є невідчутність, нематеріальність, неможливість зберігання, відтермінованість у прояві результатів. Тому потенційний споживач при виборі вищого навчального закладу покладається на його авторитет, імідж і бренд [1, с. 133].

У цьому контексті доцільно провести науковий аналіз сутності визначення бренду та ребрендингу. Англійське слово «brand» означає тавро, фабрична марка і часто використовується як синонім торгової марки. Процес створення бренду, управління ним і називається брендингом. Він

може включати в себе створення, посилення, репозиціонування, оновлення й зміну стадії розвитку бренду, його розширення і поглиблення. Брендінг – це прийоми створення особливого враження, які вносять свій вклад у загальний імідж і у відношення цільового сегмента ринку до бренду. На думку Н.А. Спіріної, бренд – це комбінація функціональних і емоційних характеристик товару чи послуги, що існують у свідомості споживача і визначають індивідуальність даного товару чи послуги, яка, в свою чергу, стимулює споживчі переваги певної категорії людей [2, с. 90]. Концепція брендінгу передбачає представлення вищого навчального закладу як успішного освітнього закладу, що має свою специфіку, високий рейтинг, який визнається не тільки в Україні, але й за її межами. Таким чином, правильне розроблення та застосування концепції брендінгу – одне із важливих стратегічних завдань для керівників вищого навчального закладу. Існує два підходи до визначення бренду:

1. задача і також індивідуальні атрибути: назва, логотип та інші візуальні елементи (шрифти, дизайн, колірні схеми і символи), що дозволяють виділити компанію або продукт порівняно з конкурентами;
2. образ, імідж, репутація компанії, продукту або послуги в очах клієнтів, партнерів, громадськості.

Обов'язковою умовою успішного існування і функціонування бренду є дотримання загального фірмового стилю – візуальної та смислової єдності образу вищого навчального закладу. Елементами фірмового стилю є: назва продукту, логотип, товарний знак, знак обслуговування, фірмове найменування, фірмові кольори, слоган, стиль і кольори спецодежгу співробітників підприємства, а також інші об'єкти інтелектуальної власності, що належать організації.

Брендування у вузькому сенсі просування на ринок товарних знаків проводиться поліграфічними методами, шовкографією, вишивкою, термо-трансферними технологіями, тисненням, рекламою, в тому числі і в ЗМІ.

Ребрендінг повинен виконувати такі завдання: посилювати бренд (з метою зростання лояльності споживачів), диференціювати бренд серед конкурентів (з метою посилення його унікальності), збільшувати цільову аудиторію бренду (з метою залучення нових споживачів) [3]. Ребрендінг – найбільш сучасна і жива частина науки про бренди, і багато в чому суперечить головним розумінням рекламних класиків (на кшталт Джека Траута і Філіпа Котлера), що стверджують цінність бренду у незмінності імені та візуальних символів в часі. Адже часточка «ге» зазвичай вказує на спробу зробити щось заново. Вся складність в тому, що мова йде не про повну відмову від зробленого раніше, а всього лише про внесення змін та певних коректив, удосконалення або навіть амортиза-

цію. Переробити. Перебудувати. Запустити заново. Найбільш успішним є застосування стратегії ребрендингу на стадії переходу бренду з етапу зрілості на етап спаду.

Підсумовуючи матеріал, наведений в даній статті, варто відзначити, що використання брендингу та проведення ребрендингу є актуальним та необхідним фактором для досягнення вищим навчальним закладом конкурентних переваг в сфері освітніх послуг.

### **Список використаних джерел**

1. Василькова Н.В. Управління брендом вищого навчального закладу в умовах глобальної конкуренції / Н.В. Василькова // Формування ринкової економіки : зб. наук. праць / М-во освіти і науки України; Київ. нац. екон. ун-т ім. В. Гетьмана; відп. ред. О.О. Беляєв. – 2013. – Вип. 30. – С. 27-33
2. Семенюк С. Брендинг вищого навчального закладу / С. Семенюк // Галицький економічний вісник. – 2013. – №3(42). – С. 133-138
3. Спирина Н.А. Брэндинг образовательных услуг : понятие, особенности, основные элементы / Н.А. Спирина // Вопросы управления. – 2009. – Вып. №2 (7). – С. 89-96

*The article deals with the theoretical-methodological entity of the definitions of such categories as branding and rebranding. The main competitive advantages, which a higher education institute should have, are generalized to increase the level of competitiveness on the market of the learning services.*

**Key words:** brand, branding, rebranding, higher education establishment, competitiveness, differentiation, positioning, trademark.

УДК 373.3.016:78

**Загрійчук К.М.**, студентка IV курсу

*Науковий керівний:* **Воєвідко Л.М.**, кандидат педагогічних наук, доцент

### **ОСОБЛИВОСТІ СПРИЙМАННЯ МУЗИКИ МОЛОДШИМИ ШКОЛЯРАМИ**

*У статті розкриваються та аналізуються проблеми сприймання музики молодшими школярами.*

**Ключові слова:** сприймання музики, діти молодшого шкільного віку, музичний розвиток.

Однією із цілей музичного виховання є музичний розвиток дитини. За віковою періодизацією, прийнятою українськими психологами і педагогами, час життя дитини від шести до одинадцяти років називається молодшим шкільним віком. При визначенні його меж враховуються особливості психічного і фізичного розвитку дітей, береться до уваги перехід від ігрової до учбової діяльності, яка стає провідною.

Поняття сприймання – слухання музики досліджували: Н. Брюсова, Б. Яворський, Б. Асаф'єв, Н. Ветлугіна, Н. Гродзенська та інші. Зокрема, на думку В. Белобородової, психологічний механізм музичного сприймання складають п'ять головних структурних компонентів: емоційний відгук на музику, музичний слух, мислення, пам'ять, здатність до співтворчості. Названі компоненти є необхідною складовою частиною музичного сприймання, а тому жоден із них не може бути виключеним із нього без шкоди для процесу сприймання [1, с. 42].

Сам процес слухання музики найчастіше будують за такою схемою: вступне слово вчителя, первинне слухання, бесіда про прослуханий твір, аналіз твору, вторинне слухання, підсумок.

О. Рудницька вважає, що на першому етапі сприймання необхідний розвиток тих умінь, які дають змогу слухачеві виділяти окремі образи, стежити за їхнім розвитком, об'єднувати у ціле окремі враження. На другому етапі сприймання необхідний розвиток уміння аналізувати твір, порівнювати його з різними явищами художньої культури тощо. На третьому етапі сприймання на перший план виходять уміння особистісної інтерпретації музичної образності, пошукової активності суб'єкта [3, с. 42-43].

Досліджуючи особливості музичного розвитку молодших школярів О. Ростовський зазначає що в галузі відчуттів і сприйняття їх розвиток іде від найпростішого розрізнення найвиразніших, найяскравіших форм, звуків до активнішого усвідомлення гармонійних сполучень, до диференціювання звуковисотних та ритмічних співвідношень у музиці, різноманітності форм, співзвуччя. При цьому вчений відзначає, що вікові особливості сприймання музики визнаються передусім обмеженістю життєвого і музичного досвіду дітей, специфікою мислення: невмінням узагальнювати, переважанням цілісного приймання.

Зокрема, першокласникам властивий сенсомоторний характер музичного сприймання. Вони віддають перевагу веселій музиці, особливо реагують на масивність і динаміку звучання, темп і регістр, тембр, характер, ніжність і різкість, м'якість і жорсткість. Виходячи з цих особливостей, діти розпізнають зміст музики.

Специфічна музична виразність – мелодизм, ритмічна організація, емоційна узагальненість інтонаційного розвитку – на перших порах не виділяється більшістю учнів [2].

Сприймання музики молодшими школярами тісно пов'язане з руховими переживаннями (ритмічні рухи, спів). Тому їм ближча ритмізована і мальовнича музика, яка відповідає їхньому досвіду й потребі в активних виявах.

Уже шестилітні учні здатні визначати не лише загальний характер музики та її настрій, а й схоплювати характерні ознаки певного жанру, наприклад, коліскової пісні, танцю, маршу, передавати їх у пластиці своїх рухів, жестах, міміці.

У молодших школярів яскраво виявляється емоційність сприймання. Однак емоційний відгук дітей цього віку має свої особливості: реагуючи на музику безпосередньо й активно, вони не усвідомлюють емоційні стани, які нею викликаються. Тому діти не говорять, наприклад, про свої внутрішні переживання («мені було сумно»), а оцінюють загальний характер музики («була сумна музика»).

У 3-4-х класах емоційність сприймання поступово доповнюється прагненням учнів зрозуміти, що виражає музика, у чому її зміст. Школярі можуть досить повно визначити емоційний зміст музики.

Діти часто відчувають труднощі при добиранні потрібних слів для вираження своїх вражень від музики. Їхні висловлювання нерідко зводяться до кількох визначень, що пояснюється недостатньо розвинутою слуховою спостережливістю і збідненим лексичним запасом. Збагаченню лексики учнів сприятиме образна, виразна мова вчителя із застосуванням влучних епітетів і зворотів.

Отже, музичне виховання дітей починається з набуття досвіду, складовими частинами якого є слухання музики та її створення. Музичний розвиток молодших школярів буде успішним за умови врахування суперечності між особистістю дитини з властивими їй музичними нахилами та участю в колективній музичній діяльності.

Розв'язання проблеми розвитку музикальності школярів, які мають різні задатки і різну підготовку, в умовах колективних занять є одним з основних завдань учителя музики.

### **Список використаних джерел**

1. Белобородова В.К. Музыкальное восприятие школьников / В.К. Белобородова; под ред. М. Румер. – Москва : Педагогика, 1975. – 125 с.
2. Ростовський О.Я. Педагогіка музичного сприймання : навч.-метод. посіб. / О.Я. Ростовський. – Київ : ІЗМН, 1997. – 248 с.
3. Рудницька О.П. Сприйняття музики і педагогічна культура вчителя : навч. посіб. / О.П. Рудницька. – Київ : Вид-во КДПІ, 1992. – 96 с.

*The article reveals and analyzes the problems of perception of music by younger students.*

**Key words:** *perception of music, children of primary school age, musical development.*

**Зарицька Н.А.**, студентка II курсу

*Науковий керівник:* **Бренюк А.Г.**, кандидат мистецтвознавства,  
старший викладач

## **СТИЛІСТИКА НЕОПЛАСТИЦИЗМУ ТА ЙОГО ВПЛИВ НА МИСТЕЦТВО СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ ТА АРХІТЕКТУРИ**

*У статті розглядаються умови зародження неопластицизму, процес його формування в першій чверті XX ст. і, як результат, – прояви неопластицизму в сучасних об'єктах дизайну та архітектури.*

**Ключові слова:** неопластицизм, архітектура, дизайн, колір, форма.

Актуальність теми статті визначається тим, що неопластицизм знаходить своє відображення в сучасному формоутворенні об'єктів дизайну та архітектури. В рамках даної роботи поставлена мета – визначити, як проявилася стилістика напрямку в сучасному дизайні, архітектурі.

Неопластицизм – напрямок абстрактного мистецтва, що виник на початку 20 століття в Голландії в середовищі художників, що групувалися навколо журналу «Стиль», присвяченого новим художнім формам. Для неопластицизму характерні чіткі геометричні форми – кілька яскравих прямокутників, відокремлених один від одного чорними лініями і скомпонованих в суворій послідовності, яка була розроблена родоначальником стилю Пітом Мондріаном. Для побудови форми допускаються лише горизонтальні і вертикальні лінії, які перетинаються лише під прямим кутом. У неопластицизмі використовуються виключно основні кольори палітри: крім чорного і білого, прийнятними вважаються тільки червоний, синій і жовтий. Його відмінні риси – граничний мінімалізм, функціональність, використання однотонних площин [11].

У бурхливих 20-х рр. народилися рухи, які надихнули своєю відвагою все XX століття. Метою цих мистецьких авангардних течій стала спроба знайти нову мову, що відображає процеси кардинальних змін, що відбуваються в суспільстві, і з'єднати теоретику з навколишньою дійсністю. Арт-об'єднання «Де Стиль» було засновано в 1917 році художниками Тео ван Дусбургом і Пітом Мондріаном. Головна мета – прагнення єдності мистецтва і суспільства через простоту, духовність і «чисто пластичні витвори мистецтва». Голландський рух «Де Стиль» ознаменував триумфальний хід нової естетики.

Математик М.Г. Шунмакерс запропонував звузити колірну палітру до трьох базових кольорів, цю концепцію підхопив і розвинув Піт Мондріан. Художник вивів в теорії і реалізував на практиці принципи формоутворення, без перспективних побудов [11].



Більшість авторів, розглядаючи «неопластицизм», в своїх роботах, посилаються на два джерела: основний – записи П. Мондріана, це нариси художника про свою діяльність, де розглядаються основні філософські та естетичні принципи неопластицизму. У 1945 р. була випущена книга «Wittenborn and Company», де був систематизований і відредагований Робертом Мозевеллом матеріал записів Мондріана [6]; і робота Мішель Сефора [8], де розкриваються філософські та ідеалістичні шукання Мондріана, які відбивалися в його роботах. А. Іконніков в роботі «Архітектура ХХ століття. Утопії і реальність» [2] аналізує діяльність неопластицистів, знаходячи прояви пластичних прийомів неопластицизму в світовій практиці архітектури. Серед зарубіжних авторів необхідно виділити роботи: Пола Оверая [7], Майкла Вайта «De Stijl and Dutch Modernism» [9].

Автори в своїх роботах розглядають різні проблеми неопластицизму, пов'язані з художніми аспектами композиції і кольору, а також творчі пошуки Мондріана. Аналіз літератури дозволив виявити, що «неопластицизм» не розглядався в контексті впливу художньо-образних особливостей цього напрямку на сучасний дизайн і архітектуру. Перша спроба перенести принципи неопластицизму в тривимірний простір належить столяру-мебляру Герріті Рітвельду. У 1917 році, взявши за основу традиційну ідею розкладних крісел-ліжок, він створив «червоно-синій стілець» – ця абстрактна скульптура складалася з чорного каркаса, двох дощок і рейок різної довжини, забарвлених в «основні кольори». Пізніше Рітвельд працював над дизайном предметів обстановки, які характеризував «фрагментом простору, жвавим як реальність» [3, с. 108-115].

Фактично до появи перших робіт Рітфелда неопластицизм майже не торкнувся архітектури. У Голландії Хусар і Рітфелд разом працювали над створенням проекту павільйону, який повинен був експонуватися на Великій художній виставці в Берліні в 1923 р. Хусар розробляв архітектурний проект, а Рітфелд – меблі. Одночасно Рітфелд почав роботу над проектом і оформленням будинку Шредер-Шредер в Утрехті [4, с. 103], який став зразком філософії стилю, спроектований в 1924 р. у співпраці з замовницею Трус Шредер, яка сама була дизайнером інтер'єрів. Тут немає ніяких екзотичних матеріалів – ні специфічно обробленого каменю, ні мармуру, ні вишуканою цегляною кладки, ні шматочка полірованої деревини. Всі поверхні просто фарбовані – в різні кольори. Житловий будинок був елементарним, економічним і функціональним; немонументальним і динамічним; антикубістичним за формою і антидекоративним за кольором. Це єдиний обсяг, що не замкнутий в собі, але пов'язаний з навколишнім світом [12].

Сучасний будинок має чіткі прямокутні форми, мінімум обробки. Повна відсутність декору. Плоскі поверхні стін відрізняються лише різноманітністю фактур, це вносить в гармонійні, правильні контури будівлі легкий елемент асиметрії. Таку ж функцію несе на собі зашклена частина будівлі, що має форму прямокутника, який втратив рівновагу [5, с. 197].

Неопластицизм орієнтований на проектування будинків для середнього класу і дешевих збірних меблів, заснованих на модулі з дерев'яного ящика, фанери і бруса. Неопластицизм створив перший і, можливо, один з кращих варіантів простого модульного обладнання, який заклав основу принципів створення сучасної модульної меблів [3, с. 108-115].

Найвідомішою алюзією на творчість Мондріана стала в 30-х роках французький модельєр Лола Прусак, яка створила лінійку валіз і сумок зі вставками з червоних, синіх і жовтих квадратів шкіри.

А в 1965 році Ів Сен-Лоран представив знамениті сукні без коміра і рукавів, з трикотажного полотна, з декором у вигляді «цитат» з картин Мондріана [15].

У сучасному дизайні інтер'єру простежується вплив стилістики неопластицизму, наприклад в роботах: «Design keukens» продукція французької фірми «MOBALPA» [14], серії кухонь фірми «Voortman» [16], амстердамський ресторан – бар «De Stijl» в міському готелі «Artemis» [10], продукція меблів міланської фірми «MDF Italia» [13].

Геометризм робіт П. Мондріана виявився надзвичайно зручним для поліграфії. У мережі Інтернет сьогоднішня модель візуального представлення веб-сторінки має на увазі відображення структури документа за допомогою прямокутних блоків [1, с. 39].

Аналіз джерел показав, що художні принципи неопластицизму періодично проявляються, впливаючи на формоутворення і колірне рішення сучасних об'єктів промислового дизайну та архітектури. Художні і ідеологічні пошуки Мондріана сформували певну естетику «неопластицизма», яка відбилася в його живописі, в архітектурі і меблевому дизайні представників групи «De Stijl» і, в наслідку, в сучасних об'єктах дизайну та архітектури.

### **Список використаних джерел**

1. Бородаев Д. Веб-сайт как объект графического дизайна / Д. Бордаев. – Харьков : ООО МПФ «СЕПТИМА ЛТД», 2006. – С. 39
2. Иконников А. Архитектура XX века. Утопии и реальность. – Москва : Прогресс-Традиция, 2002. – 672 с.
3. Лакшми Б. Дизайн и время. Стили и направления в современном искусстве и архитектуре. – Б. Лакшми. – Москва : АРТ-РОДНИК, 2006. – С. 108-115

4. Ковешнікова Н.А. Дизайн : історія та теорія / Н.А. Ковешнікова. – 1997. – С. 103.
5. Папанек В. Дизайн для реального мира : пер. с англ. / В. Папанек. – Москва : Д. Аронов, 2004. – С. 197
6. Mondrian P. Plastic art and pure plastic art [1937 and Other Essays 1941-1943] / P. Mondrian. – N.Y., Wittenborn and Company, 1945. – 64 p.
7. Overy P. De Stijl : Art, Architecture, Design / P. Overy. – N.Y., Thames & Hudson Ltd, 1991. – 216 p.
8. Seuphor M. Piet Mondrian : Life and Work / M. Seuphor. – N.Y., Harry N. Abrams, 1956. – 444 p.
9. White M. De Stijl and Dutch Modernism / M. White. – Manchester University Press, 2003. – 272 p.
10. <http://www.artemisamsterdam.com/home.htm>
11. [http://artishock.org/style\\_a/neoplasticizm](http://artishock.org/style_a/neoplasticizm)
12. <http://kannelura.info/?p=5902>
13. <http://www.mditalia.it>
14. <http://www.mobalpa.com/be>
15. <http://www.fashionews.ru/Article3254.phtml>
16. [http://www.voortmankeukens.nl/showroom\\_keukens.html](http://www.voortmankeukens.nl/showroom_keukens.html)

*The article focuses on the conception of neoplasticism, the process of its formation in the early 20th century; as a result, signs of neoplasticism are evident in modern design objects and architecture.*

**Key words:** neoplasticism, architecture, design, color, shape.

УДК7 8.087.684(477):008(100)

**Заступ Т.В.**, студентка III курсу

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

## **УКРАЇНСЬКИЙ ХОРОВИЙ СПІВ ЯК УНІКАЛЬНЕ ЯВИЩЕ СВІТОВОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ**

*У статті розкриваються характерні ознаки українського хорового співу, які дозволяють стверджувати про його самобутність і унікальність у світовій музичній культурі. Досліджується діяльність відомих вітчизняних композиторів-хормейстерів та хорових диригентів.*

**Ключові слова:** український хоровий спів, духовне виховання, народно-пісенна спадщина, церковний спів, диригенти, композитори, хоровий колектив.

Сучасне хорове виконавство відіграє значну роль у житті нашого суспільства, що підтверджує досить велика кількість існуючих високопрофесійних хорових колективів, як здійснюють широку концертну діяльність. Також повсякчас проводиться значна кількість різноманітних фестивалів,

конкурсів, які виконують високу суспільну місію з естетичного і духовного виховання слухацької аудиторії засобами хорового мистецтва.

Така популярність хорової музики зумовлена тим, що вона є однією із найдавніших галузей української культури. Чимало її зразків увійшло до золотого фонду вітчизняних духовних надбань, а ряд хорових композицій здобули міжнародне визнання.

Як відомо, хорове мистецтво України засновується на двох гілках: давньому гуртовому співі синкретичного характеру, який був пов'язаний із ритуально-обрядовими дійствами, що мали надзвичайно велике значення для утвердження особливого, насиченого потужною язичницькою енергетикою національного менталітету українців. Другою гілкою є церковний спів, привнесений із Візантії, який немов ментально поєднав нас із Європою, з усім світом і сприяв формуванню такої важливої грані українського менталітету, як висока християнська духовність.

Стосовно унікальності української народно-пісенної спадщини і її високої ролі у світовому культурному просторі одностайно стверджують представники світової преси: «Україна має найбагатший у світі фольклор. Вона має незрівнянних співаків, танцюристів і музикантів, які з незапам'ятних часів займають почесне місце у світі» [7].

Історія мистецтвознавчої думки налічує чимало тверджень, які в унісон стверджують, що хоровий спів українців є непересічним, надзвичайно прекрасним і художньо довершеним явищем в світовому мистецько-культурному контексті. Крім того, в численних відгуках багатьох прогресивних діячів світової музичної культури українське хорове виконавство виступає мірилом досконалості хорової звучності, еталонним взірцем, на який має рівнятися уся світова творча музична спільнота.

Одним із перших отримав світове визнання всесвітньовідомий український композитор Дмитро Бортнянський, який ввійшов в історію світової культури як реформатор церковного співу і автор понад 100 високохудожніх хорових творів, що увійшли у скарбницю світової духовної музики. Його хорова музика і досі звучить у багатьох країнах світу.

Так, наприклад, відомим фактом є надання високої оцінки всесвітньовідомого французького композитора Гектора Берліоза творам Д. Бортнянського. Так, глибоко вражений високим професіоналізмом Д. Бортнянського, Г. Берліоз зазначав: «Ті 80 співаків розпочали один із найбільших двохорових (на вісім голосів) концертів Бортнянського. В тій гармонічній тканині вирізнялися подекуди складні фігури поодиноких голосів, на око майже неможливі для виконання; зітхання, невиразний шепіт, який лише уві сні не раз причувається, дивні акценти, що своєю силою подібні до крику або голосіння. Твори його свідчать про рідкісний досвід і вправ-

ність у групуванні та ускладненні вокальних мас, чудове розуміння, нюансування..., вирізняються повнозвучною гармонією. Найбільше дивує, неймовірна свобода в укладанні голосів та нехтування на той час «високоповажними» правилами як його попередників, так і тогочасними, а саме – від італійців, хоч і сам Бортнянський був їх учнем» [2, с. 72].

Акцентуємо увагу на тому, що в одному з найвеличніших храмів Нью-Йорка – Єпископальному Соборі святого Івана Богослова стоїть скульптурне зображення Д. Бортнянського. Його встановлено поряд з 11 іншими скульптурами найвидатніших авторів церковних творів – Давида, автора псалмів, св. Цецилії, покровительки церковної музики, св. Григорія Великого – папи Римського, що запровадив григоріанський хорал, європейських композиторів Дж. Палестріни, Й. Баха, Г. Генделя та ін.

Підтвердженням наших переконань щодо особливої ролі української музики є також те, що українська пісня «Їхав козак за Дунай», створена Семеном Климовським у кінці XVIII століття, уже на початку XIX століття стала відомою усій Європі. 1815 року в Філадельфії вийшли друком ноти й англійський переклад цієї пісні, а згодом її співали французькою і польською, чеською і болгарською, угорською і шотландською мовами. До мелодії пісні Климовського двічі звертався Бетховен, створивши знамениті «варіації» на її тему [4].

Також слід зазначити, що українська народна пісня «Щедрик» в обробці Миколи Леонтовича є однією із найулюбленіших і найбільш популярних різдвяних мелодій у світі. Вона, зокрема, повсякчас звучить у грандіозному різдвяному шоу, яке проводиться щорічно в Нью-Йорку і виконується впродовж півтора місяців двічі на день. Подивитися на це свято приїздить багато людей з різних регіонів Америки та інших країн. Мелодію «Щедрика» активно використовують кінематографісти усього світу для створення святкової і таємничої атмосфери різдвяної ночі.

Варто вказати, що вагомий внесок у популяризацію українського хорового мистецтва у світі здійснив ще один беззаперечний лідер хорового мистецтва – О. Кошиць, вихованець Київської духовної академії, який уособлював тенденцію до високої професійно-хорової культури. Він був керівником хорів духовної академії, пізніше – університету, Оперного театру Києва та інших колективів.

Зауважимо, що О. Кошиць сам визнавав унікальність української хорової музики і стверджував, що «ні один народ не говорить у своїй колективно-музичній творчості, в своїй пісні, такою тонко-художньою психологічною мовою... Ні один народ не писав своєї історії піснею, тільки народ український» [3, с. 12] і наполягав на тому, що українське відродження має розпочинатися саме з повернення народу народної пісні.

Капела під орудою О. Кошиця стала одним із перших українських аматорських хорових колективів, що здійснював активну концертну діяльність у європейських культурних центрах – Брюсселі, Лондоні, Парижі, Празі. Від триумфальної поїздки О. Кошиця за кордон (1919) розпочалося знайомство світової громадськості з професійним хоровим мистецтвом України [2].

Швейцарський часопис і французька «Юманіте» написали про українську капелу 1140 статей. У Бельгії у 1920 р. капелу слухала їхня королева, у Голландії говорили, що «українці співають так, що їхній спів проходить крізь мозок і кості», англійці написали 40 рецензій, у Німеччині 50 різних газет вмістили захоплені рецензії після 22 концертів у Берліні [6].

Виступи українського національного хору змусили американців звернути увагу на розвиток акапельного співу в США, якого раніше тут майже не існувало. Світ переконався: Україна має «античну цивілізацію, пречудовий, багатющий фольклор, що переконливо підтверджує високу культуру раси» [5].

У світовому визнанні українського хорового виконання велика заслуга хору ім. Г. Верьовки, який перший показав за кордоном різноплановий репертуар, куди входили зразки і українського фольклору, і кращі здобутки композиторської творчості різних стилів, часів і напрямків. Різноманітні видання надавали надзвичайно високу оцінку їх виконанню: «...Ще ніколи наша публіка не бачила такого захоплюючого, такого прекрасного видовища..., здавалося, зал вибухне від безкінечних овацій... Ансамбль козаків з України – небачене видовище. Ми нічим не ризикуємо, стверджуючи, що перед нами, диво, яке заворожує слух і зір...» [5].

Загалом, феноменальне пісенне багатство українців яскраво засвідчує їхню високу внутрішню культуру, шляхетність, велич духовної краси й національної сили. У якості своєрідного підсумку наведемо висловлювання всесвітньовідомого поета і драматурга Йоганна Фрідріха Шиллера, який колись сказав: «Де співають, там охоче лишайся жити – лихі люди не мають пісень» [1, с. 122].

### **Список використаних джерел**

1. Лашенко А.П. Хоровая культура : аспекты изучения и развития / А.П. Лашенко. – Київ : Муз. Україна, 1989. – 136 с.
2. Масол Л.М. Художня культура України / Л.М. Масол – Х. : Веста «Ра-нок», 2006. – 256 с.
3. Кошиць О. Про українську пісню й музику / О. Кошиць. – Київ : Му-зична Україна, 1993. – 124 с.
4. Шреер-Ткаченко О.Я. Історія української музики / О.Я. Шреер-Тка-ченко. – Ч. 1. – Київ : Музична Україна, 1980. – 198 с.

5. <http://www.museum-ukraine.org.ua>
6. <http://uk.wikipedia.org>
7. <http://www.chasipodii.net>

*The article reveals the characteristic features of Ukrainian choral singing, which emphasize its originality and uniqueness in the world of music. The activity of famous Ukrainian composers, choirmasters and choral conductors is investigated.*

**Key words:** *Ukrainian choral singing, spiritual education, folk song heritage, church singing, conductors, composers and choir.*

УДК 37.015.31

**Здоровик А.С.**, студентка VI курсу

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

### **ВІКОВІ ОСОБЛИВОСТІ СПРИЙМАННЯ ПІДЛІТКАМИ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ**

*У статті окреслено вікові особливості сприймання підлітками музичних творів, вирізнено основні складові сприйняття художнього образу музики.*

**Ключові слова:** *сприймання, художній образ, саморозвиток, активність, виховний вплив.*

Складний процес музичного розвитку школярів є взаємопов'язаним із особистісним становленням людини. Особливе місце у формуванні сприйняття учнями музичних творів, розвитку умінь інтерпретації художнього змісту музичних образів, виразності художньо-образного виконання музики належить періоду навчання школярів 11-15 років. Саме цей вік характеризується інтенсивним зростанням моральних та інтелектуальних сил людини, формуванням перших переконань особистості, розвитком індивідуальності у процесі життєдіяльності.

Період розвитку людини від 10-11 до 14-15 років у психології прийнято вважати підлітковим віком [1; 2].

Сучасними психологами (З. Долінська, О. Скрипченко, Т. Лисянська, Л. Скрипченко та ін.) загальноновизнано, що підлітковий вік – це один із найважливіших етапів життя людини. В ньому багато джерел і починань всього подальшого становлення особистості. Вік цей нестабільний, ранимий, важкий і виявляється, за ствердженням науковців-дослідників, що він більше ніж інші періоди залежить від реальностей довкілля [3].

Центральним психічним новоутворенням підліткового віку є почуття дорослості. В підлітковому віці школяр протиставляє себе дорослим виявляючи при цьому «максималізм самостійності». Це суб'єктивно приводить його до відмежування від навколишнього світу, усвідомлення се-

бе, відкриття власного «Я» і як наслідок до зацікавленості власним внутрішнім життям та внутрішнім світом інших людей. Інтенсивно формується власна особистість.

Підліток стає суб'єктом саморозвитку здійснює цілеспрямований процес самовдосконалення на основі обраного ідеалу, який може бути завищеним і нереалістичним, але він надає саморозвитку, самоорганізації особистості, значного поштовху в «саморусі». Зміни в особистості підлітка є такими помітними і значущими, що свідчить про друге народження особистості. У перехідний вік відбувається перетворення особистості підлітка на зрілу особистість.

Педагогічне забезпечення високого рівня досягнення підлітками художніх образів ґрунтується на врахуванні вікових особливостей школярів: високій здатності до емоційно-естетичного відгуку; підвищеній пізнавальній активності; схильності до оцінної діяльності. Виокремлення етапів художнього сприйняття у відповідності до структури феномену художнього образу, забезпечує можливість розробки послідовних педагогічних дій щодо формування здатності підлітків сприймання образів музики.

Узагальнення різних концепцій художнього сприйняття (В. Медушевський, О. Рудницька, О. Ростовський та ін.) дає змогу вирізнити три основні складові сприйняття художнього образу музики підлітками, а саме:

– *первинне ознайомлення з художньою інформацією*, що супроводжується емоційним відгуком учня на художні образи. При первинному ознайомленні з музичним твором, вчителю необхідно забезпечити позитивну атмосферу сприйняття інформації, емоційну відкритість учня, готовність його до спілкування з образами музики;

– *аналіз виразно-сміслового значення художньої мови*, що забезпечується загальною пізнавальною активністю підлітка, його намаганням якнайточніше «прочитати» музичний твір, зрозуміти семантичне значення художньої мови, з'ясувати сутність виразних засобів та смислових значень художньої форми. При цьому – завданням вчителя є допомога учневі у визначенні змісту образу згідно трактування автора, у розумінні виразних засобів його втілення;

– *інтерпретація та естетична оцінка художнього образу*, що передбачає співвідношення змісту художнього твору з індивідуальним відчуттям учня, його ціннісними орієнтаціями, естетичним досвідом, оцінним ставленням. Стимулювання і заохочення учня до особистісного спілкування з образом, його індивідуального переживання та оцінювання – є важливим завданням учителя.

Тож, навчальна ситуація художнього сприйняття значною мірою залежить від педагогічної майстерності вчителя. Від його розуміння віко-



вих особливостей підлітків та специфіки сприймання художніх образів мистецтва, ефективності виховного впливу художніх творів на становлення особистості підлітка.

Таким чином, на основі урахування вікових особливостей школярів визначено три основні складові сприйняття художнього образу музики підлітками, а саме: *первинне ознайомлення з художньою інформацією*, що супроводжується емоційним відгуком учня на художні образи; *аналіз виразно-смиислового значення художньої мови*, що забезпечується загальною пізнавальною активністю підлітка, його намаганням якнайточніше «прочитати» музичний твір, зрозуміти семантичне значення художньої мови, з'ясувати сутність виражальних засобів та смислових значень художньої форми; *інтерпретація та естетична оцінка художнього образу*, що передбачає співвідношення змісту художнього твору з індивідуальним відчуттям учня, його ціннісними орієнтаціями, естетичним досвідом, оцінним ставленням.

### **Список використаних джерел**

1. Загальна психологія : Підручник / [О.В. Скрипченко, Л.В. Долінська, З.В. Огороднійчук та ін.]. – Київ : Либідь, 2005. – 464 с.
2. Рубинштейн С.Л. Проблемы общей психологии / С.Л. Рубинштейн. – Москва : Педагогика, 1973. – 423 с.
3. Вікова та педагогічна психологія : навч. пос./ [О.В. Скрипченко, Л.В. Долінська, З.В. Огороднійчук та ін.]. – Київ : Просвіта, 2001. – 416 с.

*The paper outlines the age characteristics of adolescent perception of musical works; it highlights the basic components of perception of music images.*

**Key words:** *perception, artistic image, self-development, activity, nurturing.*

УДК 78.071 (438)(092) : 37.013

**Ікрова Т.А.**, студентка V курсу

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

### **ПІДГОТОВКА МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ ДО КОНЦЕРТНОГО ВИСТУПУ**

*У статті розглядається естрадне самопочуття виконавця під час концертного виступу і підготовку до нього.*

**Ключові слова:** *публіка, виконавець, естрадне хвилювання, типи нервової організації, натхнення, звукова палітра, акустика, звуковий колорит, фізична і моральна гігієна.*

Концертне виконання є найважливішим, відповідальнішим завершальним етапом підготовки учня, студента, артиста, коли на суд публіки вноситься результат його багатогодинної напруженої праці. Саме тут відбувається творче єднання композитора виконавця і слухача. «Публіка для

виконавця є взагалі найтоншим, найточнішим барометром того, в якій формі, в якому творчому стані знаходиться він зараз» [4]. Перед ним стоїть велике завдання: потрібно розкрити художню сутність музичного твору, проникнути в глибину задуму композитора. «Концертний виступ дарує артисту особливий стан – натхнення. Воно мобілізує, концентрує внутрішні сили, всю енергію і волю виконавця, відкриваючи найглибші шляхи дії на сприйняття слухачів» [1].

Під час виступу, виконавець відчуває на естраді сильне хвилювання, багато в чому пов'язане зі складністю і відповідальністю виконання художніх і виконавських завдань. Йому потрібно подолати свої страхи, сумніви, невпевненість – затвердити себе як артиста. Великі музиканти і педагоги вважали найважливішим завданням виконавця отримання власного естрадного досвіду, а одним з найважливіших критеріїв артистизму – уміння володіти своїм станом на сцені, вміння керувати собою і перекладати всі переживання і хвилювання в потрібне русло.

Ступінь хвилювання залежить багато в чому і від типу виконавця, його нервової організації. Так, відомо, що одні полюбили виступати у великих залах, з великою кількістю слухачів. Такі виконавці відносяться до музикантів екстравертного типу. Виступаючи, вони відчувають, не хвилювання і паніку, а швидше емоційний підйом, настрої на успіх. Бувають, також, виконавці іншого складу: вони відчувають себе у великих залах дискомфортно, вони віддають перевагу невеликим залам з малою кількістю слухачів – це інтраверти: у публічному виконанні вони зазнають великих труднощів. Яскраві представники першого типу – Ф. Ліст, А. Рубінштейн, С. Ріхтер; другого – Ф. Шопен, М. Балакирев, В. Софроніцький, Г. Гульд. Відомо, що у естрадного хвилювання, є причини. Головні з них:

*«Нечиста совість».* «Жахливе внутрішнє хвилювання, страхи, пов'язані зі всім і вся – публікою, фортепіано, обстановкою, пам'яттю, – все це ні що інше, як нечиста совість. Страх – це тільки відчуття ненадійності і, може бути, ненадійності тільки одного уривка або однієї фрази...» – говорив знаний польський піаніст Ігнаці Падеревській. «Майстерність виконавця, з одного боку пов'язана з художнім образом, а з іншого – з цирковим мистецтвом, яке вимагає ювелірної точності рухів. Доведення потрібних рухів до повного і абсолютного автоматизму – або в мовному апараті, як це потрібно акторам, або в рухах пальців рук, як це потрібне музикантам-інструменталістам, або в рухах тіла, як цього вимагає професія артиста цирку, додає упевненості і є підґрунтям успішного виступу» [3].

*«Боязкість забути»* тобто пам'ять. Пам'ять потрібно постійно розвивати і укріплювати. Особливо потрібно стерегтися «механічної» пам'яті. Часто-густо буває так, що матеріал вивчається тільки пальцями. Природ-

ньо, в хвилюючій ситуації такий метод дає збій, аж до провалів пам'яті. Відмінний спосіб уникнути цього – навчитися грати з різних місць, грати фрагментами, займатися без нот. Якщо студент, закривши очі, може послідовно уявити собі нотний текст твору, включаючи динаміку, штрихи, то може, вважати, що текст закріплений в його пам'яті, а не тільки в пальцях.

Особливу роль також виконує регулярність виступів. Обов'язково потрібно прагнути збільшити їх кількість. *Чинник, який підсилює хвилювання – незвичність умов в яких відбувається виступ.* Яскраво освітлений зал, велика кількість глядачів, чудова акустика, і, зрозуміло, особливості рояля, педалі. Певна «концертна» поведінка (вихід до рояля, уклін), – все це – нетипова обстановка для виконавця. Для пом'якшення негативного впливу такої обстановки, за якийсь час до концерту, корисно створювати «естрадоподібну» обстановку, а саме – знайти можливість грати в присутності друзів, колег; при яскравому освітленні, з відкритою кришкою рояля і в концертному одязі.

*Для успішного виступу важливо в день іспиту, або концерту дотримуватися певних рекомендацій:* напередодні увечері трохи раніше лягти спати, добре виспатися і краще зайнятися іншими справами, погуляти, відпочити. Займатися цього дня багато не варто. Грати слід у стриманому темпі і в середній звучності, не викладатися. Берегти сили і емоції. Можна почитати з аркуша, або повторити що-небудь із старого репертуару.

*Для піаніста важливо мати міцне здоров'я. Як фізичне, так і психологічне.* Відома піаністка М. Лонг наголошувала: «Піаністу належить вести життя з сумлінністю спортивного чемпіона, вміти захищати своє здоров'я, чітко дотримуватись правил фізичної і моральної гігієни, для того, щоб долати втому від довготривалого сидіння за клавіатурою, уникати нервового виснаження, ослаблення волі...» [2].

*Висновки:* 1. Дієвим засобом проти хвилювання до певної міри є цукор. За 10-15 хвилин до виступу потрібно з'їсти 5-6 шматків швидкорозчинного цукру, який можна запити невеликою кількістю води. Дія цукру заснована на тому, що глюкоза послаблює м'язи шлунку, в якому при стресі виникають спазми. Це призводить до відновлення великого і малого кола кровообігу, а також до нормального живлення мозку, завдяки чому компенсується цукор, викинутий при хвилюванні в кров.

2. Перед виходом на сцену зробити декілька глибоких вдохів і видохів. Серцебиття приходить у норму, виконавець відчуває себе набагато спокійніше.

3. Перед тим, як почати грати, потрібно в думках програти самий початок твору «про себе». Таким чином, почати в потрібному характері набагато легше.

На закінчення можна додати, що хвилювання – обов'язковий компонент концертного виступу, саме воно підвищує емоційний тонус виконання, і відкриває друге дихання, дає незвичайний творчий підйом, розкриває індивідуальність виконавця!

### **Список використаних джерел**

1. Григорьев В. Исполнитель и эстрада. – Москва, 2006. – 216 с.
2. Корихалова Н. За другим роялем. – СПб., 2006. – 167 с.
3. Петрушин В. Музыкальная психология : В помощь ученикам и студентам средних и высших учебных заведений. – Москва, 1993.
4. Савшинский С. Режим и гигиена работы пианиста. – Л., 1961. – 160 с.

*The article examines the vaudeville feel of performer during concert performance and preparation for it.*

**Key words:** *public, performer, vaudeville agitation, types of nervous organization, inspiration, sound palette, acoustics, sound colour, physical and moral hygiene.*

УДК 373.3.015.31:612.784

**Ікрова Т.А.**, студентка V курсу

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

### **РЕГІСТРОВА БУДОВА СПІВАЦЬКОГО ГОЛОСУ ДІТЕЙ У ДОМУТАЦІЙНИЙ ПЕРІОД РОЗВИТКУ ГОЛОСОВОГО АПАРАТУ**

*У статті розглядаються проблеми формування співацьких навичок у дітей молодшого шкільного віку, розкриваються фізіологічні особливості розвитку співацького голосу учнів у домутаційний період розвитку голосового апарату, здійснюється аналіз особливостей становлення реєстрової будови голосу школярів.*

**Ключові слова:** *співацький голос, вокальний розвиток, учні молодшого шкільного віку, реєстри голосу.*

Для того, щоб розвивати і виховувати дитячі голоси вчителю необхідно знати співацькі можливості школярів. У учнів молодшого шкільного віку вони невеликі. Це обумовлено тим, що їх співацький апарат ще не сформований. Проблеми вокального виховання дітей у школі розглядали Т. Овчинникова, Н. Орлова, С. Гладка, А. Менабені, Г. Стулова, Ю. Юцевич. Зміст процесу формування співацьких навичок відображено у працях О. Апраксіної, А. Менабені, М. Метлова, М. Палавандішвілі, О. Радинова, І. Рудченко, Л. Шабашова, С. Шоломович.

Голосовий апарат дітей у домутаційний період розвитку (7-12 років) відрізняється від дорослого передусім розмірами та формою. Так, розвиток голосового апарату, зокрема гортані, до 12 років триває поступово. З

віком дитини механізм роботи голосового апарату змінюється, оскільки в гортані розвивається дуже важливий м'яз – голосовий. Його структура поступово ускладнюється, він починає керувати всією роботою голосових складок, які стають більш пружними. Коливання складок стає інтенсивнішим, вони коливаються не тільки краями, як було в молодшому віці, а всією масою, голос стає сильнішим, зібранішим, повнішим. Голоси хлопчиків і дівчаток до 12 років схожі між собою, загалом, однорідні і майже всі – дисканти. Розподіл голосів на альти і дисканти умовний. Звучанню голосів властиво головне резонування, легкий фальцет, у якому вібрують лише краї голосових складок (неповне змикання голосової щілини). У молодших школярів відбувається становлення характерних якостей співацького голосу. Тому тембри дитячих голосів повинні постійно знаходитися в центрі уваги вчителя. У дітей даного віку тембр нерівний, особливо при співі голосних. Завдання вчителя музики – домагатися максимально рівного звучання гласних на усіх звуках невеликого діапазону.

Важливою проблемою в процесі розвитку співацьких умінь та навичок дітей є врахування реєстрової будови їх голосів. Регістр співацького голосу – це група звуків, які звучать однорідно при виконанні їх єдиним фізіологічним механізмом [1, с. 221]. В діапазоні дитячих голосів, як і в дорослих, розрізняють три реєстри: головний, змішаний (мікстовий) і грудний. У дівчаток переважає звучання головного реєстру і очевидної розбіжності у тембрах сопрано і альтів немає. Основну частину діапазону становить центральний реєстр, який характеризується змішаним типом звукоутворення. Хлопчики користуються одним реєстром, частіше грудним. Кордони реєстрів у однотипних голосів не збігаються, і перехідні звуки можуть різнитися на тон і більше. У передмутаційний період голоси набувають темброву визначеність і характерні індивідуальні риси, властиві кожному голосу.

Залежно від індивідуальних особливостей голосу дитини починати роботу варто з того реєстру, який дитина використовує при спонтанному співі найчастіше, до якого проявляється її схильність від природи. Першим етапом роботи з розвитку навичок використання усіх доступних реєстрів голосу має бути виховання вміння співати у найбільш зручному реєстрі, що не вимагає зайвого напруження голосового апарату. На наступному етапі діти вчать співати і в інших доступних реєстрах. Далі робота має бути спрямованою на вироблення вміння свідомо переходити з одного реєстру в інший, згладжувати перехідні звуки, поступово тембрально вирівнювати звучання голосу у різних реєстрах. Тривалість кожного етапу роботи залежить від вікових, фізіологічних особливостей розвитку дитини, сприйнятливості учня, частоти проведення за-

нять. Особливості роботи з розвитку навичок використання різних регістрів голосу у співі визначаються тим, у якій формі проводяться заняття (індивідуальний урок, групове заняття). Оптимальні умови для ефективного проведення роботи з формування навичок згладження регістрів голосу складаються під час проведення індивідуальних занять з учнем.

Робота з розвитку співацьких голосів дітей молодшого шкільного віку вимагає від педагога знання психофізіологічних особливостей розвитку їх голосового апарату. Важливим питанням співацького розвитку учнів є врахування особливостей регістрової будови їх голосів, що дозволить правильно вибудовувати стратегію роботи на уроці музичного мистецтва, добирати пісенний репертуар відповідно до фізіологічних можливостей дітей.

### **Список використаних джерел**

1. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики / Леонид Борисович Дмитриев. – Москва : Музыка, 2007. – 368 с.
2. Ростовський О.Я. Методика викладання музики у початковій школі : навч.-метод. посібник / Олександр Якович Ростовський. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2001. – 215 с.
3. Хлебнікова Л.О. Методика хорового співу у початковій школі : метод. посіб. / Л.О. Хлебнікова. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2006. – 216 с.

*The article investigates the problems of singing skills development in children of primary school age, it reveals physiological features of development of singing voices and development of the vocal apparatus in adolescent children, it gives an analysis of peculiarities of formation of register structure of students' voices.*

**Key words:** *singing voice, vocal development, students of primary school age, voice register.*

УДК 78.071.(477):37,011.3-051

**Кав'юк І.І.**, студент V курсу

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

### **МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ П.Г. ТИЧИНИ**

*У статті робиться спроба заповнити одну з прогалин у творчій біографії П.Г. Тичини – музичній діяльності як хорового диригента і педагога-музиканта.*

**Ключові слова:** *капела, хорова студія, П. Тичина – хоровий диригент, П. Тичина – педагог музикант.*

Творчості Павла Григоровича Тичини – одного з основоположників української поезії, видатного вченого, публіциста, громадського і державного діяча – присвячено багато ґрунтовних розвідок та серйозних праць.

Проте мало хто з прихильників поетичного таланту Павла Григоровича знайомий з його музичною біографією. Музичний світ П.Г. Тичини був надзвичайно багатий. Музика постійно супроводжувала його у творчому та особистому житті. Поет завжди був у полоні музичних і звукових образів. Допитливий малий музикант не пропускав жодної нагоди, щоб почути народний спів. У святкові дні, після співу в хорі хлопчиків «Народного дому», яким керував обдарований музикант-аматор П. Добровольський, організатор першого у Чернігові хору хлопчиків, Тичина разом зі своїм другом Грицем Верьовкою, майбутнім відомим хормейстером і композитором, залишалися біля собору і подовгу слухали кобзарів-лірників, що там збиралися.

Через виняткову музичну обдарованість П.Г. Тичина мав велике навантаження у хорі. Крім участі у гуртовому співі, він був і солістом-ансамблістом, так званим ісполатчиком, якого обирали з найбільш обдарованих хлопчиків з абсолютним слухом, прекрасною музичною пам'яттю і виняткової краси голосом. Ісполатчики складали вокальне тріо, яке мало виконувати хвалебний музичний твір без супроводу та участі диригента.

Під час навчання в семінарії Павло Тичина, співаючи в хорі та диригуючи ним, реорганізував хор – з триголосого чоловічого на чотириголосий, до складу якого увійшли дисканти та альти (вихованці духовного училища), що дало змогу значно розширити репертуар. П. Тичина брав активну участь в організації українського мішаного хору Літературно-драматичного товариства, залучаючи до колективу учнів училища та семінарії. Часто звучав у стінах Чернігівської семінарії духовий оркестр, яким керував диригент А. Марковський. Цей оркестр за своїми художніми якостями вважався найкращим у Чернігові і часто виступав з концертами. О. Соловйов згадував, що П. Тичина досить майстерно грав на кларнеті і гобої. Іноді він ставав і за диригентський пульт під час концертів. П. Тичина був учасником кількох чернігівських оркестрів, які, за спогадами Г.Г. Верьовки, «...виконували твори Бетховена, Глінки, Монюшка, Тома, різні увертюри, вальси, марші тощо» [1]. Практика в оркестрі також сприяла всебічному розвитку музичного слуху молодого хормейстера. У семінарії Тичина наполегливо займався музичною освітою. Зі своїм керівником О. Соловйовим він досконало засвоїв курс елементарної теорії музики, а потім гармонію за підручником М. Римського-Корсакова. Поряд з музично-теоретичними дисциплінами чимало уваги було приділено мелодиці і техніці диригування. П. Тичина відвідував заняття і в музичних класах Чернігівського відділення Російського музичного товариства. В школі відбувались як закриті учнівські вечори, так і відкриті академічні концерти. Як пригадували потім педагоги, Тичину завжди можна було зу-

стріти на концертах Російського музичного товариства. Таким чином, за роки навчання в семінарії він мав змогу ознайомитись з багатьма кращими творами світової класики.

Навесні 1913 року, закінчуючи семінарію, Тичина виступив з великою програмою у відкритому концерті. Преса зберегла оцінки художньої майстерності молодого диригента. Наприклад, газета «Черниговское слово» написала: «У неділю, 31 березня, в залі Єпархіального дому... відбувся духовний концерт з'єднаних хорів Чернігівської духовної семінарії та чоловічого духовного училища під керівництвом вихованця семінарії 6 класу П.Г. Тичини» [2].

Щоб потрапити до великого культурного центру, уникнувши при цьому попівського сану, П. Тичина вступає до Київського комерційного інституту після закінчення в 1913 році семінарії. Київ справив на нього величезне враження і перш за все своїм музичним життям. Музично-театральне життя Києва стало першим музичним університетом П. Тичини. Справжнім художнім відкриттям для нього був Київський оперний театр. Павло Тичина був слухачем популярного на той час першого українського стаціонарного театру М. Садовського, і цілком природно, що молодий обдарований музикант, український поет-початківець прийшов саме в творчий колектив Садовського працювати в хорі на посаду помічника хормейстера. Перебування у Києві дає можливість ближче познайомитись з українськими композиторами старшого покоління К. Стеценком та Я. Степовим.

У 1920 році Тичина виїжджає у двомісячну концертну подорож Правобережною Україною з капелою під керівництвом К. Стеценка. Він виконував роль, так би мовити, літописця хорового колективу. Тичина не брав безпосередньої участі у концертному виконанні, але завжди за першої-ліпшої нагоди співав зі Стеценком чи хором [3]. Після повернення з концертної подорожі до Києва, сповнений почуття творчого самовиявлення, митець стає за диригентський пульт самодіяльної хорової капели при бібліотеці імені М. Гоголя. За короткий час капела під керівництвом Тичини здобула визнання слухачів. Популярність художнього колективу зросла, його концерти стали відвідувати видатні діячі культури. Композитори охоче писали для капели нові твори.

Музично-освітня діяльність П. Тичини включала його активну участь у перетворенні капели імені М. Леонтовича у хорову студію. Робота проводилась за навчальним планом початкової музичної освіти. Курс теорії музики вів Г. Верьовка, майстерність актора та цикл лекцій «Наука читання» вів актор І. Мар'яненко. Тичина читав студійцям лекції з історії музики, а також присвячені творчості видатних письменників, поетів, музи-



кантів. Викладав літературу, зокрема теорію віршування, вів літературний гурток. Зберігся автограф записів поета, що стосується капели-студії, де зазначені предмети і лектори: 1) Теорія музики – Г. Верьовка. 2) Історія світової музики – П. Тичина. 3) Слухання музики – А. Альшванг (відомий піаніст, пізніше професор Московської консерваторії). 4) Думи українські – Д. Ревуцький. 5) Ритміка. 6) Слово – І. Мар'яненко. 7) Постановка голосу. 8) Література – П. Тичина. 9) Лабораторія творів [4].

Цей детально розписаний план дає підстави припустити, що Тичина, коли не сам робив схему студійного навчання, то брав у цьому активну участь. Співробітництво з композиторами, прониклива робота Тичини-диригента над багатоголосими творами М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича, М. Римського-Корсакова та інших, а також викладацька робота у капели-студії сприяли формуванню П. Тичини як хорового диригента і педагога.

### **Список використаних джерел**

1. Верьовка Г. Слово про друга / Г. Верьовка // Співець нового світу. – Київ, 1971. – С. 45
2. Черниговское слово. – 02.04.1918, №1824.
3. Тичина П.Г. Подорож з капелою Стеценка / П.Г. Тичина. – Київ, 1982. – 268 с.
4. Павлюк А.І. Мій перший диригент : нариси, спогади / А.І. Павлюк. – Київ, 1976. – С. 85

*The article is an attempt to fill one of the gaps in the biography of Pavlo Tychnyna – musical activities as a choral conductor and educator-musician.*

**Key words:** *choir, choral Studio, P. Tychnina, choral conductor, P. Tychnina, a teacher, a musician.*

УДК 37.017.4:172.15

**Клейніс С.С.**, студент IV курсу

*Науковий керівник: Воевідко Л.М.*, кандидат педагогічних наук, доцент

### **ПАТРІОТИЧНЕ ВИХОВАННЯ ШКОЛЯРІВ**

*У статті приділяється увага проблемі виховання патріотизму в умовах сучасної школи, подаються матеріали з досвіду роботи.*

**Ключові слова:** *патріотизм, виховання, патріотичне виховання.*

Час іде вперед, суспільство розвивається, а, отже, демократичні процеси у державі потребують вироблення нових суспільних вимог до освіти. Сучасна школа – це школа самореалізації і самоактуалізації особистості. Відповідно Закону України «Про загальну середню освіту» виховання громадянина має бути спрямованим передусім на розвиток патріотизму, любові до свого народу, до України.

В. Сухомлинський писав: «Виховання патріотичної свідомості, почуттів і переконань нерозривно пов'язане з розумовим, моральним, трудовим, ідейно-світоглядним, естетичним, емоційним становленням особистості. Патріотичне виховання – це сфера духовного життя, яка проникає в усе, що пізнає, робить, до чого прагне, що любить і ненавидить людина, яка формується. Патріотизм як діяльна спрямованість свідомості, волі, почуттів, як єдність думки і діла дуже складно пов'язаний з освіченістю, етичною, естетичною, емоційною культурою, світоглядною стійкістю, творчою працею».

Актуальність національно-патріотичного виховання особистості в умовах глобалізації значною мірою зумовлюється вимогами сучасних державотворчих процесів на засадах гуманізму, демократії, соціальної справедливості, що мають забезпечити усім громадянам рівні стартові можливості для розвитку та застосування їхніх потенційних здібностей. Проблема патріотичного виховання, як і в попередні роки, залишається значущою і важливою. Тому, вважаємо, що будь-яка національна школа передовсім має виховувати справжніх громадян України. Саме тому у наших школах проводиться багато свят, бесід, диспутів, виховних годин, метою яких є зміцнення і поглиблення найцінніших громадянських якостей молодого покоління, формування їх активної життєвої позиції, спрямування процесу до самовиховання патріота-українця.

Патріотизм – горде слово, та як би це пафосно не звучало, воно для декого з нас стало таким звичним і буденним, що ми перестали помічати свої особисті патріотичні вчинки. А їх досить таки багато. Завдання педагога – не пропустити того неоціненного скарбу, який закладений у більшості художніх творів. І якщо хоч якийсь зернятко моралі проросте в серцях учнів – то буде нашим маленьким внеском у загальнодержавну справу виховання нового покоління українського народу.

Мета патріотичного виховання конкретизується через систему виховних завдань, провідними з яких є такі:

- забезпечення умов для самореалізації особистості відповідно до її здібностей, суспільних і власних інтересів;

- відхід від уніфікації в процесі виховання, від орієнтації на «усередненого» вихованця;

- формування національної свідомості і людської гідності, любові до рідної землі, родини, свого народу, бажання працювати задля розвитку держави, готовності її захищати;

- виховання правової культури: поваги до Конституції, законодавства України, державної символіки, знання та дотримання законів;

- забезпечення духовної єдності поколінь, виховання поваги до батьків, старших, культури та історії рідного народу;
- формування мовної культури, оволодіння українською мовою та її вживання в повсякденному житті;
- виховання духовної культури особистості та створення умов для вільного формування нею власної світоглядної позиції;
- утвердження принципів загальнолюдської моралі: правди, справедливості, милосердя, патріотизму, доброти та інших добродійностей;
- культивування кращих рис української ментальності – працелюбності, індивідуальної свободи, глибокого зв'язку з природою, толерантності, поваги до жінки, любові до рідної землі;
- забезпечення повноцінного розвитку дітей і молоді, охорона й зміцнення їх фізичного, психічного та духовного здоров'я;
- формування соціальної активності та відповідальності особистості через включення вихованців у процес державотворення, реформування суспільних стосунків;
- забезпечення високої художньо-естетичної культури, розвиток естетичних потреб і почуттів;
- вироблення екологічної культури людини, розуміння необхідності гармонії її відносин з природою;
- прищеплення глибокого усвідомлення взаємозв'язку між ідеями індивідуальної свободи, правами людини та її громадянською відповідальністю;
- спонукання вихованців до активної протидії проявам аморальності, правопорушенням, бездуховності, антигромадській діяльності [2].

Виховання дітей і молоді у будь-якому регіоні України в кінцевому рахунку переслідує одні й ті ж стратегічні педагогічні цілі, ґрунтується на одних і тих же принципах і теоретико-методологічних засадах. Разом із цим у процесі виховання враховують регіональні й етнографічні особливості. Патріотичне виховання нерозривно пов'язане з мовою, історією, культурою, традиціями, обрядами і звичаями народу. Важливо наповнити навчально-виховний процес українознавчими предметами, подбати про створення відповідного мікроклімату в навчальних закладах. Необхідно домогтися, щоб кожен учень, студент володів українською мовою, знав історію і культуру українського народу.

Отже, основними шляхами реалізації концепції національно-патріотичного виховання є:

- якісне оновлення змісту, форм і методів виховання;
- розроблення теоретико-методологічних основ безперервної системи національно-патріотичного виховання;

– розроблення й застосування оригінальних педагогічних технологій, нових підходів, виховних систем, які би відповідали потребам розвитку особистості, сприяли б розкриттю її талантів, духовно-емоційних, розумових і фізичних здібностей;

– створення експериментальних центрів для опрацювання виховних інновацій, пропаганда передового досвіду новаторів виховної роботи;

– гуманізація і гуманітаризація виховання дітей і молоді, перебудова і вдосконалення роботи існуючих навчально-виховних закладів;

– вивільнення педагогіки виховання від зайвої уніфікації, політизації, тоталітаризму, ідеологізації, авторитаризму;

– об'єднання зусиль державних і громадських інституцій у вихованні молоді, сприяння діяльності дитячих та юнацьких організацій;

– залучення до виховної роботи висококваліфікованих і талановитих народних умільців, батьків, представників громадськості, національної еліти з науки, культури та мистецтва;

– організація та забезпечення педагогічного всеобучу батьків з метою підвищення ефективності сімейного та родинного виховання;

– створення гнучкої, оперативної і злагодженої системи науково-теоретичної і методичної підготовки та перепідготовки педагогів;

– постійне оновлення й удосконалення її змісту, форм і методів;

– розвиток різноманітних дитячих і молодіжних об'єднань за інтересами, позашкільних освітньо-виховних закладів;

– розвиток індивідуальних здібностей і талантів, забезпечення умов їх самореалізації, пошук, розвиток і підтримка юних талантів і обдаровань, формування національної інтелектуальної еліти суспільства;

– створення системи управління безперервним вихованням у районі, області, державі, визначення повноважень цих керівних органів;

– організація вивчення культурної спадщини регіонів України, історії, літератури, фольклору, музики, театру, живопису, культурних зв'язків із народами інших країн.

Таким чином, можна дійти висновку, що системний підхід до національно-патріотичного виховання в школі уможливує досягнення поставленої мети щодо формування в молоді рис громадянина Української держави, розвиненої духовності, моральної художньо-естетичної, правової, трудової, екологічної культури, забезпечує підвищення якості виховної діяльності загалом й управління нею. У подальших дослідженнях уважасмо доцільним розроблення на діагностичній основі комплексно-цільової програми з удосконалення управління системою національно-патріотичного виховання в школі.

## Список використаних джерел

1. Гончаренко С. Український педагогічний словник / С. Гончаренко. – Київ : «Либідь», 1997. – С. 347
2. Концепція національно-патріотичного виховання молоді [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://osvita.ua/legislation/other/5397/>. – Назва з екрану.
3. Наказ Міністерства освіти і науки, молоді та спорту України №1243 від 31.10.2011 «Про Основні орієнтири виховання учнів 1-11 класів загальноосвітніх навчальних закладів України» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://govuadocs.com.ua/docs/index-19246059.html>. – Назва з екрану.
4. Національна стратегія розвитку освіти в Україні на період до 2021 року [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/344/2013>. – Назва з екрану.

*The article focuses on the problem of education of patriotism in terms modern school, materials on work experience are offered.*

**Key words:** *patriotism, education, patriotic education.*

УДК 373.3.016:78

Коломієць О.С., студентка VI курсу

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

### **АКТИВІЗАЦІЯ МУЗИЧНОГО СПРИЙНЯТТЯ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ НА УРОКАХ МУЗИКИ**

*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. Метою 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 настрої 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 музичних 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 сформуванати уявлення про емоційно-образний зміст ритму

План проведення заняття:

1. Діти розглядають на екрані комп'ютера графічне зображення рівномірного ходу годинника: НІ ІІ

2. Годинник йде швидше, повільніше, повільніше, неквапливо: «Що відбулося з рівномірним ходом годинника?» – питання вчителя. Передбачувальні відповіді дітей;

– годинник уповільнює крок;

– годинник йде перевалуючись.

3. Діти простукують ритм годинника.

Діти зображають на екрані ритм: П І П 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].

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. – Київ : 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. – 145 с.
3. Теплов Б.М. Вибрані твори. – Москва : Педагогіка, 1985. – Т. 1. – С. 12-30

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

**Key words:** *music and image perception, thinking, artistic image.*

УДК 37.091.12.011.3-051:78

**Копійко Т.В.**, студентка IV курсу

*Науковий керівник:* **Восвідко Л.М.**, кандидат педагогічних наук, доцент

### **ФАХОВІСТЬ ТА КОМПЕТЕНТНІСТЬ ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЯК КЕРІВНИКА ШКІЛЬНИХ ТВОРЧИХ КОЛЕКТИВІВ**

*У статті розкривається проблеми фаховості та компетентності вчителя музичного мистецтва як керівника творчих колективів в умовах загальноосвітньої школи.*

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

Сучасна політика незалежної Української держави передбачає докорінну трансформацію засад вищої гуманітарної освіти, принципові зрушення у підготовці працівників освітньої сфери, зокрема, підвищення їхньої музично-професійної кваліфікації до рівня, що відповідає суспільним потребам. Саме тому важливим є не лише глибокий аналіз теоретичних і практичних мистецьких проблем, а й вироблення і творче застосу-



вання інноваційних методик, що посилюють ефективність освітнього процесу в сучасній вищій школі. Музично-теоретична підготовка виступає однією з пріоритетних у становленні майбутнього вчителя музичного мистецтва. Адже безпосереднє здійснення завдань музичної освіти і виховання залежить від учителя, від рівня його професійної підготовки.

Не буде перебільшенням сказати, що одне з центральних місць в музично-педагогічній освіті посідає проблема творчого розвитку вчителя. Творчі задатки вчителів музичного мистецтва необхідні для всіх видів музичних занять, які вони проводять з дітьми. Це і під час роботи з хором чи оркестром, окремими виконавцями, а також під час власного виконання музики. А скільки вчителю доводиться підбирати пісень або акомпанементів до них, скільки вигадки й імпровізації потребує від нього використання дитячих музичних інструментів. В усіх цих і подібних видах роботи проявляється творче чуття вчителя, його творчі здібності. Тому так важливо при підготовці майбутніх вчителів музики і, зокрема, керівників шкільних творчих колективів турбуватися про їх загальний творчий розвиток.

Основною формою музичного виховання учнів загальноосвітньої школи є урок музичного мистецтва. Але один урок на тиждень – це замало. І тому, в зв'язку з обмеженою кількістю годин, відведених на урок музики, у школах практикується позакласна робота. Така робота набуває особливого значення:

- по-перше, тим, що вона організовує велику кількість учнів і тим самим стає масовою;

- по-друге, вона є безпосереднім продовженням класної роботи в справі поглиблення теоретичних знань, набутих учнями в класі;

- по-третє, сприяє творчій активності і розвитку музичних здібностей багатьох учнів [1, с. 69].

Безпосередня участь дітей у хорі та інших шкільних творчих колективах розвиває музичні задатки, прищеплює певні навички і вміння їх практичного втілення. Сьогоднішні діти багато в чому відрізняються від учорашніх рівнем свого розвитку, широтою інтересів, своїм уявленням про життя. А школярі майбутнього, зрозуміло, теж відрізнятимуться від своїх сьогоднішніх ровесників. Для того щоб забезпечити динамічну рівновагу між контингентом учнів та рівнем підготовки вчителів музики, треба постійно турбуватися про підвищення їхнього загального розвитку, удосконалення спеціальної підготовки, розширення світогляду. Отже, необхідно відмітити, що якісне музичне виховання учнів залежить, насамперед, від наявності високо-кваліфікованих кадрів, вчителів музичного мистецтва [2, с. 13-15].

Викладач будь-якого закладу професійного профілю (музичного училища, музичної школи, музичної студії тощо) веде певну дисципліну, з якої він спеціалізувався, наприклад, фортепіано, диригування, скрипка, музична література тощо. А вчитель музичного мистецтва в школі дає дітям знання, вміння, навички з усіх музичних дисциплін в комплексі. Це зобов'язує його оперувати всіма своїми знаннями, вміннями і навичками в дуже широкому діапазоні. А постійна позакласна робота з шкільними хорами, оркестрами, вокальними та інструментальними ансамблями, постановка дитячих опер, проведення шкільних вечорів вимагають належної всебічної підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва та їх безпосередньої практики в школі.

Саме в цьому й полягає специфіка роботи вчителя музичного мистецтва в загальноосвітній школі. Підготовка таких спеціалістів здійснюється в основному музично-педагогічними факультетами. І якщо навчальним планом передбачені години з методики музичного виховання, на яких майбутні вчителі готуються до проведення уроків музичного мистецтва, то для роботи в позаурочний час приділяється значно менше уваги. І тому перед музичною педагогікою постає багато проблем, серед яких однією з найактуальніших є проблема формування готовності студентів музично-педагогічних факультетів до керівництва шкільними творчими колективами. Проблема підготовки таких фахівців має особливе значення, оскільки від них значною мірою залежить відродження національної музичної культури, ефективність залучення школярів до активної художньої творчості.

Теоретичні знання майбутні вчителі здобувають під час навчального процесу. Їм читають лекції і проводять практичні заняття з хорознавства, вокального аранжування та оркестрового інструментування. Як хористи та інструменталісти студенти приймають участь в хорових колективах та різноманітних оркестрах. І взагалі, широкий профіль за фахом – головне в плані навчального процесу. Педагогічна спрямованість визначає викладання всіх дисциплін фахового циклу, але в роботі з шкільними творчими колективами, насамперед, дуже важливі організаторські якості вчителя, його широка музична й загальна ерудиція, воля, вміння акомпанувати хоріві, співакам, танцюристам, виконувати різноманітну інструментальну музику.

Сформувати педагога, здатного до творчої професійної діяльності, одне з основних завдань у процесі підготовки майбутнього керівника шкільного творчого колективу. Керівник шкільного творчого колективу має володіти також управлінськими навичками. Для цього йому необхідні знання методології управління, особливості розвитку, формування та становлення дитячого колективу, його психологічного клімату, внутрішніх механізмів спілкування.

## Список використаних джерел

1. Пастушенко О.З., Скалецький Р.А. Методика навчання співів у V-VIII класах // О.З. Пастушенко, Р.А. Скалецький. – Київ : Музична Україна, 1967. – С. 69
2. Падалка Г. Вчитель музики та основні вимоги до його професійної підготовки // Г. Падалка. Музика в школі. зб. ст. – Київ : Музична Україна, 1980. – Вип. 6. – С. 13-15

*The article reveals the problems of professional grounding and competence of music art teachers as leaders of performing teams in terms of a secondary school.*

**Key words:** *music art, chorus, ensemble, pedagogic skills.*

УДК 76:004.92

**Корній Д.В.**, студентка III курсу

*Науковий керівник. Підгурний І.С.*, кандидат мистецтвознавства

### **ПЕРЕВАГИ СТВОРЕННЯ ТРАДИЦІЙНИХ ГРАВЮР ЗАСОБАМИ СУЧАСНОЇ ВЕКТОРНОЇ ГРАФІКИ**

*У даній статті розглядається роль векторної графіки в формуванні культури подання цінної інформації в фінансовій сфері та дизайні.*

**Ключові слова:** *гільош, векторна графіка, комп'ютерна графіка, цінні папери.*

Тенденції розвитку векторної графіки можна охарактеризувати словами – користь і естетика. Створення зображень повинні задовільнити швидкий розвиток суспільства та економіки, яка все тісніше переплітаються зі всіма сферами життя людини. Економіки – це насамперед цінні папери, які повинні відрізнитись від всього іншого. Саме для цього створюють спеціальні векторні сітки, які називають гільошами.

Гільоші відіграють не останню роль у формуванні розвиненого суспільства. Завдяки особливим знакам, люди з легкістю дізнаються про цінність речей. Перед дизайнерами стоїть задача створення гільошів не лише з фінансової точки зору, а і з естетичної. Створене зображення повинно привертати увагу і подразнювати сприйняття.

Наявність векторної графіки відіграє в сучасному світі і в житті людини важливу роль. Все що оточує людину вимагає естетичного вигляду, приємного для сприймання людського ока. Зображення є одним із найнеобхідніших засобів донесення, рекламування та розповсюдження інформації [3].

Векторна графіка (також геометричне моделювання або об'єктно-орієнтована графіка) – створення зображення в комп'ютерній графіці з сукупності геометричних примітивів (точок, ліній, кривих, полігонів), тоб-

то об'єктів, які можна описати математичними виразами. Векторна графіка для опису зображення використовує вектори, на відміну від растрової графіки, яка описує зображення як масив пікселів (точок). Векторні графічні редактори дозволяють обертати, переміщати, відображати, розтягувати, виконувати основні афінні перетворення над об'єктами, змінювати глибину і комбінувати примітиви в складніші об'єкти. Витонченіші перетворення включають операції на замкнутих фігурах (об'єднання, доповнення, перетин і так далі) [1, с. 72].

Створення векторних зображень справа не з легких, особливо якщо це стосується цінних паперів, а саме гільошів (візерунок, який використовують, для захисту цінних паперів та банкнот від підробки).

Для генерації гільошів дизайнери використовують спеціальне дороге програмне забезпечення. Adobe Illustrator дозволить створювати їх, використовуючи тільки вбудовані функції. Тому доцільно розглянути створення векторної сітки саме у цій програмі.

Основними інструментами будуть вектори, створюючи їх та об'єднуючи у потрібну форму – формується контур фігури. Окремо створюємо «перехід» з двох прямих, якщо необхідно кольоровий гільош, варто одразу задати відтінки у контурних векторах. «Перехід» поміщаємо під контур фігури для того, щоб вони прийняли форму основної фігури. Можливі дефекти – прямі накладаються одна на одну, чи перетинаються, це досить просто виправити, якщо збільшити значення кроків, між ними. Створений готовий об'єкт додаємо у зразки пензля і далі за його допомогою малюємо візерунок [2].

Звичайні гільоші – це динамічні фігури. Створення їх векторами допомагає досягти зорового ефекту об'єму. Чим складніші задані вектори, тим цікавіші утворюються сітки.

Ми дослідили базову техніку створення традиційних грав'юр засобами сучасної векторної графіки і можна виокремити переваги роботи векторним способом:

1. Розмір файла, який займає описова частина, не залежить від реальної величини об'єкта, що дозволяє, використовуючи мінімальну кількість інформації, описати достатньо великий об'єкт файлом мінімального розміру.

2. У зв'язку з тим, що інформація про об'єкт зберігається в описовій формі, можна нескінченно збільшити графічний примітив, наприклад, дугу кола, і вона залишиться гладкою. З іншого боку, якщо крива представлена у вигляді ламаної лінії, збільшення покаже, що крива не є гладкою.

3. Параметри об'єктів зберігаються і можуть бути легко змінені. Також це означає, що переміщення, масштабування, обертання та інше, не

погіршує якості малюнка. Більш того, зазвичай вказують розміри в апаратно-незалежних одиницях, які ведуть до найкращої растрезації на растрових приладах.

4. При збільшенні або зменшенні об'єктів товщина ліній може бути задана постійною величиною, незалежно від реального контуру.

Людське око сприймає зображення подібно до растрового образу. Картинка проектується на сітківку, що складається з окремих, реагуючих на світло кліток. Далі система око-мозок розпізнає в зображенні окремі об'єкти, геометричні фігури, які вже легко обробляти і запам'ятовувати. Тому векторна графіка краще сприймається людиною [4].

Висновки. Отже, векторна графіка – це одна з найважливіших складових сучасного дизайну, адже створення векторних графічних зображень відіграє значущу роль, допомагаючи у різних сферах. Векторна графіка позитивно впливає на сприйняття людини, завдяки своїм можливостям при створенні будь-якого зображення.

На сьогоднішній день векторна графіка відіграє велику роль. Її технології широко використовують як для друкарського дизайну, так, і у веб-дизайні. Більшість дизайнерів успішно використовують векторну графіку. Векторні зображення використовують для створення графічних об'єктів, для яких має значення збереження чітких та ясних контурів (креслення, схеми, логотипи, мапи, діаграми тощо) навіть при зміні розмірів. На відміну від растрової графіки для побудови векторного зображення використовують примітивні геометричні об'єкти (лінії, кола, криві, багатокутники). У файлі зображення зберігають відомості про типи графічних об'єктів, числові значення їхніх властивостей, необхідні для їх відтворення, а також дані про товщину і колір контурів об'єктів та колір і тип заповнення їхніх внутрішніх областей.

### **Список використаних джерел**

1. Луптон Е. Графічний Дизайн. Базові концепції / Е. Луптон. – Москва : Пітер, 2013. – С. 170
2. Векторна графіка. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://uk.wikipedia.org>. – Назва з екрана. Векторна графіка.
3. Про дизайн. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://prodesign.in.ua>. – Назва з екрана. Про дизайн.
4. Vector boom. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://ru.vectorboom.com/load/uroki/ehffekty/sozdaem\\_gilosh\\_v\\_illjustratore/3-1-0-333](http://ru.vectorboom.com/load/uroki/ehffekty/sozdaem_gilosh_v_illjustratore/3-1-0-333) – Назва з екрана. Vector boom.

*The article discusses the role of vector graphics in shaping the cultural presentation of information in the financial sphere and design*

**Key words:** *guilloch, vector graphics, computer graphics, securities.*

**Крилова О.В.**, студентка II курсу

*Науковий керівник:* **Восвідко Л.М.**, кандидат педагогічних наук, доцент

## **ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОГО СМАКУ У МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ**

*У статті розглядається процес розвитку музичного смаку у дітей молодшого шкільного віку, підкреслюється його провідна роль для виховання їхнього світогляду. Визначено сутність понять «естетичний смак», «музичний смак», вказано на чинники, які впливають на формування музичного смаку у дітей молодшого шкільного віку.*

**Ключові слова:** музичний смак, знання, вміння, сприйняття, музичне виховання, естетичне виховання.

З розвитком людства музика стала невід'ємною частиною нашого життя, а сьогодні ми живемо у такий час, коли її можна почути практично скрізь. Цьому сприяють радіо, телебачення, а також доступність до музичного матеріалу (аудіо, відео). Та, не зважаючи на це, багатьох дослідників хвилює проблема розвитку музичного смаку школярів, яка полягає у відсутності музичної культури підростаючого покоління, а отже – і музичного смаку. Не дивлячись на велику кількість праць і думок з цього питання, воно продовжує залишатися актуальним. Відбувається своєрідне знецінення музики: вона перетворюється на шум. Люди просто не вміють слухати музику серйозно, адже музика набула більшість розважального характеру.

Виховання музичного смаку школярів – питання складне і маловивчене. Спостерігаючи за дітьми, легко переконалися в тому, що одним подобається співати і танцювати, а іншим – грати на музичних інструментах або слухати музику. Це свідчить про різноманітність дитячих смаків, які необхідно постійно розвивати й удосконалювати.

Аналіз вітчизняної та зарубіжної музикознавчої й педагогічної літератури з вивчення проблеми розвитку музичного смаку дозволив висунути наступну гіпотезу: якщо проблема розвитку музичного смаку в школярів така важлива, то педагогам необхідно побудувати свою діяльність таким чином, щоб зацікавити їх високохудожньою музикою, познайомити з різними музичними стилями і напрямками. Виховання активного слухача музики пов'язане з двома основними моментами: необхідністю організації всіх умов для активного сприйняття музики та розвитком потреби естетичної думки, без наявності якої неможливо уявити собі слухача, який виявляє до музики свої вимоги, своє ставлення і свої смаки.

В умовах музично-просвітницької роботи з дітьми сприйняття музики не може формуватися самостійно. Дітям надзвичайно необхідні художня

і педагогічна допомога вчителя, його керівництво. Щоб перевірити, чи правильними є шляхи допомоги у становленні відповідного сприйняття музики, потрібна науково-дослідна й експериментальна робота і педагогів, і психологів, і музикантів.

У вихованні музичного смаку вагоме місце відведено літературно – музичним темам, де поряд з бесідою про творчість певного письменника або поета показане віддзеркалення його творчості в музиці.

Музичні інтереси учнів молодших класів мають свої особливості і труднощі. Молодші школярі хочуть знати і розуміти музику, але, у більшості випадків, не мають достатніх навичок, аби її слухати і сприймати. Звідси – велике прагнення до слухання лекцій і читання книг про музику. Зазвичай перші кроки справжнього спілкування з музикою викликають у таких дітей надзвичайно великий інтерес і прагнення глибше проникнути в різні сфери музичного мистецтва.

На жаль, сьогодні питанню сприйняття у нашій музично-педагогічній практиці приділяється недостатня увага, особливо на перших етапах музичного виховання. Разом із тим, неможливо успішно займатися жодною музичною діяльністю, якщо сприйняття не розвинене. Сприйняття може бути реалізоване лише при постійній керівній ролі вчителя. Що ж потрібно для того, щоб навчити школярів розуміти і любити музику? Любити музику – означає випробовувати потребу спілкуватися з нею, переживати її, тобто відчувати радість, хвилювання, сум, слухаючи її. Розуміти ж музику – означає сприймати її свідомо, вслухатися в її зміст і форму. Слід також відзначити, що поняття «любити» і «розуміти» музику часто ототожнюють, а інколи – і протиставляють: «Я музику люблю, хоча її і не розумію».

Дітей слід учити сприймати музику свідомо, щоб вони глибше переживали і відчували її. При цьому може виникнути запитання: чи обов'язково розуміти музику для того, щоб її любити? Адже ми знаємо безліч прикладів, коли слухачі (і дорослі, і діти) дуже мало або навіть зовсім нічого не знають про музику, яку слухають, але люблять і насолоджуються нею. Проте можна з упевненістю сказати: яскравіше і свідоміше сприймають музику ті слухачі, які мають відповідну підготовку та музичні знання.

Слід звернути особливу увагу на те, що твори, які діти здатні емоційно сприйняти, повинні бути щоразу складнішими і більшими за обсягом. Але буває і так, що досить складні твори глибоко сприймаються невідготовленими слухачами. У даному випадку можна з упевненістю сказати, що йдеться про людей тією чи іншою мірою обдарованих. У процесі спостереження за дітьми з високим рівнем музичного смаку нами було відзначено їх цілеспрямованість, адекватне естетично-активне сприйняттям музики, єдність емоційного й інтелектуального, диференціацію слухових

відчуттів. Внутрішній слух і музичні уявлення у них пов'язані зі здатністю чути і переживати музику в собі. Також слід зазначити, що на уроках такі учні сприймають та усвідомлюють виразні засоби музики, розуміють, за допомогою чого композитор досягає естетичного ефекту і як музичний образ діє на слухача, встановлюють причинно-наслідкові зв'язки між емоційним змістом музичного образу і засобами його виразності.

Д. Шостакович у зв'язку з цим писав, що любителями і знавцями музики не народжуються, ними стають; безнадійних у цьому відношенні людей немає. Необхідно лише пам'ятати, що музичний смак, розуміння музики формується повільно. Збагнути зміст музики може кожен, потрібно лише докласти зусиль, щоб здолати труднощі на початку роботи над собою [5, с. 148].

Музика на сучасному етапі особливо інтенсивно поширюється за допомогою радіо, телебачення, Інтернету. Вона стала настільки обов'язковою для нас, що перетворилася на помітний чинник соціального життя, тому про її роль у сучасному суспільстві повинні замислитися представники різних професій, навіть філософи, політики, письменники.

Отже, щоб досягти значних успіхів у музичному розвитку дітей молодшого шкільного віку, у формуванні їх музичного смаку, вчителів, передусім, слід проводити плідну систематичну роботу, зуміти зацікавити школярів уміло підібраним матеріалом. Формування музичних та естетичних смаків у дітей, зокрема у школярів є дуже важливим, адже вони-наше майбутнє і віра в наступний день, тому нам потрібно виховувати і ростити їх в правильних традиціях.

### **Список використаних джерел**

1. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте. Психологический очерк / Л.С. Выготский. – Москва, 1967. – 93 с.
2. Д жола Д.М., Щербо А.Б. Теорія і методика естетичного виховання школярів : [навч. пос]. / Д.М. Д жола, А.Б. Щерба. – Київ : ІЗМН, 1988. – 392 с.
3. Кабалевский Д.Б. Воспитание ума и сердца / Д.Б. Кабалевский. – Москва : Просвещение, 1984. – 204 с.
4. Петрушин В.И. Музыкальное восприятие как средство изучения личности школьника / В.И. Петрушин // Вопросы психологии. – 1986. – №1. – С. 102-104
5. Ростовський О.Я. Педагогіка музичного сприймання : нав.-метод. посібник / О.Я. Ростовський. – Київ : ІЗМН, 1997. – 248 с.

*The paper deals with the process of development of musical taste in children of primary school age, it emphasizes its leading role for the development of their world outlook. The essence of the concepts of «aesthetic taste», «musi-*



*cal taste» is explored; the factors influencing the formation of musical taste in children of primary school age are studied.*

**Key words:** *music tastes, knowledge, skills, perception, music education, aesthetic education.*

УДК 372. 4:78

Левінська Ю.І., студентка VI курсу

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

## **НАУКОВІ ПІДХОДИ ЩОДО ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОГО СПРИЙМАННЯ УЧНІВ ПОЧАТКОВОЇ ШКОЛИ**

*У статті розглянуто наукові підходи щодо формування музичного сприймання в школярів у теорії та практиці музичного навчання.*

**Ключові слова:** *музичне сприймання, формування сприймання музики, естетичне сприймання музики.*

Сприймання музики в педагогічній науці розуміється як естетичне осягнення музичного явища в єдності його змісту і форми. Це, насамперед, осягнення художніх образів музичного твору й виражених у ньому емоцій і почуттів. У процесі сприймання музики включається досвід безпосередніх переживань і роздумів учнів, який формується під впливом музичного мистецтва, а також художній досвід, пов'язаний з виконанням музики. Це дає змогу розглядати образне сприймання як основу засвоєння школярами втіленого в музичному мистецтві досвіду естетично-моральних ставлень до дійсності.

Внаслідок суб'єктивності процесу сприймання музики проблема його формування – одна з найскладніших і остаточно не розв'язаних. Вагомий внесок в її опрацювання зробили такі науковці як Б. Асаф'єв, Н. Грозденська, В. Шацька, а також учені-методисти В. Белобородова, Л. Горюнова, О. Ростовський, О. Рудницька.

Над проблемою емоційного сприймання працювали також О. Рудницька, В. Афанасьєв. Питання музично-зорових образів розглядали О. Костюк, Б. Теплов та ін. Мета статті – проаналізувати основні педагогічні підходи до формування музичного сприймання в школярів у теорії та практиці музичного навчання.

У контексті обраної проблеми музичне сприймання розглядається як естетичний процес, який об'єднує всі види музичної діяльності та її результати відповідно до потреб дійсності.

Вирішення поданої проблеми ускладнюється тим, що для повноцінного естетичного сприймання недостатньо лише самого факту сприймання. Учні, не підготовлені до розуміння музики, ніколи не зможуть осягнути її образного змісту, їм властива своєрідна вибірковість, коли від-

криваються незвичні й складні для осмислення образи, ігнорується глибоке проникнення у зміст твору.

Привертає увагу до себе висновок Б. Асаф'єва про взаємозв'язок емоційного та інтелектуального у сприйманні музики: «...ми не тільки відчуваємо або випробовуємо той чи інший стан, але й диференціюємо сприйнятий матеріал, проводимо відбір, оцінюємо, тобто мислимо» [3, с. 26].

Особливе місце у розкритті проблеми музичного сприймання займають праці Н. Гродзенської, в яких вона визначає, що для слухання як однієї з форм залучення до музики необхідна деяка підготовча робота, і рекомендує проводити бесіди про музику, стимулювати висловлювання учнів про неї, обмежувати кількість учнів у групі для слухання музики [5].

Важливий крок у визначенні шляхів для підвищення ефективності слухання музики зробила В. Шацька, звернувши увагу на «спостереження та вслуховування в... музичний інтервал, «визначення» в ньому притаманних йому властивостей та особливостей усвідомлення музики як в цілому, так і в головних її елементах: руху мелодії, форми, гармонії та ін.». Педагог розглядає музичну грамотність зовсім «не як уміння механічно користуватися нотними знаками, а як один із видів діяльності в процесі усвідомлення музичного твору в цілому» [13, с. 24].

Серйозну спробу вивчення ролі слухання музики в процесі музичного сприймання у позакласній роботі зробила В. Белобородова. Беручи за основу значення «слухової спостережливості» у розвитку музично-слухових вражень, вона відзначає необхідні для цього методичні прийоми, а також звертає увагу на використання методів контрастності в процесі слухання музики, на визначення засобів музичної виразності, роль повторного слухання тощо. Заслуговує на увагу запропонована педагогом «тріада», яка забезпечує найбільш успішне слухання музики: зацікавленість; поглиблення вражень; закріплення їх у наступній роботі.

Проблему музичного сприймання в такому виді діяльності, як слухання, неодноразово було розглянуто в численних публікаціях О. Апраксіної. В емоційному плані, на її думку, твори мають викликати «почуття радісного хвилювання», «кожен вчитель, який звертається до музичного мистецтва, повинен вбачати в ньому не просто дидактичний посібник, а засіб естетичного виховання» [2, с. 6].

Безперечно, у роботах О. Апраксіної провідне місце належить висновкам про необхідність залучення до музики всіх дітей, незалежно від рівня розвитку музичності. О. Апраксіна розглядає питання щодо ступеня доступності музичного твору для слухання [2, с. 7].

Основні висновки досліджень Б. Ананьєва збагатили педагогічну науку такими положеннями: музика є регулятором поведінки особистості в

залежності від характеру музичних творів; лірична музика, яка віддзеркалює витончені нюанси настрою, дає настрій заспокоєння, тихої радості та суму; музика впливає на особистість у її цілісності, охоплюючи не тільки настрій, але й рухову сферу [1, с. 9].

О. Костюк у роботі «Сприймання музики та художня культура слухача» підкреслював, що у музичному творі враховуються такі головні моменти, які привертають увагу і допомагають не втратити інтерес, є зв'язувальні фрагменти, котрі поєднують моменти найважливіших висловлювань і розподіляють ці висловлювання. Сприймаючи музику, слухач мимоволі знаходить у ній головні, на його думку, етапи її розвитку. О. Костюк вважав, що сприймання музики – невід'ємна частина музично-образного осягнення дійсності. На його думку, музичне сприймання належить до сфери художньо-естетичного досвіду людства; воно пов'язане з такими елементами, як естетичний ідеал, художній образ, естетичний смак, естетичне почуття, художнє мислення [7, с. 96-97].

На думку Н. Ветлугіної, особливість музичного сприймання полягає в тому, щоб у «комбінації звуків, різних за висотою, тривалістю, силою, тембром, почути красу та виразність співзвуччя у процесі сприймання художнього образу, осягнення якого пробуджує у слухачів почуття і думки...» [4].

С. Науменко наголошує на «розширенні та поглибленні уявлень про звуки, мелодію, гармонію, ритм» в процесі слухання музики, коли «діти ознайомлюються з різними тембрами, висотою, тривалістю звуків...», «встановлюючи логіку взаємозв'язків звуків, що утворюють мелодію і гармонію...», «визначаючи форму музичних творів, що свідчить уже про наявність у них цілеспрямованості та моментів цілісності музичного сприймання» [8, с. 90-91].

На думку Д. Кабалевського, «справжнє, відчуте і продумане сприймання музики – основа усіх форм прилучення до музики, тому що при цьому активізується внутрішній духовний світ учнів, їх почуття і думки. Поза сприйманням музика як мистецтво взагалі не існує» [6, с. 28].

Провідне значення у висвітленні обраної проблеми мають дослідження О. Рудницької. Вона розглядає музичне сприймання як складний процес, «у якому взаємодіють результати перцептивних та інтелектуальних актів, репродуктивних та творчих процесів...», як особливу діяльність, процес якої детермінований системою перцептивних і інтелектуальних вмінь [12, с. 288].

На думку О. Рудницької, в сприйманні музики «будуються емоційні відношення та інтелектуальне осмислення художнього твору на базі уявлень, поглядів, ідей, які має людина, тобто на основі духовно-практичного досвіду особистості» [12, с. 78]. Педагог-музикант висвітлює ознаки

високоякісного рівня спрямованості музичного сприймання: інтерес до музики; вибіркове ставлення до музичних творів; художньо-естетична ерудиція; емоційність сприймання; адекватність розуміння музичної інформації; здатність до творчої інтерпретації музики; вплив одержаних музичних вражень на подальшу самостійну діяльність особистості. Основою музичного сприймання О. Рудницька вважає емоційну реакцію на музику, відчуття естетичної насолоди від звучання творів.

Важливу роль у діяльності вчителя музики відіграють концептуальні положення педагогіки музичного сприймання, розроблені та висвітлені О. Ростовським. Теоретичні положення авторської концепції педагогічного керування музичним сприйманням (розгляд «музичного сприймання як керованого соціального явища, де об'єктивні і суб'єктивні чинники знаходяться у нерозривній єдності та взаємозв'язку», «спрямованість педагогічної діяльності учнів, яка б відповідала поставленій меті»; «розкриття змісту музичних творів на основі осягнення школярами суті й особливостей музичного мистецтва» [10, с. 10]) стали основною теоретичною базою, на якій будується музично-педагогічна діяльність.

Висновки. Отже, музичне сприймання – складний процес чуттєвого відображення предметів та явищ об'єктивної дійсності при безпосередньому їх впливі на органи чуття, що зумовлений психологічними особливостями, досвідом особистості, її емоційно-почуттєвою сферою тощо.

Теоретичний аналіз наукової літератури дав змогу зробити висновки, що у вітчизняній дидактиці практично не існує цілісної системної методики опанування сприймання музичного твору. При розробленні такої методики слід виходити з того, що за законами художнього сприймання не можна нав'язати учневі конкретний образ і одним із чинників впливу мистецтва на дитину є створення умов для самостійного відкриття нею цінностей творів.

### **Список використаних джерел**

1. Ананьев Б.Г. Индивидуальное развитие человека и константность восприятия / Б.Г. Ананьев. – Москва : Просвещение, 1968. – С. 8
2. Апраксина О. Методика музыкального воспитания в школе / О. Апраксина. – Москва : Просвещение, 1983. – 224 с.
3. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс : Кн. I / Б.В. Асафьев. – Москва, 1930. – С. 189
4. Ветлугина Н.А. Возраст и музыкальная восприимчивость / Н.А. Апраксина // Воспитание музыкой / Ред.-сост. В.Н. Максимов. – Москва, 1980. – С. 229-243
5. Гродзенская Н.Л. Слушание музыки в школе / Н.Л. Гродзенская. – Москва : Изд-во АПН РСФСР, 1961. – 94 с.

6. Кабалевский Д.Б. Воспитание ума и сердца : кн. для учителя / Д. Кабалевский. – Москва : Просвещение, 1984. – 206 с.
7. Костюк О.Г. Сприймання музики і художня культура слухача. – Київ : Наукова думка, 1965. – 187 с.
8. Науменко С.І. Психологія музичності та її формування у молодших школярів : Навч. пос. / С.І. Науменко. – Київ : КДП, 1993. – 157 с.
9. Ростовський О.Я. Педагогіка музичного сприймання : Навч.-методичний посібник / О.Я. Ростовський. – Київ : ІЗМН, 1997. – 248 с.
10. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии : в 2-х т. / С.Л. Рубинштейн. – Москва : Педагогика, 1989. – Т. 1. – С. 272
11. Рудницкая О.П. Педагогические проблемы восприятия музыки / О.П. Рудницкая // Сб. ст. / Сост. А.Г. Костюк. – Київ : Музична Україна, 1986. – С. 70-84
12. Шацкая В.Н. Музыкально-эстетическое воспитание детей и юношества / В.Н. Шацкая. – Москва : Педагогика, 1975. – 197 с.

*The article discusses different scientific approaches toward formation of musical perception in school students both in theory and practice of musical education.*

**Key words:** *musical perception, formation of music perception, aesthetic perception of music.*

УДК 7.49.6

**Леонтьюк М.І.**, студентка ІІ курсу

*Науковий керівник: Штогрин А.О.*, старший викладач

### **ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ НАТЮРМОРТУ**

*У даній статті розглядається натюрморт як вид образотворчого мистецтва, історія виникнення та його жанрові особливості. А також, творчість художника Пітера Класа як чудового майстра голландського натюрморту.*

**Ключові слова:** *натюрморт, техніки живопису, колір та композиція.*

Натюрмортні зображення з'явилися у мистецтві ще до нашої ери. На давньогрецьких і римських мозаїках, фресках і вазах ми бачимо натюрморти з яскраво вираженим сюжетом. Художники Давньої Греції та Італії обирають музичні, військові і побутові сюжети натюрмортів. Значно пізніше з'являється натюрморт в Китаї, але вже в VII ст. нашої ери, в епоху феодального панування, художник Бян Луань своїм «живописом квітів» затверджує натюрморт як жанр. Натюрмортний живопис досягає великих успіхів в творчості художників Сходу.

В Європі натюрморт зустрічається вперше у нідерландських міні-натюрах і побутових картинах Яна Ван-Ейка, в картинах і гравюрах

Альбрехта Дюрера. Нарешті в творчості італійського гравера і живописця Яколо де Барбарі з'являється самостійне зображення натюрморту. Історія натюрмортного живопису Європи не може минути й ім'я італійського художника Караваджо. В Іспанії відомі роботи Сурбарана і Веласкеса [4, с. 220].

В Голландії, завдяки довготривалій революційній боротьбі у становленні буржуазії, мистецтво у силу об'єктивних соціально-політичних обставин поступово звільнялось з-під клерикального впливу церкви. Воно поступово починає відображувати соціально-громадські сторони життя, суспільні відносини. Стає на шлях ствердження об'єктивної дійсності. Естетичне почуття поступово переростає у зріле естетичне відношення художника до дійсності. Створюються суспільні умови для формування натюрморту, як жанру. Ця епоха подарувала людству багато талановитих художників-натюрмортистів (Бейєрен, Пітер Клас, Хедда, Віллем Кальф, Метею, Ван Стрек та багато інших) [7, с. 45].

Значно пізніше, тільки у XVIII ст., буржуазне самопізнання та демократичні мрії французьких вчених відобразились у натюрмортному жанрі Франції. Яскравим представником цих тенденцій в натюрморті був Жан Батіст Сімеон Шарден, творчість якого характеризується прикрашанням дрібнобуржуазної добropорядності. Як художник Шарден розвиває колір і матеріальність в їх єдності і більш органічно, ніж художники XVII ст.

У середині XIX ст. Густав Курбе ще більш цілісно і узагальнено відображає предметні якості матеріального світу в натюрмортному живописі. Вплив цих двох видатних художників в історії натюрморту величезний.

Як самостійний жанр мистецтва натюрморт володіє великими образотворчими впливами. У ньому показується не тільки зовнішня матеріальна сутність предметів. Разом з конкретним зображенням речей у натюрмортах в образній формі можуть бути передані важливі, характерні сторони життя, відобразитися епоха, історичні події [7, с. 46].

У кращих своїх проявах він стає дієвим засобом ідейного та естетичного сприйняття людей, формуючи їх смаки, поняття, уявлення.

У залежності від завдань, які вирішує художник, змінюється роль і місце натюрморту в композиції. Вплив натюрморту на глядача відбувається по лінії асоціативних уявлень і думок, що виникають при розгляді образотворчих предметів. Таким чином, об'єднані доступними засобами композиції речі складаються в зображенні, в емоційно насичений образ.

Художники, звертаються до натюрморту як до засобу характеристики створюваного образу і під час роботи над портретом. У сюжетно-тематичних картинах натюрморт має хоч і важливе, але все ж підлегле значення. Інше призначення натюрморту – служити своєрідною творчою

лабораторією, де художник ставить і вирішує різні професійні завдання, удосконалює майстерність [7, с. 45].

Існують різні види натюрморту: натюрморт з гіпсових геометричних тіл; натюрморт з предметів побуту, простих за формою; натюрморт з предметів побуту, простих за формою в кольорі; натюрморт з предметів, близьких за кольором; натюрморт з предметів контрастних за кольором; натюрморт з темних предметів; натюрморт з білих предметів; натюрморт в інтер'єрі; натюрморт на пленері.

Дивовижне явище в історії світового образотворчого мистецтва мало місце в Північній Європі XVII століття. Воно відоме як голландський натюрморт і вважається однією з вершин в живописі олійними фарбами. У цінителів і професіоналів існує тверде переконання, що такої кількості чудових майстрів, які першокласно володіли технікою і створили стільки шедеврів світового рівня, при цьому живучи на невеличкому п'ятачку європейського континенту, в історії мистецтва більше не зустрічалося [8, с. 244].

Пітер Клас один з перших майстрів голландського натюрморту. Клас малював прості за композицією, обмежені за набором предметів зображення накритих столів (так звані сніданки). Особливість творчості: ненав'язливо виділені деталі (недопите вино, зім'ята серветка, надрізаний лимон тощо), зв'язок речей з життям людини, надання картині певного алегоричного сенсу («Натюрморт з оселедцем» 1636 р., «Сніданок», 1644 р.).

Натюрморти Класа витримані зазвичай в коричнюватих, зелених, сріблясто-білих і золотавих тонах, відрізняються багатством відтінків, ретельним відтворенням фактури речей, новаторським для голландського живопису увагою щодо ролі світла і світло-повітряного середовища у передачі матеріальної єдності предметного світу. Вони часто написані в майже монохромній гамі, що надає таємничу гармонію зображеним предметам [1, с. 184].

У 1640-х роках картини Пітера Класа збагачуються елементами, характерними для доби бароко. Кольори стають більш насиченими, зображення предметів легкими, хоча і позбавленими динаміки.

Отже, натюрморт затвердив естетичну цінність звичних буденних речей. Своїм живописом натюрмортисти Голландії переконали світ у тому, що прості речі несуть певний сенс і виразну природну красу. Почуття прихованої динаміки цього життя і складають сутність предметів у філософію живопису.

### **Список використаних джерел**

1. Басманов В.О. Взаємодія кольорів / В.О. Басманов. – Москва, 1979 – 184 с.

2. Выборнова Р. Роль освітлення в натюрморті / Р. Выборнова. – 1984. – 64 с.
3. Визер В.В. Живописная грамота : основы пейзажа / В.В. Визер. – СПб. : Питер, 2006 – 192 с.
4. Даниэль С.М. Картина классической эпохи / С.М. Даниэль. – Москва : Искусство, 1986. – 220 с.
5. Ковалёв Ф.В. Золотое сечение в живописи : уч. пособие / Ф.В. Ковалёв. – Київ : ВШ, 1989. – 143 с.
6. Мирошников А.М. Основы трехслойного метода масляной живописи / А.М. Мирошников. – Краснодар, 2003. – 144 с.
7. Пучков А.С. Методика роботи над натюрмортом / А.С. Пучков. – Москва : «Просвещение», 1982 – 45 с.
8. Стась М.І. Академічний живопис : навч.-метод. посіб. / М.І. Стась. – Черкаси : Вид. від. ЧНУ ім. Б. Хмельницького, 2010 – 244 с.

*This article discusses the still life as a type of fine art, its history and features. Works of Peter Claes, one of the greatest master of the Dutch still life, are demonstrated.*

**Key words:** still life, technology, art, artist, color, composition.

УДК 766.659.133.1

**Мевша О.Ю.**, студентка II курсу

*Науковий керівник:* **Кліщ О.А.**, кандидат архітектури, асистент

## **КОЛАЖ ЯК АКТУАЛЬНА ТЕНДЕНЦІЯ У СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ**

*У даній статті підтверджується актуальність застосування техніки «колаж» у різних жанрах сучасного образотворчого мистецтва. Розкривається історія виникнення даної техніки та її розвитку, а також класифікуються види колажу.*

**Ключові слова:** колаж, графічна техніка, образотворче мистецтво.

Колаж – заворожуюча і неймовірна, загадкова і дивна, вражаюча і проста водночас техніка в образотворчому мистецтві. Ми часто зустрічаємо предмети і вироби, які задовольняють наш естетичний смак, зроблені у цій техніці. Серед творів мистецтва колаж займає особливе місце. Отож, метою даної статті є розкриття поняття колажу та визначення тенденцій його застосування в сучасному мистецтві.

Останньо, питання колажу торкаються такі автори як Опанас Заливаха, Юрій Іздрик, Ростислав Котерлін, Мирослав Яремак [1, с. 25].

Але, щоб краще зрозуміти твори мистецтва, виконані у техніці колажу, маємо знати, що таке колаж, звідки він з'явився, хто його винайшов та які його різновиди існують.



Колаж – це своєрідний прийом образотворчого або іншого мистецтва, який полягає у створенні творів за допомогою наклеювання різних матеріалів або предметів: шматків газет, афіш, шпалер тощо на обрану основу. Колаж використовують для того, щоб здивувати глядачів поєднанням різнорідних матеріалів, що підкреслюють емоційну насиченість. Крім наклеювання матеріалів при створенні колажів можна використовувати туш, акварель або інші художні засоби. У широкому сенсі колаж – включення за допомогою монтажу в твори літератури, театру, кіно, живопису, музики різностильових об'єктів або тем для посилення естетичного ефекту [2, с. 33-36].

Термін «колаж» в сучасній інтерпретації використовується також для позначення прийомів створення цілого зображення із декількох окремих фрагментів інших зображень, як правило, за допомогою комп'ютерних програм, таких як Adobe Photoshop та інших графічних редакторів. В процесі створення колажу можуть застосовуватися різні типи накладання, змішування і прозорості. Мало просто зліпити декілька об'єктів разом, потрібно зробити так, щоб вони були об'єднані однією атмосферою, підпорядковувалися єдиній композиції і змісту. Що ж стосується технічної сторони, то потрібно не забувати, що об'єкти повинні мати певну перспективу, розмір, кожен об'єкт повинен мати тінь, крім того, всі об'єкти мають певний колір, який залишає рефлекси на елементах, які знаходяться поруч і так далі... Тільки при дотриманні всіх цих художніх і технічних правил побудови колажу можна домогтися цілісної і гармонійної картинки, яка буде радувати око і піднімати настрої [3, с. 68].

Перші згадки про колаж зустрічаються у II столітті до нашої ери. Приблизно в цей час у Китаї було винайдено папір. Однак, аж до X століття ця техніка використовувалась дуже рідко. В Європі колаж як різновид декоративно-прикладного мистецтва був відомий ще в XIII ст. У XV-XVI століттях в оформленні готичних соборів часто використовувалися різноманітні елементи з позолочених аркушів паперу. У якості власне художньої техніки вперше колаж був використаний в XX столітті. Його широку популярність пов'язують з проникненням у мистецтво нового для того часу стилю модерн, коллаж був введений як експеримент кубістів, футуристів і дадаїстів. Вони застосовували обривки газет, фотографій, шпалер, наклеювали на полотно шматки тканини, тріски. Вважається, що першими в мистецтві техніку колажу застосували Жорж Брак і Пабло Пікассо в 1910-1912 роках. З 1912 року обидва художники систематично працюють в цій техніці, колаж стає характерною особливістю живопису синтетичного кубізму. Період кубізму в творчості обох митців характеризується пошуками радикально нових способів створен-

ня картини, тому вони стали включати у свої живописні та графічні роботи фрагменти газет, етикетки від пляшок і т.п., друковані матеріали.

Як нову, нетрадиційну техніку колаж використовували дадаїсти, розчаровані безглуздістю сучасного суспільства і невідповідністю традиційного мистецтва їх поглядам (Курт Швіттерс, Ханс Арп). Колажі дадаїстів найкращим чином висловлювали заперечення мистецтва як приємного для ока зображення життя. Першим художником, що працював виключно в техніці колажу був, Курт Швіттерс.

Зупинимось на видах колажа. Одним з них є декупаж – це техніка декорування різних предметів, заснована на приєднанні малюнка, картини або орнаменту до предмета, і, далі, покритті отриманої композиції лаком заради ефектності, збереження і довговічності. Асамбляж – техніка візуального мистецтва, споріднена колажу. Акумуляція – поєднання абсолютно однакових предметів з метою створення незвичайного етичного ефекту. Кіноколаж – поєднання в одному кінофільмі фрагментів ігрового, документального та мультиплікаційного кіно. Колаж пройшов дорогу від самостійної саморобки до індустрії кіно (кіноколаж), театру (декорації), реклами (постери, вивіски, відеоролики) і залишається на сьогоднішній день однією з популярних технік [1, с. 24].

Існує п'ять основних стилів колажу, в яких може бути виконаний флористичний колаж. Кожен з них має свої яскраво виражені риси та особливості. Розглянемо детальніше кожен стиль. Декоративний стиль передбачає створення яскравої роботи, в якій головну роль відіграє краса і виразність елементів композиції. Рослини і матеріали при цьому можуть трансформуватися як завгодно на користь естетичному ефекту. Абстрактний стиль пропонується для висловлювання стихійних почуттів, настрою і фантазії автора, який принципово відмовляється від зображення реальних предметів. Вегетативний стиль, щоб створити композицію даним стилем, необхідно тонко відчувати внутрішню сутність рослини, наближаючи свої творіння до натуральних образів. Лінійно-графічний стиль; тут основна роль відводиться лініям, їх характеру, товщині, напрямку. Пейзажний стиль: на таких панно зображають природні і міські пейзажі.

Потрібно відрізнити колаж від близького, але все ж іншого засобу зображення – аплікації, тобто застосування різноманітних матеріалів і структур – тканин, газет, фанери з метою посилення виражальних можливостей. Такий метод створення зображення за своєю суттю і технікою близький до інкрустації – техніки виконання творів декоративно-прикладного мистецтва, інтер'єрів, фасадів будівель різнокольоровими шматочками твердих матеріалів (дерева, металу, слонової кістки, перлами) [1, с. 23].

Висновки. Останнім часом, колаж набув особливої популярності серед населення. Він стрімко увірвався у наше життя. Багато що залежить від польоту фантазії автора, оригінальності, задумки, а також прагнення створити щось по-справжньому незвичайне. Отже, в даний час термін «колаж» розуміється як окремий, самодостатній жанр в мистецтві, а також як завершена робота, виконана у даній техніці. Його використовують у кінематографі, рок-музиці, сучасній поезії, образотворчому мистецтві, комп'ютерній графіці.

### **Список використаних джерел**

1. Крисько Н.В. Стильный коллаж : техника, приемы, изделия / Энциклопедия // Н.В. Крисько. Г.М. Нехорошева // Санкт-Петербург : АСТ-Пресс, 2007. – С. 20-25
2. Соколова О. Колаж и асамбляж / О. Соколова // Москва : «Феникс», 2014. – С. 33-36
3. Бирулева А.В. Колажная лаборатория / А.В. Бирулева // Москва : Никола-пресс, 2007. – С. 68

*The article confirms the relevance of applying the technique of «collage» in the modern genres of contemporary art. It reveals the origins of this technology and its development, various types of collage are classified.*

**Key words:** collage, graphic technique, art.

УДК 75.021.34-035.675.62

**Мевша О.Ю.**, студентка II курсу

*Науковий керівник:* **Бренюк А.Г.**, кандидат мистецтвознавства,  
старший викладач

### **ПУАНТИЛІЗМ ТА ЙОГО МІСЦЕ В МИСТЕЦТВІ ПОСТІМПРЕСІОНІЗМУ**

*В даній статті досліджуються технологічні та художньо-стильові особливості пуантилізму в контексті мистецтва постімпресіонізму*

**Ключові слова:** пуантилізм, живопис, колір, техніка.

Пуантилізм – технічний прийом в живописі, що з'явився в контексті мистецтва постімпресіонізму. Скупчення цяток становило цілісне зображення. Він був заснований художниками Джорджем Сера та Полем Сіньяком. На відміну від імпресіонізму, пуантилісти використовували для створення зображення тільки цяточки чистого кольору. Розквіт пуантилізму припадає на період між 1889 та 1910 роками. Пуантилізм використовує чисті, не змішувані на палітрі фарби, що наносяться дрібними мазаннями прямокутної або круглої форми. Змішення кольорів з утворенням відтінків відбувається на етапі сприйняття картини глядачем з далекої відстані або в зменшеному вигляді [1, с. 40].

Метою даної статті є розкриття поняття «пуантилізм» в контексті мистецтва постімпресіонізму та його вплив на розвиток сучасного живопису.

Визначними представниками пуантилізму були такі художники як Джордж Сера, Поль Сіньяк, Анрі Кросс, Тео ван Рейссельберге і певний час Каміль Пісарро. Типовим для пуантилізму є строго геометрична та нерідко орнаментальна композиція полотна. На противагу до імпресіонізму, художник не намагається вловити реалістичний моментальний зріз реальності, а прагне до продуманої композиції. Саме такий підхід до загальної композиції картини через геометричні зв'язки, структуру й відносини світла й зображених предметів аж до складових їхніх елементів Жорж Сера називав дивізіонізмом [1, с. 43].

На початку 1880-х років Жорж Сера інтенсивно вивчав нові на той час відомості з теорії кольорів. Він студіював праці Джеймса Клерка Максвелла та Огдена Ніколааса Руда, Чарлза Генрі, а особливо Ежена Шевреля про сприйняття кольорів та про адитивне поєднання кольорів. Ці нові знання були синтезовані в розробленій Жоржем Сера в 1883-1884 роках новій техніці живопису.

Ця техніка спирається на явище контрасту сусідніх кольорів. Вся картина складається з маленької регулярних мазків пензля чистими кольорами. Загальне кольорове враження від поверхні постає лише в очах того, хто роздивляється картину з певної відстані. Завдяки оптичному злиттю та адитивному змішанню кольорів окремі кольорові точки перетворюються в обриси предметів.

Для публіки, художників та критиків мистецтва було очевидно, що йдеться про щось цілком нове в живописі. Чимало митців були захоплені можливістю використання наукової бази для живопису. Серед тих, хто захоплювався пуантилізмом були такі митці, як Поль Сіньяк, Шарль Ангран, Анрі Кросс та інші. У початковий період також і Каміль Пісарро, який пізніше висловлював щодо дивізіонізму деякі критичні зауваження. Прихильником пуантилізму був син Каміля Пісарро Люсьєн. Натомість інші художники, такі як Едгар Дега, відкидали цей стиль.

Критично налаштовані мистецтвознавці називали цей стиль конфетизмом, натякаючи на сторкатість конфеті. Натомість критик Фелікс Фенеон підтримав новий стиль, вважав його перспективним і 1886 року запропонував свій термін «неоімпресіонізм». Фенеон був редактором журналу «Ревю Ендепандан» та видавцем часопису «Ревю Бланш». Він публікував у своїх часописах схвальні рецензії відомих критиків про нові твори Жоржа Сера та Поля Сіньяка [1, с. 45].

Вплив пуантилізму на розвиток живопису тривалий час був недооціненим. Чимало критиків та публіка вважали його лише банальним тех-

нічним прийомом. Та насправді пуантилістична техніка привабила чимало видатних майстрів живопису, зокрема таких художників, як Піт Мондріан, Анрі Матісс, Елі Делоне, Робер Делоне, Вінсент ван Гог, Поль Гоген, які пройшли через фазу пуантилістичних експериментів. З погляду деяких істориків мистецтва це свідчить про те, що пуантилізм відіграв важливу роль у розвитку від парадигм минулих епох, предметності та наслідування реальності до таких концепцій живопису ХХ століття, як абстрактне малярство, конструктивізм тощо [2, с. 192].

Історик мистецтва Роберт Розенблум вважає, що доробок Сера «може конкурувати навіть з Сезанном», на його думку, Сера заглядав у минуле й у майбутнє, а картина «Острів Гранд Жатт» є, за його висловом, «своєрідною Ейфелевою вежею малярства». Класичний пуантилізм в живопису представлений роботами Жоржа Сера: «Цирк», «Кораблі в морі», «Купальники в Аньєре» і Поля Сіньяка: «Гавань у Марселі», «Сніданок», «Венеція, рожева хмара». А також експериментальними роботами Ван Гога «Січ і захід», А. Матісса «Попугайні тюльпани», картинами К. Піссарро «Хемптон», «Косовиця в Еран», «Діти на подвір'ї садиби».

Художник Шарль Ангран експериментував з основними прийомами напрямку. У деяких роботах він використовував тонкі, маленькі цятки фарби. В інших – він використовував великі мазки фарби, щоб отримати специфічний ефект. Максиміліан Люс – французький неоімпресіоніст, використовував пуантилізм в багатьох творах. Його найвідоміші картини – серія робіт «Нотр-Дам». Тео Ван Рейссельберге написав кілька картин з використанням техніки пуантилізму. Найбільш відома і знакова робота – портрет його дружини та дочки. Техніка художника розвивалася в напрямку збільшення мазків, їх більш грубої передачі. Вінсент Ван Гог. Експерименти з пуантилізмом належать Вінсенту Ван Гогу: з використанням точкової техніки написаний автопортрет в 1887 році. Каміль Піссарро Протягом 5 років працював в стилі пуантилізм.

Основна ідея пуантилістів – передати енергію навколишнього світу за допомогою незвичайної техніки написання полотен. Шокувати або здивувати глядачів вони не планували, але незвичайна техніка викликала критику і незрозуміння. Сьогодні техніка пуантилізму часто використовується для розвитку дитячої творчості. У малюків викликає захват перетворення зображення, на яке дивляться здалеку і зблизька. Психологи вважають живопис і творчість необхідними для гармонійного розвитку особистості, але традиційне малювання дається не всім дітям, тому варто використовувати інші техніки. Пуантилізм для розвитку дитячої творчості – одна з найбільш вдалих методик залучення дитини до малювання. Завдяки використанню стилю у дітей розвиваються пам'ять, уява, мис-

лення, увага [3, с. 33-34]. Сучасними художниками-пуантилістами є Олег Сьомін, Михайло Демцю, Бен Хейн.

Таким чином, пуантилізм – це незвичайна віха у розвитку живопису кінця 19 століття, що стала не тільки напрямом та технікою, а й науковою методикою для розвитку дитячої творчості. Сьогодні ця живописна техніка активно використовується у сучасному образотворчому мистецтві та є популярною серед художників-професіоналів.

### **Список використаних джерел**

1. Дюгтинг Х. Жорж Сера. Пуантилізм / Х. Дюгтинг. – 2005. – С. 40-45
2. Перрюшо А. Жизнь Сера / А. Перрюшо. – Москва : Радуга. – 1992. – С. 192
3. Эрнст Г. История искусства / Г. Эрнст. – АСТ. – 1998. – С. 22-34  
*This article examines the technological, artistic and stylistic features of pointillism in the context of post-impressionism art.*

**Key words:** *pointillism, painting, color, equipment.*

УДК 7.071.2:792(477)(092)

**Мельник Х.П.**, студентка I курсу

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

### **ПЕРША НАРОДНА АРТИСТКА В ІСТОРІЇ УКРАЇНИ**

*У статті висвітлюється життєвий і творчий шлях М. Заньковецької, її внесок в українську культуру.*

**Ключові слова:** *актриса, театр, акторська майстерність, мистецтво, Україна.*

*«Моя Україна надто бідна, щоб її покинути»*

*Марія Заньковецька*

Серед дослідників, які вивчали життєвий і творчий шлях М. Заньковецької історики, театralи і педагоги-вокалісти, фольклористи і культурологи.

Марія Костянтинівна Заньковецька (справжнє прізвище – Адасовська; 23 липня (4 серпня) 1854, с.Заньки, нині Ніжинський район, Чернігівська область – 4 жовтня 1934 Київ) – українська актриса і театральна діячка, провідна зірка українського театру кінця XIX і початку XX сторіч. Народна артистка Української РСР (1922) [1]. М. Заньковецька – персона настільки знакова для українського театру, що переоцінити роль цієї актриси в його становленні практично неможливо.

Від назви села й походить псевдонім Заньковецька. Маріїні батьки, збіднілі поміщики, хоч як було сутужно з грошима, віддали доньку до приватного пансіону. Найбільше її захоплювали танці та пантоміма. У колі подружок-одноліток вона потроху вчилася перевтілюватися, примі-

ряти на себе спершу дрібні життєві ситуації, а далі – значніші. Шлях у мистецтво склався нерівно. Уже в шістнадцятирічному віці вимогливо зажадала вчитись у консерваторії. Батьки, скромні поміщики, бачили в професіях співачки й актриси щось легковажне, щось непристойне, мало не сороміцьке. Але, щоб таки показати батькам, чого варта її мрія, вступила в Ніжинську аматорську трупу.

Доля занесла її у Бессарабію, де зустрілася із М. Садовським. Там у Бендерах М. Заньковецька виступала в аматорських виставах у ролі Наталки, а М. Садовський – Петра («Наталка Полтавка» Котляревського). На українській сцені М. Заньковецька була прекрасною виконавицею ролі Цвіркунки в «Чорноморцях», створила музично-сценічний образ, що став еталоном для наступних поколінь українських актрис. Про М. Заньковецьку М. Садовський писав: «Такі артистки, як М. Заньковецька, народжуються один раз у століття. Вона могла затопити весь театр сльозами глядачів» [3].

У II половині XIX ст. в Україні були створені передумови для розвитку національного театрального мистецтва. Проте, царський уряд дозволяв лише аматорські вистави у приватних маєтках. Український театр ледве борсався в пазурах імперського монстра. Повсякчасна сувора цензура. Кожну п'єсу ретельно відчитували, креслили, правили. Українською дозволяли ставити тільки побутові п'єски про життя сільських Гапок та Солопіїв. Говорити зі сцени про життя української інтелігенції, а тим більше про політику, було категорично заборонено. Дозволити українцям угорос заговорити про інтелігентів означало визнати саме існування цих інтелігентів. Для імперської ідеології це було надто вже небезпечно.

Сучасники пишуть, що вона ніколи всерйоз не цікавилася політикою, але для свого народу зробила не менше, аніж найзапекліші революціонери. Саме завдяки їй, уперше за всю історію, зі сцени Київського театру почули українську мову. Для цього їй довелося довго й наполегливо доводити тодішньому міському голові, що українська мова таки заслуговує на те, щоб нею говорити на сцені, що українська мова – попри все – є... А в Петербурзі Заньковецька змогла досягти речі й узагалі неможливої – використавши весь вплив, який у неї був, добилася дозволу виступати на професійній сцені для українських труп.

Її акторська майстерність була понад і над будь-якими сумнівами й оцінками. Її Ганнусь, Оксанок та Марин імперські критики підносили в ранг трагічних Есхілівських та Софоклівських героїнь, нервово перепитуючи себе: «Эта Заньковецкая – украинская актриса или актриса вообще? «Имперія не полишала надії зробити М. Заньковецьку актрисою «вообще», буквально осипаючи її щедрими пропозиціями поміняти україн-

ську сцену на російську – мовляв, і ролі масштабніші матимете, і публіку освідченішу, і гонорари більші [3]. Але Заньковецька вирішила: «Моя Україна надто бідна, щоб її покинути...». Вона не потребувала іншого визнання, вона не хотіла іншої публіки. Щиро любила свою. Незгоди з батьками, нещасливе сімейне життя, часта зміна труп не підточили її таланту, адже він виріс із самісінької серцевини народу. «Своє рідне владно кликало до української сцени, до її скорбот і молитов», – зізнавалася Заньковецька. Для неї писали О. Пчілка, Б. Грінченко, П. Мирний. Нею захоплювались С. Петлюра, А. Чехов, П. Чайковський. Її творче життя цілком можна назвати і довгим, і щасливим, на відміну від особистого. Актриса створювала образи, проникнуті справжнім драматизмом і запальною комедійністю. Вона ушлявляла своєю грою звичайних простих людей, розкриваючи безмежність їхніх душ. Маючи чудовий голос – драматичне сопрано, незрівнянно виконувала у спектаклях українські народні пісні. Була серед засновників театру М. Садовського в Полтаві. Домагалася відкриття в Ніжині стаціонарного державного театру. 1918-го р. організувала народний театр «Українська трупа під орудою М. Заньковецької». Відомо також, що М. Заньковецька була у Кам'янці-Подільському, коли у місті відзначали 50-річчя від дня народження Т. Шевченка, про що писалось у місцевій пресі.

У репертуарі актриси понад 30 ролей. Це, переважно, – драматично-героїчні персонажі. Вона «пережила» жіноче безталання Харитини («Наймичка» І. Карпенка-Карого, 1887), Олени («Глитай, або ж Павук» М. Кропивницького, 1883), Ази («Циганка Аза» М. Старицького, 1892), Катрі і Цвіркунки («Не судилось», 1889, «Чорноморці», 1882 М. Старицького), Галі («Назар Стодоля», 1882, Тараса Шевченка) та Квітчиною Уляни («Сватання на Гончарівці»).

Найкращими її ролями були: Наталка («Наталка Полтавка» І. Котляревського), Галя, Ярина («Назар Стодоля», «Невольник» Т. Шевченка), Олена, Оксана, Зінька («Глитай, або ж павук», «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», «Дві сім'ї» М. Кропивницького), Харитина, Софія («Наймичка», «Безталанна» І. Карпенка-Карого), Катря («Не судилося» М. Старицького), Наталя («Лимерівна» Панаса Мирного). З комедійного репертуару – Цвіркунка («Чорноморці» М. Старицького) та ін.

В останні роки відмовлялася від ролей. Була переконана, що вчасно піти зі сцени – це велике вміння. Для бенефісу вибрала кілька уривків зі свого улюбленого репертуару. У залі була справжня істерика, глядачі плакали. М. Заньковецька стояла під рампою й впродовж шести годин слухала привітання й овації. Тоді ж вона першою в історії України отримала звання Народної артистки.



Висновки щодо творчого визнання артистки. Їм'ям Заньковецької названо український драматичний театр у Львові (1923), вулиці в Києві, Ковелі, Коломиї, Львові, Ніжині, Луцьку, Одесі, Ужгороді, Червонограді, Чернівцях, Чернігові, провулок у Полтаві. 1960 створено меморіальний музей-квартиру Заньковецької в Києві, 1964 – Меморіальний музей М. Заньковецької у с.Заньки. Їй споруджено пам'ятники у Києві (1974, скульптор Г. Кальченко), у с.Заньки (1984, скульптор Ю. Станецький) і Ніжині (1993, скульптор О. Скобліков). У 1971 р. письменник І. Рябокляч написав п'єсу «Марія Заньковецька». 2004 р. НБУ випустив пам'ятну монету, присвячену 150-річчю від дня народження актриси.

### **Список використаних джерел**

1. Видатні діячі України минулих століть. – Київ, 2001. – С. 204-205
2. Пилипчук Р.Я. Заньковецька Марія Костянтинівна // Енциклопедія сучасної України : у 30 т. / ред. кол. І.М. Дзюба [та ін.]; НАН України. – Київ, 2010. – Т. 10. – С. 222-223
3. Шаров І. 100 видатних імен / І. Шаров. – Київ, 1999. – С. 147-151  
*The article highlights the life and career of M. Zankovetska and her contribution to Ukrainian culture.*

**Key words:** *actress, theater, acting, art, Ukraine.*

УДК 374.015.31:7-053.6

**Мостепанюк Р.О.**, студентка I курсу

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

## **ПОЗАШКІЛЬНИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ЗАКЛАД ЯК СУЧАСНА ФОРМА ВИХОВАННЯ І РОЗВИТКУ ОСОБИСТОСТІ ПІДЛІТКА**

*У статті розглядаються позашкільні мистецькі заклади як навчально-виховні установи, що сприяють соціально-творчим діям і вчинкам учнів підліткового віку, відображені сучасні новації в системі початкової мистецької освіти.*

**Ключові слова:** *позашкільний мистецький заклад, інноваційні проекти, сфера дозвілля, підліток.*

Сьогодні педагогічний процес характеризується наявністю педагогічного управління формуванням знань, умінь, навичок учнів, що здійснюється в рамках спеціальних навчально-виховних програм в позашкільних закладах та мистецьких навчальних закладах. Останні, тобто, позашкільні мистецькі навчальні заклади все більш перетворюються у центри відродження духовності. Однак, при цьому в загальній педагогічній системі, поряд із традиційними, випробуваними часом, мають місце нові мистецько-навчальні установи, зорієнтовані на пошук найбільш ефективних

підходів у реалізації завдань підготовки кваліфікованих, конкурентно-здатних у світовому культурному просторі мистецьких кадрів [1].

Серед уподобань і захоплень школярів домінуючу роль відіграє музика, тому важливо дослідити, як впливає цей вид мистецтва на формування особистості у позашкільних мистецьких навчальних закладах. Вчені-педагоги Т. Антоненко, В. Бутенко, С. Карпенчук, В. Оржеховська, В. Москалець та інші [3]. зазначають, що педагогічна робота з учнями підліткового шкільного віку – найважливіша й найскладніша з сьогоденних виховних задач. Саме у підлітків надзвичайно розвинені уявлення, фантазія та елементи творчості, які базуються не стільки на власному досвіді, скільки на розвиненій фантазії дітей перехідного періоду. Та однією з проблем процесу музично-естетичного розвитку у дітей підліткового віку є те, що в цей період в учнів змінюється співвідношення конкретно-образного й абстрактного мислення. Проблема значного відчуження підлітків від сім'ї, школи призводить до того, що в їхньому моральному й естетичному становленні утворюється своєрідний вакуум, який заповнюється в макросередовищі не кращими зразками продуктів засобів масової комунікації, а в мікросередовищі – залученням до різних за спрямованістю неформальних організацій, вуличних компаній і груп, діяльність яких переважно набуває антиморального та антисоціального характеру.

У нашій країні склалася система позашкільних навчальних закладів, у яких специфіка навчально-виховної здійснюється у сфері дозвілля. У цьому середовищі підлітки розкріпачені і відчувають себе більш вільно, ніж у школі. Тут немає жорсткої дисципліни і панує педагогіка співробітництва. При організації діяльності підлітків у соціально-педагогічному процесі позашкільного мистецького закладу важливо враховувати, що у багатьох сучасних школярів інтереси не стійкі або не сприяють розвитку їхньої особистості. Тому найперше завдання педагога – захопити дітей певним предметом діяльності, викликати та розвинути в них інтерес до роботи колективу, організація свідомих, самостійних дій учнів у процесі занять. Основним засобом організації діяльності учнів-підлітків залишаються заняття колективу, але вони відрізняються надзвичайною розмаїтістю: це може бути академічний показ музичного твору (на музичному інструменті, вокальний спів у різноманітних його проявах), міні-концерт, віншування іменинників, тематичний вечір-концерт тощо. Величезне значення має в даний період самовиховання і самонавчання. Якщо самостійність, активність і комунікативні якості вихованців достатньо високі, доцільно застосовувати таку форму як взаємонавчання, тобто, показ та демонстрація один одному власних виконавських досягнень і, таким чином, стимулювати їх самопідготовку.

На сьогодні жорсткі умови економіки є малосприятливими для позитивного вирішення проблем мистецької освіти, тому пошук нових форм організації навчально-виховного процесу є особливо нагальним. Саме з такою метою реалізуються інноваційні проекти, що мають забезпечувати підготовку високопрофесійних фахівців, які в майбутньому, ймовірно, зможуть примножити інтелектуальний потенціал держави. Прикладом такого проекту може слугувати Київська дитяча Академія мистецтв – поліфункціональний заклад, в якому випереджаючі дослідження ідей та методів музичної педагогіки, акумуляція світового досвіду та власних національних традицій поєднуються з експериментальним пошуком конкретних шляхів формування творчого потенціалу обдарованих дітей, підготовки високоосвічених фахівців, спроможних у недалекому майбутньому гідно презентувати українське мистецтво.

Навчально-педагогічною структурою Академії створено умови для функціонування кількох навчальних закладів різного обсягу і спрямування. На сьогодні основним з них є Вищий мистецький коледж (ВМК), що об'єднує чотири рівні навчання (підготовча школа – початкова школа – середня школа – вища школа) і надає випускникам ступінь бакалавра мистецтв. Ефективність системи безперервного навчання (14 років), єдиний процес навчальної і художньої діяльності має забезпечити, передусім, розкриття творчих можливостей дитини, захист інтелектуальної власності особистості, розуміння таланту як важливого чинника національного багатства держави [2, с. 26].

Прикладом інноваційної моделі сучасної початкової музичної освіти України є київська школа мистецтв Роланд, головна відмінність якої від уже існуючих шкіл – це застосування у процесі навчання сучасних цифрових музичних інструментів та прогресивних методик із викладання музики. Школа мистецтв Роланд пропонує новий підхід до процесу навчання у різних видах мистецтв – музики, вокалу, живопису, акторської майстерності. Методика, що застосовується в даному навчальному закладі, не тільки розвиває розумові здібності і духовність дитини, допомагає їй реалізувати свій творчий потенціал, але й робить процес навчання цікавим та незабутнім. Тут враховуються усі досягнення психології та педагогіки, і не випадково вживається слово «людина», а не «дитина» [2, с. 95]. Для учнів школи мистецтв Роланд не існує вікових обмежень, в ній вчать як діти, так і студенти, успішно діє розроблена викладачами програма сімейного навчання.

Процес навчання приносить максимум користі і задоволення, так як школа використовує: новітні методики викладання; індивідуальний підхід до кожного учня; сучасні цифрові піаніно ROLAND; індивідуальну

програму навчання з урахуванням побажань та нахилів учня; новітні комп'ютерні технології та музичні програми. Домінуючим принципом навчального процесу в школі мистецтв є використання елементів творчості: імпровізації, підбору «на слух» мелодії та акомпанементу, складання власних композицій, вивчення та застосування комп'ютерних програм, вибору музичних напрямків: класична музика, джаз, рок, поп-, сучасна музика.

Підсумовуючи, зазначимо, що вивчення діяльності позашкільних мистецьких закладів – складна проблема, а діяльність вищезазначених мистецьких закладів є ознакою нового часу. Вона породжена бажанням, спираючись на вже набутий досвід, рухатися далі для створення найсприятливіших умов організації мистецької освіти обдарованих дітей України.

### **Список використаних джерел**

1. Мартинюк Л.В. Сучасні новації в системі початкової мистецької освіти / Любов Василівна Мартинюк // Наук. пр. Кам'янець-Подільського нац. у-ту ім. І. Огієнка : 2013. – Вип. 12 : у 3-х томах. – Т. 1. – С. 183-184
2. Масол Л.М. Інтегративні технології викладання мистецтва у ЗНЗ / Людмила Михайлівна Масол // Педагогічні інновації : ідеї, реалії, перспективи : зб. наукових праць. – Київ, 2004. – Вип. 8. – С. 25-29
3. Кононко О.Л. Яке нам потрібне виховання / Олена Леонтіївна Кононко // Дитина у кризовому соціумі : як її розуміти і виховувати. – Київ : Ред. загальнопед. газ., 2004. – 128 с.

*The article deals with extracurricular performing art schools as teaching and educational institutions which promote social and creative actions of teenage students as reflected in innovations in primary artistic education.*

**Key words:** *art-school institution, innovative projects, teenagers' leisure.*

УДК 7. 012: 77. 06: 76

**Небесний П.В.**, студент VI курсу

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

### **LIGHT GRAFFITI ЯК РІЗНОВИД ФОТОГРАФІЇ У ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ**

*У статті розглянуто теоретичні аспекти light graffiti у контексті графічного дизайну.*

**Ключові слова:** *графічний дизайн, фотозображення, фотографічний процес, графічний малюнок, джерело світла, діафрагма, витримка.*

Поняття «графічний дизайн» сьогодні асоціюється з найпрогресивнішими явищами і найсучаснішими технічними досягненнями. Продукти графічного дизайну не лише співзвучні своєму часу, але й, як правило, знаходяться попереду сучасних наукових досягнень [3, с. 95]. Фотогра-

фія активно використовується в сучасному графічному дизайні, вона є його невід'ємною морфологічною складовою, так само, як шрифт чи графічний малюнок. Більшість сучасних дизайнерських робіт містить фотозображення або ж їхні елементи. Активно створюються нові специфічні, і в той же час, надзвичайно цікаві стилі фотографії, які варті уваги. Тому, дослідження нового стилю у фотографії light graffiti, є актуальною темою у сучасній дизайн-теорії.

Теоретико-методологічним підґрунтям дослідження стали праці провідних вчених-теоретиків, зокрема, таких, як: А. Вартанова, О. Морозова, В. Стигнеєва, С. Серова, В. Турчина, О. Якимович. Взаємозв'язки фотографії з графічним дизайном висвітлює у своїх працях І. Павлова. Але поза увагою залишився новий стиль light graffiti який потребує подальшого вивчення та дослідження.

Мета статті – дати тлумачення стилю light graffiti та розкрити його характерні особливості, своєрідну специфіку.

Фотографія – отримання і збереження зображення за допомогою світлочутливого матеріалу або світлочутливої матриці у фотокамері. Фотографічна мова має визначений ресурс виразності, що використовувався дизайнерами з початку розвитку фотографії. До нього відносяться такі засоби як: фотомонтаж, фотографіка, фарбована фотографія, фотографія з накладенням різних графічних фільтрів і т. п.

Light graffiti – фіксування руху джерел світла на великій витримці фотоапарату [1]. Одна з головних умов для фотохудожника, який вирішив зайнятися світловим графіті – це жорстка фіксація камери; це дивовижне мистецтво застиглого світла на фотографії. Light graffiti називають також люмінографією, світлографікою, світлописом, Freezelight, але всі ці назви об'єднують одне – малювання світлом.

Початок світлографіки було покладено в 1949 році, коли в майстерню Пабло Пікассо приїхав його друг Гійон Мілі, в той час відомий фотограф, що знімав для журналу LIFE. Він присвятив Пабло в свої експерименти з технікою фотографії, розповівши про те, як прикріплював до черевиків ковзанярів невеликі ліхтарики. У підсумку на фото з'явилися сліди, підвішені в повітрі. Тоді цей напрям фотографічного мистецтва носив назву «малювання в просторі» (простір малюнок). Вражений Пікассо вирішив спробувати свої сили, використовуючи ту ж техніку. Можна сказати, що великий художник став засновником напрямку «Light graffiti» [2].

Техніка Light graffiti настільки незвичайна, що часто фотознімки Light graffiti приймають за цифровий колаж або плід комп'ютерної графіки. Однак насправді графічні пакети на кшталт Adobe Photoshop використовують лише для корекції Light graffiti-знімки, а не для відтворення з нуля.

Light graffiti виконується за допомогою всього декількох основних інструментів: фотоапарата, джерела світла і фантазії автора малюнка.

Для малювання світлом підійде практично будь-який освітлювальний предмет: ліхтарик, світлодіод, запальничка, палаюча свіча, іскристий бенгальський вогонь і навіть мобільний телефон – головне, щоб він яскраво світився.

Фотоапарати для Light graffiti можна використовувати будь-які, аби була можливість змінювати налаштування витримки і діафрагми вручну:

1. Ручний режим позначається літерою «М», або режим пріоритету витримки, що традиційно позначається як «Tv» (time value) або «S». Необхідна витримка починається від 5 секунд і довше.

2. Діафрагму можна встановити у будь-яке, середнє для вашого об'єкта, положення, або обчислити його дослідним шляхом. Чим ширше відкрита діафрагма, тим більше світла потрапить у кадр, чим сильніше вона закрита, тим менше світла проникне через отвір. Виходячи з цих принципів і потрібно проводити регулювання в ту чи іншу сторону.

Також, бажана наявність штатива, це дозволить уникнути нечіткості, змазання зображення.

В Light graffiti використовується два основні методи: статичний і динамічний [1]. При статичному – джерелом світла на короткий час підсвічуються нерухомі, заздалегідь заготовлені, предмети, а при динамічному – малюнок створюється рухомими джерелами світла.

Отже, проаналізувавши теоретичні аспекти слід зазначити, що з часу появи цифрової фотографії постійно виникають нові цікаві напрями які істотно розширюють можливості художньої фотографії.

### **Список використаних джерел**

1. Фризлайт. Застывший свет [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://strana-sovetov.com/hobbies/2993-freezelight>. – Назва з екрану.
2. Михальська Я. Історія фотоапарата : Світ фотографії [Електронний ресурс] / Ярина Михальська. – Режим доступу : <http://yaryna.net/istoriya-fotoaparatu>. – Назва з екрану.
3. Павлов І.Є. Фотографія у сучасному графічному дизайні. Локальна й професійна специфіка дослідження. Основні види використовуваних фотографічних технік [Текст] / Ілля Євгенійович Павлов // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. праць / За ред. Даниленка В.Я. – Х. : ХДАМ. – 2007. – №7. – С. 96-99

*The article covers the theoretical aspects of light graffiti in the context of graphic design.*

**Key words:** *graphic design, picture, photographic process, graphic design, light, aperture, shutter speed.*

**Осадча Г.І.**, студентка V курсу

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

## **ВІТРАЖ ЯК ЕЛЕМЕНТ ДЕКОРУ В ДИЗАЙНІ СУЧАСНОГО ІНТЕР'ЄРУ**

*Стаття присвячена дослідженню вітражного мистецтва як декоративної складової інтер'єру. Сучасні вітражі органічно вписуються, практично, в будь-яке приміщення. Автор розглядає нові сфери і техніки створення вітражів, вітражні меблі, двері, стелі тощо.*

**Ключові слова:** вітраж, інтер'єр, скло, дизайн, колір.

До цього часу тема вітражного мистецтва розглядалася такими авторами як Дутов А., Зверев І., Маркон Ф. та іншими.

Вітражі асоціюються, насамперед, з високими вікнами готичних соборів, а яке місце вони займають в сучасному інтер'єрі? Виробники доклали чимало зусиль, щоб розробити нові техніки вітража, настільки різноманітні, що важко назвати приміщення, в інтер'єрі яких не можна було б використовувати вітражні елементи [7, с. 98].

Сучасні дизайнери із задоволенням використовують різні вітражні композиції. Варто зауважити, що вітражі вже давно вийшли з «полону» віконних рам. Тепер їх можна зустріти і у шафах-купе, і у міжкімнатних перегородках, і на стелях. Поєднання шматочків скла різних кольорів і відтінків може візуально змінити як розмір приміщення, так і стиль інтер'єру.

Сучасні вітражі міцні і безпечні у використанні, не вимагають особливого догляду. На ринку існує безліч фірм, що пропонують декорування вітражним склом. Можна вибрати вже готовий малюнок або придумати власний. Умілі майстри втілять будь-який проект в життя [2].

Велике значення має дизайн вітражів. Сучасні вітражі органічно вписуються, практично, в будь-які інтер'єри. Найбільш органічно та ефектно вітраж виглядає при оформленні вікон. Особливо гарно вони виглядають у тих, що виходять на південь. Саме підсвічені сонцем, вони стають ключовим декоративним елементом інтер'єру, що створює неповторну піднесену атмосферу [3].

Однак в сучасних інтер'єрах дизайнери не обмежуються сформованими традиціями і знаходять все нові сфери застосування вітражів. Вони пропонують підсвічені зсередини плафони і стелі, повністю виконані в техніці класичного вітражу, перегородки в різній техніці – піскоструминній, класичній, ф'юзингу.

Вітражі для меблів є одним з найпопулярніших способів застосування вітражів, оскільки виготовляються такі на замовлення. Меблі займає важливе місце в навколишньому просторі. Тому цілком природно, що всім хо-

четься мати яскраві, індивідуальні і виразні меблі. Зараз на ринку декору представлено безліч пропозицій з оформлення та прикрашання меблів.

Меблі з вітражами мають набагато більше переваг, ніж недоліків, адже вони надзвичайно красиві, оригінальні і безпечні для здоров'я, оскільки при їх виробництві використовуються безпечні для здоров'я та якісні матеріали. Переваги вітражних меблів: практичність, екологічність, унікальність, різноманіття конструктивних рішень, висока деталізація вітража, можливість поєднання декількох технік, тривалий термін експлуатації [5, с. 43].

До недоліків можна віднести високу вартість таких меблів. У порівнянні з масовим виробництвом, вітражні меблі буде коштувати дорожче. Роботу з декорування меблів краще довірити професіоналам, тоді вона прослужить вам не один рік.

Для виробництва вітражної меблів можна застосовувати різні техніки. Вибирати їх варто не тільки виходячи з бюджету, а й з огляду на, в якому саме приміщенні будуть знаходитися меблі.

Для перегоронок та інших декоративних елементів у ванній ідеально підходить техніка ф'юзинг, яка не має металевих деталей і дуже міцна. Демократичною альтернативою, для розміщення у вологих приміщеннях можна вважати плівкові вітражі [8, с. 80].

Все більш популярними стають двері з вітражами. Взагалі, сьогодні дуже поширений продаж міжкімнатних дверей з багатоколірними скляним вставками. Різноманітні техніки обробки скла перетворюють звичайні міжкімнатні двері у справжній витвір мистецтва і елегантну прикрасу інтер'єру.

Міжкімнатні двері з вітражами створюють приголомшливі ефекти. Крім того, вони задають тон всьому інтер'єру. Вітражне скло для дверей максимально захищене (наприклад, завдяки техніці триплекс), і хоча виглядають вони дуже крихкими, насправді турбуватися про їх надійність не варто [4].

У сучасних інтер'єрах вітражі часто застосовуються нетрадиційно – для оформлення світильників, дзеркал, або виступають в ролі підсвічених зсередини картин. Вітражами прикрашають дверцята меблів – тут лідирують строгі орнаменти в піскоструминній техніці або розкішні ексклюзивні малюнки, нанесені травленням. Дизайнери із задоволенням додають вітражі навіть в такі елементи інтер'єру, як меблі. Дверцята і віконця, навіть стільниці стають справжніми витворами мистецтва.

Потрібно, щоби вітражний мотив повторювався тричі: в домінуючому елементі, наприклад, вікні або перегородці, і ще в одному-двох місцях, дрібніші – у світильнику, картині або обрамленні дзеркала.



Перед вибором самого малюнка слід визначитися з технологією виробництва вітража. Але по-справжньому вражають стельові вітражі. Вони здатні візуально збільшити приміщення та ідеально підходять для кімнат з низькими стелями. Якщо над стельовим вітражем буде розташована підсвічування, то це дозволить створити відчуття відкритого простору над головою [6, с. 20].

Оскільки сьогодні дуже популярний матеріал гіпсокартон, його часто використовують для створення всіляких перегородок і ніш в інтер'єрі, іноді їх роблять наскрізними, саме для того, щоб у вільний простір вставити спеціально підготовлений вітраж.

Улюбленим варіантом використання вітражних композицій практично всіх дизайнерів є розсувні системи і перегородки, що розділяють приміщення на зони. Такий спосіб зонування вносить в інтер'єр особливий шарм. Красиво виглядають величезні фальш-вікна в квартирі студії, які при потребі розсуваються і об'єднують приміщення в єдиний простір. Таким же чином можна відокремити їдальню або вітальню від кухні, це дозволить під час приготування їжі обмежити поширення запахів по квартирі. Якщо ж замість такої системи більш краща проста арка, її також можна прикрасити, застосувавши для її декору вітражі [1].

Таким чином, можна зробити висновки, що як декор в дизайні сучасного інтер'єру вітраж відіграє значну роль у створенні внутрішнього простору та атмосфери приміщень. Для досягнення неповторних ефектів особливу увагу варто приділити новим матеріалам, техніці і технологіям виконання композицій з кольорового скла.

### **Список використаних джерел**

1. Вітраж [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.vitrage.com.ua/russian/vitrage.html> – Назва з екрана.
2. Вітраж та його специфіка [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://estetica.etica.in.ua/vitrazh-ta-jogo-spetsifika/> – Назва з екрана.
3. Вітражі в інтер'єрі [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://economstroy.com.ua/stroypomochs/3194-vitragivintereri.html> – Назва з екрана.
4. Вітражі в інтер'єрі [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://vse-postroim.com/3551-vtrazh-v-nteryer.html> – Назва з екрана.
5. Газарян С.С. Прекрасное – своими руками / С.С. Газарян. // Детская Литература. – Москва, 2006. – 43 с.
6. Дутов А.А. Свет сквозь цветное стекло / А.А. Дутов. – Санкт-Петербург, 2005. – 20 с.
7. Зверев І.А. Практические идеи для вашего дома / І.А. Зверев // Арт-Родник. – Москва, 2008. – 98 с.

8. Маркон Ф. Художественное стекло в интерьере / Ф. Маркон // Практическое руководство. – Москва : Издательство Ниола-Пресс, 2007. – 80 с.

*The article deals with the art of making stained glass as a decorative part of interior design. Modern stained glass organically integrates into any kind of building. The author analyses new spheres of application and new techniques of making stained glass, as well as stained glass furniture, doors, ceilings, and other elements of interior.*

**Key words:** *stained glass, interior, glass, design, color.*

УДК 37.015.31:7

**Пахно І.І.**, студентка III курсу

*Науковий керівник:* **Шульц Н.А.**, кандидат мистецтвознавства,  
старший викладач

## **РОЛЬ ОБРАЗОВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В ЖИТТІ ДИТИНИ**

*У даній статті розглядається як роль образотворчого мистецтва впливає на дитину. Узагальнюється теоретичний матеріал, який присвячено образотворчому мистецтві та нетрадиційним технікам.*

**Ключові слова:** *образотворче мистецтво, малювання, нетрадиційні техніки, матеріали, ліплення, аплікації.*

Сучасні тенденції розвитку можна охарактеризувати двома словами – глобалізація і прискорення. Технології, виробництво і все наше життя прискорюються з кожним днем. Економіки різних держав з кожним роком все тісніше переплітаються між собою, інтернет об'єднує мільйони людей по всьому світу.

Сучасні тенденції розвитку технологій настільки кардинально змінюють наше повсякденне життя, що вже складно уявити собі існування без багатьох технологічних пристроїв. Людство стає більш прогматичним, жорстким і саме в цей час дуже важливо не втратити духовність, романтизм.

Метою даної статті – зуміти розібратися, по суті, законах функціонування та суспільної ролі мистецтва, знайомство з якою є найважливіша умова духовному розвитку людини. Формування особи в всієї багатогранності її культурного розвитку, професіоналізму, свідомої дисципліни, високої моральності є і метою культури, і неодмінною умовою культурного прогресу. Адже мистецтво, як плід художньої діяльності, знімає загальний характер культури, у якій вона створюється.

Вивчення образотворчого мистецтва спрямоване на формування морально-етичних цінностей, уявлень про реальну художню картину світу,

і припускає розвиток і становлення емоційно-образного, художнього типу мислення, що поряд з раціонально-логічним типом мислення, що переважає в інших предметах навчальної програми, забезпечує становлення цілісного мислення учнів [1, с. 45].

Як показують дослідження вітчизняних педагогів, наявність творчих здібностей відіграє в житті людини важливу роль, починаючи від формування особистості і закінчуючи становленням фахівця, сім'янина, громадянина. Важливий шлях гуманізації педагогічного процесу, що створює емоційно-сприятливу обстановку для кожної дитини і забезпечує його духовний розвиток – посилення уваги до естетичного виховання та формування художньо-творчих здібностей.

Саме предмет образотворче мистецтво спрямоване на те, щоб відкрити в дитині найпотаємніші, найтонші почуття. Це той шкільний предмет, який дає дитині можливості для творчості, для самостійного пошуку, для висловлення свого власного бачення світу.

Уроки образотворчого мистецтва найкраще сприяють виявленню та розвитку творчих здібностей учнів. На цих уроках діти швидко захоплюються новою ідеєю і починають творити – вводити свої новації, зміни, доповнення – і задоволені тим, що зробили.

Уроки образотворчого мистецтва при правильній їх організації можуть забезпечити всебічний розвиток дитини, створити обстановку емоційного благополуччя, наповнити життя дітей цікавим змістом, надати кожній дитині пережити радість творчості. Найбільш ефективний засіб для цього – образотворча діяльність з використанням нетрадиційних технік. В процесі малювання, ліплення, аплікації дитина відчуває різноманітні почуття: радіє красивому зображенню, створеному ним, засмучується, якщо щось не виходить. У роботі над зображенням дитина набуває різні знання: уточнюються і заглиблюються його уявлення про навколишній світ [1, с. 32].

Заняття малюванням створюють основу для повноцінного змістовного спілкування між собою та дорослими, і важливо допомогти дітям здійснити таке спілкування. Роботи зарубіжних і вітчизняних фахівців свідчать, що художньо-творчі види діяльності виконують терапевтичну функцію, відволікаючи дітей від сумних подій, образ – знімають нервову напругу, страхи – викликають радісний, піднесений настрій, забезпечують позитивний емоційний стан дитини. Тому так важливо широке включення в педагогічний процес, в життя дітей різноманітних занять художньою творчою діяльністю. Уроки малювання досить таки складний предмет, в якому дуже багато нюансів, які іноді не під силу дитині. Якщо ми будемо виходити з того, що хочемо навчити дитину малювати,

то уроки можуть перетворитися на нудне заняття, в результаті якого припадає виконати завдання, яке у тебе не виходить. Ось тут то допомагають нетрадиційні техніки, які перетворюють складну тему в цікаву, а головне в результативну роботу де кожна дитина може найбільш повно проявити себе без якого б то не було тиску з боку дорослого.

Досвід роботи з розвитку здібностей в образотворчій діяльності свідчить: малювання незвичайними матеріалами та оригінальними техніками дозволяє дітям відчувати незабутні позитивні емоції. Емоції, як відомо, це і процес, і результат практичної діяльності, насамперед художньої творчості. За емоціями можна судити про те, що в даний момент радує, цікавить, викликає здивування, хвилює дитину, що характеризує його сутність, характер, індивідуальність [2, с. 21].

Висновки. Отже, образотворче мистецтво – один з найважливіших предметів у школі, адже в процесі виховання та творчого розвитку особистості саме урок образотворчого мистецтва відіграє значущу роль, допомагаючи дитині увійти у світ творчості та краси й прилучитися до скарбів художньої культури. Образотворче мистецтво справляє на людину чи не найефективнішу дію, бо завдяки своїй універсальності плідно розвиває її емоційно-чуттєву сферу, поглиблює знання, інтенсифікує візуальний і сенсорний досвід, формує загальну та естетичну культуру. Також є унікальним у вирішенні завдань як художньо-естетичного, так особистого розвитку, громадського і духовного становлення підрастаючого покоління.

Це обумовлено тим, що образотворча діяльність є однією з найдоступніших і емоційно захоплюючих форм творчості. Безпосередня образотворча діяльність пробуджує в учнів позитивні емоції, естетичне ставлення до оточуючої дійсності, побуту та звичаїв українського народу, творів мистецтва, народної творчості; розвиває асоціативне мислення, активізує допитливість, здорову увагу, стимулює розвиток творчих здібностей особистості. Заняття з образотворчого мистецтва формують у учнів сферу духовних інтересів, активний погляд на життя, навчають розуміти та сприймати красу навколишнього світу, естетичну цінність художніх творів.

Певною мірою впливаючи на внутрішній світ дитини, образотворче мистецтво залучає її до людських емоцій, виховує здатність орієнтуватися в навколишньому житті, пробуджує сприйнятливості до прекрасного, стимулює розвиток образного мислення, асоціативної пам'яті, художньої уяви. Стаючи зв'язком для ідей і почуттів, загальною мовою для різних видів мистецтв, воно олюднює інші галузі пізнання дитини, збагачує її духовне життя [2, с. 15].

## Список використаних джерел

1. Алёхин А.Д. Изобразительное искусство. – Москва : Просвещение, 1984. – С. 61-103
2. Бебіх Г.Д. Розвиток творчої особистості дитини через образотворче мистецтво // Дошкільний навчальний заклад. – Харків : 2007. – №4(04). – С. 41-64
3. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://nataliantoniuk.ucoz.ua/publ/rol\\_obrazotvorchogo\\_mistectva\\_v\\_zhitty\\_ditini/1-1-0-1](http://nataliantoniuk.ucoz.ua/publ/rol_obrazotvorchogo_mistectva_v_zhitty_ditini/1-1-0-1)  
*This article discusses the role of the fine arts and its influence on the child. It summarizes theoretical material dedicated to art and unconventional techniques.*  
**Key words:** art, drawing, innovative technology, materials, modeling.

УДК 78.087.6:612.784

**Приходько В.В.**, студент VI курсу

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

### **РОБОТА НАД СПІВАЦЬКИМ ГОЛОСОМ**

*У статті розкривається зміст роботи над питаннями педагогів-вокалістів, що виникають у процесі постановки співацького голосу.*

**Ключові слова:** співацький голос, голосовий апарат, виконавська діяльність, голосоутворення.

Питання постановки голосового апарату під час співу займає значне місце у вокальній педагогіці. В багатьох педагогічних працях велика увага приділяється положенню гортані, м'якого піднебіння, постановці артикуляційних органів і глотки при співі. Чимало питань є спірними серед педагогів-вокалістів. Незважаючи на те, що всі вони приділяють багато уваги цьому питанню, між собою вони в поглядах не сходяться. Звичайно, існують так звані «спільні думки», які все ж не виключають протилежних тверджень. В усіх випадках на підтвердження своїх думок педагоги посилаються на літературу, яка містить багатий арсенал різних суджень з будь-якого методичного питання, наводяться приклади співаків, робляться спроби надати своїм поглядам наукового характеру, використовуючи дослідження з анатомії, фізіології та акустики.

Між тим, саме наука може і має розв'язувати спірні питання вокальної педагогіки, дати можливість об'єктивно обговорювати правильність чи неправильність певних суджень. Питання положення гортані під час співу є один із найважливіших в постановці голосу. Загальновідомо, що навіть найменше її зміщення впливає на темброву якість голосу. Відповідно, завдання віднайти правильне робоче поло-

ження гортані під час співу, при якому співацькі якості голосу розкриваються найбільш яскраво, є ключовим для педагога.

Відомо, що в кращих виконавців гортань під час співу майже нерухома. На цьому явищі багато педагогів ґрунтують свої твердження про необхідність утримувати її в одному положенні, інші ж наголошують на свободі її переміщення. Подібно цьому, одні педагоги відстоюють низьке положення гортані, інші – нейтральне, треті – за високе, а четверті стверджують, що не варто вмішуватись у цей процес. Прикладом цього є такі висловлювання – «...гортань рухлива, дещо понижена, як в стані позіхання...» (Петренко С.Ф.); «...найвигіднішим положенням для гортані потрібно вважати свободу і невимушеність її руху. Легкість, стакато, трель неможливі при напруженій гортані...» (Свтушенко Д.Г.); «Установка гортані під час співу підлягає свідомій роботі організму. Правильність її співочого положення визначається якістю звука, зовсім не нав'язаним твердженням про необхідність утримання її високо чи низько» (Тихонов П.І.).

На практиці ми переконуємось, що таке «вільне», «підсвідоме», «нейтральне» положення не завжди виручає співака. Часто тільки свідоме знаходження потрібного положення допомагає здобути професійне звучання, це відомо і з історії вокального мистецтва і з практики, та й з невеликого власного досвіду. Вивчення роботи артикуляційного апарату під час співу проводили Н. Жижкін, Л. Дмитрієв, Р. Юссон та інші дослідники [1, с. 45]. Відомі педагоги та співаки завжди приділяли велику увагу майстерності співацької декламації, чіткості дикції, правильності вимови, проспівуванню слів та фраз (Н. Малишева, М. Донець-Тессейер, Ю. Ковнер). Всесвітньо відомий співак Е. Карузо з цього приводу говорив наступне: «...багато співаків, на жаль, нехтують хорошою дикцією; слухачі часто не розуміють мови, на якій співають артисти на сцені, і змушені задовольнятися тим, що в загальному мають уявлення про зміст вистави. Як багато таких співаків, які всю увагу зосереджують на гарних звуках, нехтуючи при цьому словами, які часом не менш гарні, ніж музика» [2, с. 28].

Процес співу вимагає від виконавця використання інших артикуляційних установок, таких як висота, сила, довгота звучання голосних, приголосних звуків у співі інша, ніж під час мовлення. Таким чином, формування співацького голосу здійснюється при особливій, відмінній від мови, координації голосового апарату (Н. Жижкін). Для досягнення довершеної вокальної дикції артикуляційний апарат співака завжди має бути вільний, а рот і губи – активними для чіткої вимови приголосних. Для того, щоб спів не був монотонним, маємо намагатися мовленнєву

інтонацію переносити на спів, вкладати думку в вокальну фразу, правильно вокально розділяти слова на склади. Занадто енергійний рух губ, а також їх малорухливість призводить до погіршення дикції, заважають розвитку голосу. Велике значення має і робота язика, який забезпечує не лише зрозумілу вимову, але здійснює вплив на роботу внутрішньої мускулатури, що покращує якість звучання голосу.

Приголосні звуки в співі стосовно механізму свого утворення нічим не відрізняються від приголосних у мовленні, лише від вокаліста вимагається підвищена активність їх вимови, більша чіткість їх утворення. Тільки тривала і систематична артикуляційна гімнастика здатна допомогти співакові оволодіти довшою дикцією. Для того, щоб вимова приголосних не псувала співацького звуку, необхідно блискавично під час співу «відривати» язик від місця його дотику з зубами та піднебінням і з такою ж швидкістю повертати під'язичну кістку і гортань на вихідне положення. Це вдається лише при тренуванні голосоутворювального апарату. Механізм утворення голосних у співі значно відрізняється від вимови у мовленні. Утворення голосних у співака відбувається при «позіханні», при певному положенні надгортанника, язика, м'якого піднебіння, губ. Тривалість звучання голосних звуків у співі значно більша, ніж при мовленні.

Тембр і сила голосу залежать від правильного звучання основного тону в грудному і голосному резонаторах. Виконавець завжди працює над відчуттям співацького звуку у верхньому резонаторі – «масці», при цьому він суб'єктивно відчуває вібрацію губ, кісток лицьового скелету. В тому випадку, коли головний та грудний резонатори працюють одночасно, голос набуває металевого забарвлення та легкості, звучить повноцінно, однорідно, об'ємно, регістрові переходи не відчуваються. Вокалісти мають розуміти, що верхній, або головний, резонатор підсилює звук лише тоді, коли вихідний звук, містить багато високих обертонів. Сила таких обертонів у десятки разів більша в голосі хорошого співака, ніж в звичайному розмовному голосі (В. Морозов). Щодо грудного резонатора, то поява вібрацій виникає лише тоді, коли у вихідному звукові, який утвориться в гортані, міститься достатньо добре виражених низьких обертонів з частотою коливання 500 Гц. Такий голос звучить об'ємно, густо, відчувається грудне забарвлення.

Таким чином, голос розвивається, не втомлюється і повноцінно розвивається лише тоді, коли «співає» весь організм. Відчуття звуку власного голосу у всьому тілі під час співу не є фантазією, воно базується на відчутті вібрацій, утворених співацьким голосовим апаратом. Інтенсивність вібраційних збуджень в процесі співу в 5-10 разів більше перевищує вібрацій під час мовлення. Прагнення лише до головного резонування може

привести до деградації звуку, його скутості; перевага в голосі грудного резонування також погано впливає на його якість, тому що в цьому випадку голос розширюється, ускладнюється його динамічне зростання, відчувається регістрова ламкість. Звідси, повноцінне звучання можливе лише при рівномірному звучанні співацького тону в резонаторах. Отже, розвиток співацького голосу і його постановка є важливим завданням проблеми вокальної педагогіки, над яким працюють педагоги-музиканти.

### **Список використаних джерел**

1. Дмитриев Л.Б. Голосообразование у певцов. / Л.Б. Дмитриев. – Москва, 1962. – 60 с.
2. Аникеева З.И. Как развить певческий голос. / З.И. Аникеева – Київ, 1981. – 120 с.

*The article describes the content of vocal pedagogy problems arising in the process of singer's voice formation at the singing lessons.*

**Key words:** *singer's voice, vocal body, performing activities, phonation.*

УДК 78.091-053.5:159.942

**Радецька Ю.О.**, студентка I курсу

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

### **ЗАСОБИ ЗНИЖЕННЯ НАДМІРНОГО ЕМОЦІЙНОГО НАПРУЖЕННЯ У ШКОЛЯРІВ ПІД ЧАС КОНЦЕРТНОГО ВИКОНАННЯ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ**

*У статті розглядаються питання розвитку емоційної стійкості дітей молодшого шкільного віку під час підготовки їх до виступів перед слухацькою аудиторією, здійснюється характеристика прийомів та методів, спрямованих на подолання надмірного хвилювання в учнів під час публічних виступів.*

**Ключові слова:** *діти молодшого шкільного віку, концертний виступ, емоційна стійкість, хвилювання, страх, стрес.*

Музично-естетичний розвиток дітей на уроках музичного мистецтва має значний вплив на становлення їх особистості, сприяє формуванню емоційної та інтелектуальної сфери. Емоції мають визначний вплив на адаптацію дитини в соціумі, здатність налагоджувати комунікування з оточуючим світом, успішність в навчанні. Важливим завданням уроку музичного мистецтва є збагатити емоційну сферу дітей, навчити їх усвідомлювати свої емоції, керувати ними.

Питання психолого-педагогічних особливостей розвитку дітей молодшого шкільного віку розглядали Л. Виготський, Ж. Піаже, Є. Ільїн, Л. Божович, Д. Ельконін, О. Суєтіна, Г. Кравцов, С. Холл, Е. Шпрангер, А. Ковальов. Вивченням специфіки підготовки музиканта до концертного ви-



ступу займалися Ю. Цагареллі, Д. Юник, Г. Вилсон, Л. Котова. Проблема відшукання шляхів виховання виконавської надійності у дітей є особливо актуальною.

Метою статті є здійснення характеристики особливостей застосування у роботі з дітьми молодшого шкільного віку психолого-педагогічних прийомів, спрямованих на зниження емоційної напруги під час виступу перед слухацькою аудиторією.

Проблема сценічного хвилювання залишається актуальною для музиканта будь-якого віку. Ситуація публічного виступу пов'язана з виникненням багатьох негативних емоцій: хвилювання, страху, відчуття стресу. Важливим завданням педагога є навчити дітей керувати своїм емоційним станом, вміти володіти собою у такий важливий і відповідальний момент як виступ, коли нервова система особливо збуджена.

Сучасна психологія та педагогіка пропонує багато прийомів спрямованих на вироблення емоційної стійкості у дітей та підлітків. Особливо цікавим для нас став прийом переключення уваги з емоціогенних факторів на самодіагностику фізичних відчуттів у власному тілі, який на нашу думку можна ефективно використовувати в ході підготовки дітей до концертних виступів, озброєння їх ефективними засобами саморегуляції власного емоційного стану.

При напружених емоційних станах у людини міняється міміка, підвищується тонус скелетної мускулатури, темп мови, з'являється метушливість, що приводить до помилок в орієнтуванні, змінюються дихання, пульс, відтінок шкіри [1]. Емоційна напруга швидше за все піде на спад, якщо увага людини перемкнеться від причини страху, тривоги на їх зовнішні прояви – вираз обличчя, положення тіла. Це говорить про те, що емоційні і фізичні стани людини взаємозв'язані, а тому володіють здатністю взаємовпливу. Прийом переключення уваги спрямований на зниження індивідуальної чутливості психіки дитини до тих об'єктів і ситуацій, які викликають у неї страх. Цей прийом покликаний навчити дитину переносити увагу з емоцій страху та хвилювання на свідоме розслаблення м'язів, які напружуються в момент емоційного збудження. Застосування прийому переключення уваги в роботі з дітьми дозволяє ефективно впливати на фізичний та емоційний стан дитини в момент хвилювання, вчить дитину позбавлятися надмірного напруження м'язів, яке виникає перед виступом на сцені, негативно впливає на якість виступу, обмежує її виконавську свободу.

Завдання педагога навчити дитину свідомої релаксації, розслаблення м'язів обличчя, тіла та шиї. Пропонуючи дитині поперемінно напружувати та розслаблювати різні групи м'язів ми вчимо її свідомо керувати

роботою власної м'язової системи, довільно впливати на тонус м'язів за потребою. Починати використання такого прийому потрібно заздалегідь, для того, щоб в момент найбільшої емоційної напруги перед виступом, яка викликає скутість м'язів, дитина скористалася вмінням розслаблювати їх, переключати увагу з емоціогенних факторів на відчуття розслаблення власного тіла.

Отже, виховання у дітей емоційної стійкості, здатності керувати власними емоціями в емоціогенних ситуаціях публічного виступу є важливим завданням вчителя на уроці музичного мистецтва. Ефективним прийомом саморегуляції власного емоційного стану, подолання негативних емоцій перед концертним виконанням музичного твору є вироблення здатності переключати увагу з емоціогенних факторів на відчуття м'язової свободи власного виконавського апарату.

### **Список використаних джерел**

1. Абдуллин Э.Б. Музыкально-педагогические технологии учителя музыки : учеб. пособ. / Э.Б. Абдуллин, Е.В. Николаева. – Москва : Прометей, 2005. – 232 с.
2. Власова О.І. Педагогічна психологія : навч. посіб. / О.І. Власова. – Київ : Либідь, 2005. – 400 с.
3. Готсдинер А.Л. Музична психологія / А.Л. Готсдинер. – Москва : ІМВ Магістр, 1993. – 190 с.

*The article discusses the development of the emotional resilience of primary school-age children during their preparation for appearance before the audience; it deals with the characteristic techniques and methods aimed at overcoming the stage fright.*

**Key words:** *children of primary school age, live performance, emotional stability, stage fright.*

УДК 7.071.7(477):911.375(477.43)«1918/1919»

**Радецька Ю.О.**, студентка I курсу

*Науковий керівник: Олійник В.Ф.*, старший викладач

### **ОЛЕКСАНДР КОШИЦЬ І ПОДІЛЛЯ**

*В статті висвітлюються цікаві і маловідомі факти перебування Олександра Кошиця в Кам'янці-Подільському.*

**Ключові слова:** *композитор, хормейстер, хорова капела, диригент, народна пісня.*

За радянських часів про цілу низку видатних діячів України, які перебували в еміграції, часто замовчували, бо вони вважалися ворогами. Хоча насправді сьогодні значна частина цих людей слугує прикладом самовідданого служіння українському народу і рідному краю. В більшості

випадків вони ставали емігрантами не з власної волі. Одні не отримували дозволу на повернення, для інших повернення означало загрозу для їхнього життя чи волі, ще іншим – заборону творити. Серед таких видатних діячів мистецтва гірку чашу вимушеної еміграції випив до дна і геніальний син українського народу, видатний диригент, композитор та засновник Української Республіканської хорової капели Олександр Кошиць (1875-1944 рр.), ім'я якого довгий час знаходилося під негласною і гласною забороною.

Перші згадки про Олександра Кошиця в СРСР належать видатному хоровому диригенту, тодішньому керівнику державної заслуженої капели бандуристів України О. Миньківському у передмові до виданих ним збірок з обробками українських народних пісень (1965 р., 1967 р.). І лише після 1991 року в Україні почали з'являтися вагомі публікації, присвячені Олександрові Кошицю. Насамперед, це велика і ґрунтовна праця Михайла Головащенко «Феномен Олександра Кошиця» та кандидатська дисертація «Мистецька діяльність Олександра Кошиця в контексті музики ХХ сторіччя», яку в 2001 році захистила Н. Калущька. Трохи згодом, у 2006 році в Івано-Франківську видано збірник статей, спогадів і матеріалів під назвою «Олександр Кошиць. До 130-річчя геніального диригента і композитора». Автор цього проекту – ентузіаст, любитель музики та красзнавства із Нью-Йорка Євген Паранюк, який був родом з Івано-Франківщини. Книгу видано за його кошт, вона є певним внеском у популяризацію імені Олександра Кошиця в Україні та діаспорі. Також в Україні перевидані у двох томах «Спогади» Олександра Кошиця та його щоденникові записи «З піснею через світ», (упорядник Михайло Головащенко), присвячені подорожі української капели за кордон. Але не зважаючи на це, можна сміливо стверджувати, що повернення доброго імені Олександра Кошиця на рідну землю лише розпочинається, а насичене життя й багатогранна творчість легендарного митця потребують подальшого вивчення.

Однією з найменш досліджених сторінок мистецького життя в біографії Олександра Кошиця є його нетривалий період перебування в Кам'янці-Подільському. Лише частково у своєму дослідженні «Свято відкриття Кам'янця-Подільського державного українського університету» [2] про цю подію згадує професор О. Завальнюк та місцевий журналіст О. Будзей [1].

Мета статті – висвітлити цікаві і маловідомі факти перебування Олександра Кошиця в Кам'янці-Подільському.

Олександр Антонович Кошиць – корифей української хорової культури, видатний диригент, композитор, етнограф, педагог, організатор і керівник кількох відомих українських хорових колективів в Україні,

Європі, США, Канаді, організатор і диригент першої державної республіканської хорової капели.

Перше знайомство О. Кошиці з містом над Смотричем відбулось восени 1918 року під час відкриття Кам'янець-Подільського університету і було воно нетривалим. Вранці 22 жовтня, о 6.45 до станції Кам'янець-Подільський прибув потяг із високими гостями із столиці. Їх зустрічала делегація від університету і міста. Коли на пероні появились відомі українські діячі: єпископ Дмитрій, П. Холодний, Ф. Сушицький, С. Русова, Г. Нарбут, О. Кошиць, К. Стеценко (загалом 74 особи), почесний голова подільської «Просвіти» К. Солуха привітав їх і вручив пишні квіти [2, с. 80].

Після завершення урочистостей (присвячених відкриттю університета) хор під орудою О. Кошиця заспівав «Живи Україно». Потім оба хорові колективи (київський та місцевий) урочисто виконали український гімн, а за ним – «Гаудеамус» [2, с. 90].

Але для громадянства Камінецького свято це продовжувалось і на другий день, 23-го жовтня, бо в цей день Київський І-й Національний хор давав свій концерт в залі Народного дому. Цей концерт складався з 3-х відділів. І-й відділ складався з творів – композицій М.В. Лисенка; 2-й відділ складався з народних пісень в аранжировці О.А. Кошиця... Ці два відділи хор співав під диригуванням видатного нашого диригента і композитора О.А. Кошиця. 3-й же відділ, який весь складався з творів нашого великого композитора К.Г. Стеценка, був проведений самитм автором [2, с. 119]. Підкреслюючи велику вагу національних хорів в справі виховання, п. ректор Камінецького Університету дякував хорові за приїзд і участь у святі університетському... [2, с. 120].

Куди менш приємні згадки залишив по собі візит О. Кошиця до Кам'янця-Подільського взимку 1919 року, після евакуації Української Республіканської капели з Києва. Капела ця створювалася за безпосередньої ініціативи Симона Петлюри та вищого керівництва УНР. Голова уряду доручив у найкоротший термін підготувати програму і вирушити з концертами в Європу, щоб всі дізналися, що є така держава Україна, що є такий співучий український народ.

В цей час Київ опинився під загрозою взяття більшовиками, тому хор покинув столицю і переїхав до Кам'янця-Подільського. Головний диригент капели Олександр Кошиць пізніше у своїх спогадах з величезним захопленням розповідав про місто. «До Кам'янця ми доїхали тільки за добу і то завдяки хабарам, які вимагали машиністи кожних п'ять верст. Приїхали вночі. Погода була також гарна, але був добрий мороз. Для речей ми взяли візника, а самі йшли ззаду пішки. Мені надуло праве вухо, що його прийшлося лікувати.

Кам'янець з його чудовою місцевістю зачарував мене. Враження збільшувалось ще тим, що його освітлював ясний місяць. Город спав, пови́тий садками, засипаними снігом. На блідо-прозорій блакиті неба вири́совувались старовинні дзвіниці, мінарет і бані церков. А далі, за містом, маячили дахи й башти давньої фортеці... Все це бачило й турків, і татар, і ляхів, і волохів, і наших славних братчиків запорожців. Усі ці поля й гори засіяні кістками й політі кровю – і своєю, і ворожою... Душа умлівала від поезії й жалю» [1, с. 8].

Перша репетиція відбулась 17 лютого. Про неї О. Кошиць згадує: «На першій співанці капела зробила на мене прямо страшне враження: такого хорového дрантя я ще на віку свему не бачив. Партії не розмірні, співати не вміють, виють, як вовки, маса безголосих... Тяжко було дивитись, в що перемінилось так добре і з такими труднощами обґрунтоване діло! Але приходилось братись і за цей хлам, бо інакше залишалось відмовитись від справи.

Почалось розучування репертуару. Виявилось, що, відїжджаючи, не взяли з собою ніяких партитур, а партії захватили тільки ті, що друкувались у музичному відділі для народних хорів... Прийшлося шукати нот у приватних людей та переписувати» [3, с. 26].

Репетиції проводились двічі на день. На жаль, жодного виступу в Кам'янці не відбулося, так як, за словами, О. Кошиця, «капела перебуває зараз в стані організації, тому не має ні повного комплекту співців, ні готового репертуару» [3, с. 25].

Буденне життя учасників хору було досить напруженим, постійно бракувало найнеобхідніших продуктів, які капеляни, як і всі, отримували за картками. Жили в міських готелях та на приватних квартирах за відсутності елементарних побутових умов, часто в холоді.

Проте, не зважаючи на ці негаразди, Олександр Антонович, маючи гарні організаторські здібності та долаючи різноманітні труднощі, зумів за півтора місяці у Кам'янці повністю відновити звучання капели.

Перебування Української Республіканської капели у Кам'янці-Подільському завершилось 24 березня 1919 року, коли близько 80 хористів вирушили до українсько-польського кордону. Попередньо гастролі планувались лише на 2 місяці, потім – на 4, але поїздка затягнулася на все життя. Протягом 1919-1920 рр. капела виступила в багатьох країнах Західної Європи і дістала виключно високу оцінку європейських слухачів і критиків, триумфально заявивши про себе на концертних майданчиках і шпальтах столичних газет.

Олександр Кошиць власним талантом возвеличив нашу національну культуру, нашу державу. Сьогодні відкриття в Україні Олександра Ко-

шиця продовжується. Адже факти біографії та описи життєвих подій, відомі на даний час, не дають повного уявлення про особистість, яка, перебуваючи в еміграції, присвятила все своє свідоме життя музиці – найдемократичнішому виду мистецтва.

### **Список використаних джерел**

1. Будзей О. Кам'янець досточинний у лютому 1919-го. / О. Будзей // газета «Подільнин». – №4, 31.01.2014 р. – С. 8
2. Завальнюк О. Свято відкриття Кам'янець-Подільського державного університету. / Завальнюк О. – Кам'янець-Подільський, 2008. – С. 280
3. Кошиць О. З піснею через світ. / О. Кошиць – Київ, 1998. – 111 с.

*The article highlights interesting and little known facts of Alexander Kosice's stay in Kamianets-Podilskyi.*

**Key words:** *composer, choirmaster, choir, conductor, folk song.*

УДК 37.016 : 78

**Савлук Я.В.**, студентка VI курсу

*Науковий керівник:* **Печенок М.А.**, кандидат педагогічних наук, професор  
**ФОРМУВАННЯ ІНТЕРЕСУ ДО МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ  
В УЧНІВ МОЛОДШИХ КЛАСІВ**

*У статті висвітлюється питання формування інтересу учнів молодших класів до пісенного фольклору.*

**Ключові слова:** *музичний фольклор, народна творчість, інтерес, діти, музичного народне мистецтво.*

На шляху до вирішення завдань у формуванні інтересу школярів до музичного фольклору особливе місце належить закладам позашкільної освіти художньо-естетичного напрямку. Серед першочергових завдань початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів є створення умов для творчого, інтелектуального та духовного розвитку особистості на основі вільного вибору та самовизначення. Важливе місце у цьому процесі належить музичному мистецтву.

Загальновідомо, що музична народна творчість – джерело розвитку національного мистецтва. Музичний фольклор – один із ефективних засобів музично-естетичного виховання. Маючи величезний виховний потенціал, вона здатна довести до свідомості закладені в ній морально-етичні ідеї, формуючи окремі якості, відповідні цінності, певне ставлення до явищ дійсності. Художність і доступність надають народній музиці великого педагогічного значення [2, с. 18]. Вивчення музичного фольклору впливає на формування інтересу дітей до народної музики. Музичній народній творчості властиві інтонаційні особливості, наспівність, простота мелодії і ритмічної структури, виразність і багатство мелодій,

гармонійність, тісний зв'язок поетичного і музичного текстів, емоційність, достовірність, ґрунтовне викладення думок, поетичність, чистота образу, удосконаленість форми, високохудожній та правдивий зміст, багатство історії життя людей, їхніх думок, почуттів, переживань тощо.

Формування інтересу на заняттях з вокалу та хорового класу до народної музики буде ефективнішим і результативнішим, якщо навчально-виховну роботу проводити систематично, послідовно, за такими етапами як: ознайомлювальний (на цьому етапі відбувається ознайомлення з вокально-інструментальними творами; оцінно-творчий (на цьому етапі основна увага спрямовується на розуміння думок і почуттів, які виникають у процесі сприйняття фольклорних творів, на трансформацію думок і почуттів у більш глибокі переживання, які поступово перетворюються на певні висновки не лише щодо змісту творів народної музики, а й оточуючого життя); творчо-діяльний (тут основна увага приділяється виконанню творчих завдань під час виконавської діяльності, учні виражають своє ставлення до музики, до конкретного твору, розкриваючи зміст музики, створюючи музичний образ, демонструють володіння певними технічними прийомами співу та гри на народних інструментах) [1, с. 35].

Залучення учнів до виконавської діяльності сприятиме формування їх інтересу засобами народної музичної творчості, що сприятливо позначається на вираженні в учнів активного естетичного сприйняття художніх образів. Виховання здорових музичних смаків є суспільно-необхідним, адже саме від них залежить відбір цінностей музичного мистецтва з позиції певного естетичного ідеалу, розвиток музичної культури особи. Досліджуючи питання формування інтересу дітей до народної творчості, розвитку заінтересованості музичною народною творчістю, її виконавцями та українськими народними інструментами, вивчаючи інтелектуальний та емоційний розвиток дітей у процесі навчання, ми опиралися на дослідження науковців, які зазначають, що завдання емоційного та інтелектуального розвитку полягають у вихованні стійкого інтересу до музичного мистецтва як засобу сприйняття й пізнання навколишнього світу, соціальних явищ; набутті музично-естетичного досвіду шляхом збагачення музичними і загально-естетичними враженнями; ознайомленні з елементами музичної мови з наступним використанням цих завдань у сприйманні й оцінюванні музичних творів; сприянні творчому виявленню у різних формах музично-естетичної діяльності. У науковій літературі провідним показником формування інтересу здебільшого називають глибину, системність, практичну спрямованість засвоєних знань, уміння застосовувати їх у практичній діяльності. Критеріями у визначенні зацікавленості учнями музичною народною творчістю стали: висока обізна-

ність народною музичною творчістю, а саме: знання програмового матеріалу, знання творів народного музичного мистецтва та різноманітності його жанрів і виконавців; висока зацікавленість творами народного мистецтва, а саме: бажання учнів вивчати фольклорні твори; розуміння змісту музичного фольклору, що проявлялось в емоційності і виразності творів, які вивчалися на уроках; активна участь учнів у проведенні тематичних заходів (фольклорних свят, ранків, зустрічей з виконавцями народних пісень); бажання брати участь у фольклорних ансамблях різного роду (вокальних, інструментальних), хорових і оркестрових колективах; гра і бажання оволодіти грою на українських народних інструментах. Виховання здорових музичних смаків є суспільно-необхідним, адже саме від них залежить відбір цінностей музичного мистецтва з позиції певного естетичного ідеалу, розвиток музичної культури особистості.

### **Список використаних джерел**

1. Гадалова І.М. Методика викладання музики у початкових класах / І.М. Гадалова. – Київ, 1994. – 272 с.
2. Іваницький А. Українська народна музична творчість / А.К. Іваницький : Муз. Україна. – 333 с.
3. Коваль Л.Г. Музично-естетичне виховання підлітків / Л.Г. Коваль. – Київ : Знання, 1979. – 48 с.

*This paper highlights the issues of interest formation in elementary school students toward musical and vocal tradition.*

**Key words:** folk music, folk, children's interest in music.

УДК 37.018.54:78:787.1

**Сидорук С.А.**, студентка I курсу

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

### **РОЗВИТОК ВИКОНАВСЬКОГО АПАРАТУ МУЗИКАНТА-ІНСТРУМЕНТАЛІСТА: ІСТОРИКО-МЕТОДИЧНИЙ АСПЕКТ**

*У статті розкривається еволюція поглядів на проблему формування виконавського апарату у музиканта-інструменталіста.*

**Ключові слова:** виконавський апарат, техніка, художність, слухомоторні навички.

Формування виконавського апарату учня-інструменталіста є одним з важливих завдань музичної освіти. Проблема формування й розвитку виконавського апарату виникає вже на етапі уточнення та визначення самої сутності та структури поняття. Проблемою стає і відсутність узгодженості в термінології цього поняття. Уточнюючи термінологію, О. Андрейко [1] у своєму дисертаційному дослідженні наводить терміни, що



використовуються різними дослідниками інструментально-виконавського процесу: природна система скрипкової гри [4], музично-виконавська техніка [3], комплекс професійних навичок та умінь скрипаля [5], виконавський апарат. Цілком природно, що кожен з авторів, використовував віднайдений ним термін, виходячи з обґрунтування основних принципів цього феномену. Природно й те, що змістове наповнення поняття виконавський апарат змінювалося в процесі розвитку виконавського мистецтва. З огляду на те, що розв'язанню цієї проблеми присвячені праці багатьох видатних науковців, музикантів і педагогів, питання принципів, сутності та структури виконавського апарату музиканта-інструменталіста є і залишаються актуальними і на сьогоднішній день. Продовжуються пошуки наукових методів щодо розв'язання означеної проблеми. Фундаментальні праці з теорії формування виконавської майстерності музиканта-інструменталіста Ю. Бая, Л. Баренбойма, М. Давидова, Г. Когана, Н. Кашкадамової, Г. Нейгауза та сучасні наукові розробки з формування виконавського апарату М. Берляничика, Т. Вронського, І. Назаров, О. Станко, А. Ямпольського, Ю. Янкелевича є методологічними і теоретичними закладами нових досліджень в цій галузі [6].

Дослідження практичного досвіду засвідчує, що у своїй педагогічній діяльності кожен викладач-музикант розуміє проблему формування виконавського апарату по-різному. Часто процес формування інструментально-технічних навичок і процес становлення художньої свідомості учня розглядають здебільшого як поетапну, двоступеневу систему формування виконавського апарату, а характер перебігу всього процесу музично-виконавської підготовки учнів-інструменталістів здебільшого залежить від визначення значущості, первинності одного з компонентів. Існуючі традиційні методики (Б. Струве, А. Ямпольський, Ю. Янкелевич, В. Стеценко) пропонують при формуванні виконавського апарату, адаптовувати зміст та обсяг навчальної інформації до рівня підготовленості учня. На нашу думку, у визначенні складових виконавського апарату, особливостей його функціонування на різних етапах навчання скрипаля допоможе ретроспективний огляд скрипкових шкіл на предмет формування виконавської майстерності.

Перші спроби підсумування накопиченого практичного педагогічного досвіду, окреслення методичних принципів, бажання створити цілісну систему виховання музиканта, виникають у XVIII сторіччі. З'являються перші методичні посібники навчання гри на скрипці М. Монтеклера, Ж. Дюпона, М. Коррета, Ф. Джемініані, Л. Моцарта, Л. Аббе, К. Бріжона, Д. Тартіні. З того часу, пріоритетним в процесі навчання музиканта-виконавця вважалося технічне оснащення скрипаля, послідовність навчально-

го процесу зводилась до попереднього опрацювання технічного прийому з подальшим його включенням в «музичну дію». Художня ж творчість здійснювалась за рахунок музичних здібностей учня. Спочатку на технічному матеріалі формувалися слухо-моторні навички, з подальшим перенесенням їх на художній матеріал. Подібні тенденції простежуються і у скрипковій школі Л'Аббе, Л. Моцарта. Така педагогіка, позбавлена розуміння природи м'язової діяльності, часто призводила до формування фізіологічно недоцільних, а іноді й шкідливих виконавських прийомів.

Уявлення таких великих музикантів як П. Байо, П. Роде, Р. Крейцер щодо принципів навчання гри на скрипці також базуються на тому, що першорядним є досконале оволодіння технікою гри, і лише після цього робота над художньою досконалістю. Це так звана двоступенева система формування виконавського апарату скрипаля, в основу якої покладена слухо-моторна діяльність.

Нові прагнення поєднати слухо-рухову (технічну) й художньо-творчу сферу в процесі навчання скрипаля прослідковуються у школі «Мистецтво гри на скрипці» Ф. Джемініані, хоча він й не дійшов до розробки практичних способів вирішення проблеми.

Представники нової течії, що виникає на межі ХІХ-ХХ ст. (основоположник німецький піаніст Л. Демпе) досліджуючи рухову сферу виконавського апарату скрипаля спиралися на досягнення анатомії та фізіології, через що і отримали свою назву – «анатоμο-фізіологи». Основна теза представників анатоμο-фізіологічної школи полягає в тому, що всі процеси, пов'язані з грою на інструменті мають підкорятися законам природної життєдіяльності організму [7]. Для даного напрямку музичного навчання першочерговим було розроблення механізмів та методів формування технічного виконавського апарату шляхом розкриття фізіології рухових процесів і на цій основі побудови правильних рухів музиканта-інструменталіста. Представниками цього напрямку ігнорувалася психологічна та слухова сфери.

Прагнення до комплексного охоплення усіх складових виконавського процесу виявили представники психотехнічної школи. Хоча, абсолютізуючи роль музично-слухових уявлень, вони переоцінили функції свідомості при побудові раціональних ігрових рухів. Для цілісно-системної школи визначальним в навчанні музикантів був комплексний підхід, що забезпечував гармонійне поєднання і розвиток художнього і технічного компонентів. На зміну позицій, що протиставляли психологічну діяльність моторній, приходить усвідомлення того, що «розвиток техніки й становлення художньої свідомості є єдиним діалектичним процесом, в якому обидві сторони взаємодіють та взаємообумовлюють одне одного»

[8, с. 188]. І саме на цих постулатах і може бути сформована надійна психофізична основа музично-виконавського апарату учня-скрипаля.

### **Список використаних джерел**

1. Андрейко О.І. Методи вдосконалення виконавського апарату музиканта-інструменталіста : дис. канд. пед. наук : 13.00.02 / Андрейко Оксана Іванівна. – Київ, 2004. – 185 с.
2. Берлянич М.М. Основы учения юного скрипача : Мышление. Технология. Творчество. – Москва : Российская академия музыки им. Гнесиных, 1993. – 200 с.
3. Стеценко В.К. Методика обучения игре на скрипке. – Київ : Мистецтво, 1960. – 151 с.
4. Раабен Л.Н. Л.С. Ауэр. – Л. : Музгиз, 1962. – 177 с.
5. Сраджев В.М. Еще раз о свободе игрового аппарата инструменталиста // Исполнительское искусство : виолончель, контрабас, арфа. – Москва, 1992. – С. 80-101
6. Станко А.А. Исполнительский аппарат скрипача / А.А. Станко – Одесса : Одесская гос. консерватория, 1995. – 199 с.
7. Штенгаузен Ф.О. физиологии ведения смычка / Ф.О. Штенгаузен – Москва : Музгорг, 1930. – 207 с.
8. Шульпяков О.Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. – Л. : Музыка, 1986. – 126 с.

*The article deals with the evolution of thinking on the performing apparatus in the musician-instrumentalist*

**Key words:** *performing apparatus, appliances, artistry, auditory, motor skills.*

УДК 37.018.54:78:784+785

Сидорук С.А., студентка I курсу

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

### **РОЗВИТОК МУЗИЧНОГО СЛУХУ ТА ЙОГО РІЗНОВИДІВ У НАВЧАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ В СПЕЦІАЛІЗОВАНИХ ПОЧАТКОВИХ МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДАХ**

*У статті розглядається значимість розвитку музичного слуху в учнів музичних шкіл, його види, різницю між його елементами.*

**Ключові слова:** *слух: музичний, внутрішній, зовнішній, відносний, абсолютний слух, види, звуковисотне інтонування.*

Музика – мистецтво звуку і в структурі музичних здібностей особистості найважливіше місце належить музичному слуху. Музичний слух залежить від природжених нахилів, але в основному, він є наслідком розвитку, виховання та навчання. Питання розвитку музичного слуху є вкрай важливим у практичній роботі з учнями в музичних школах. Адже

основою змістового сприйняття музики слід вважати саме звуковисотне інтонування, а фальшива інтонація означає неточність передачі змісту музичного твору. Саме тому над методами розвитку музичного слуху працювали такі науковці як Н. Гребенюк, Б. Теплов, М. Старчеус, М. Холодна, Д. Кірнарська та інші.

Музичний слух – здатність людини сприймати, уявляти й осмислювати окремі якості музичних звуків, відчувати функціональні зв'язки між ними [4]. За визначенням видатного теоретика музики С. Майкапара, до цих елементів належать: чиста інтонація, звукове забарвлення (тембр), динамічні відтінки (нюанси), осмислене виголошення певних музичних побудов (фразировка), конструктивна цілісність музичного твору (форма) та метро-ритм. Закінчене враження від музичного твору складається лише при сприйманні всіх цих елементів в їх єдності. Б. Теплов, відзначаючи важливу роль звуковисотного слуху в музичній діяльності, вважає, що термін «музичний слух» має два значення. У широке значення він включав всі види музичного слуху (музично-ритмічне чуття, динамічний і тембровий слух), а музичним слухом у вузькому сенсі вважав звуковисотний слух, так як звуковисотний рух є основним носієм сенсу в музиці [2]. На відміну від американського психолога К. Сішора, який стверджував, що слух в основному має характер природного завдатку, Б. Теплов довів, що звуковисотний слух значною мірою піддається розвитку. Приміром, з практики музичної освіти добре відомо, що найтонший звуковисотний слух (розрізнення  $1/16$ ,  $1/32$  і менших тонів) характерний для учнів гри на скрипці; повільніше цей вид слуху розвивається у піаністів. Це обумовлено особливостями інструментів: необхідністю знаходження звуку в першому випадку і закріпленням темперований стрій у другому. Проте в роботах цих авторів проблема досліджувалась лише частково. Та недостатня теоретична розробленість і практична значущість цього питання визначають актуальність проблеми і складають перспективу педагогічних досліджень музичного слуху. Тому метою даної статті є розгляд основних властивостей та елементів музичного слуху загалом та значимість розвитку музичного слуху в учнів музичних шкіл у навчальному процесі.

Залежно від рівня розвитку музичного слуху можна умовно відрізняти слух зовнішній і внутрішній. Зовнішній слух – це здібність сприймати музичні враження лише за реального звучання, внутрішній – уявляти й переживати музику внутрішньо, без її живого сприймання в даний момент. За допомогою внутрішнього слуху можна уявити раніше почуту мелодію або відчувати музику, читаючи нотний запис. Якщо зовнішній слух може існувати окремо від внутрішнього, то внутрішній виникає на базі

зовнішнього, тісно з ним пов'язаний і через нього виявляється. Саме тому внутрішній слух набагато складніше розвивати. У виконавській та педагогічній практиці ще бувають випадки недооцінки ролі внутрішнього слуху. Це виявляється, зокрема в тому, що музикантові, за висловом Ф. Геварта, «в силу звички легше визначити відношення між нотою і відповідним рухом пальця, ніж між нотою й інтонацією» [6]. Якість внутрішнього слуху значною мірою залежить від розвитку музичної пам'яті. Здібність довго зберігати в свідомості узагальнені музичні враження відіграє роль джерела для внутрішнього слуху. Добре розвинена музична пам'ять здебільшого поєднується з високим рівнем розвитку внутрішнього слуху.

Зазначимо, що існує таке поняття, як стан музичного слуху – це коли ми іноді відчуваємо усі тонкощі музичного звука, а іноді не чуємо, або недостатньо чітко сприймаємо як позитивні, так і негативні його якості. С. Майкапар визначає такі види поганого стану слуху: подразнення слуху від різких вражень; притуплення слуху внаслідок немусичних шумів і стуків; втома слуху цілковита або скороминуша; притуплення слуху від одноманітних звуків, що монотонно повторюються (наприклад, одноманітні динамічний і тембровий відтінки); розпорошеність слуху [3].

Крім зовнішнього і внутрішнього музичного слуху розрізняють також відносний і абсолютний слух. Відносний слух – це здібність сприймати й визначати звукову висоту лише за допомогою відомого звука. Він спирається на виховане почуття інтервалів і дозволяє відтворювати інтервали на основі заданого тону. Абсолютний слух – це здібність пізнавати й відтворювати висоту музичного звука, а також тональність прослуханої музики без порівняння з якимсь вихідним звуком. Абсолютний слух поділяється на пасивний, який характеризується лише пізнаванням звуків та активний, який допомагає точно відтворювати звукову висоту. Пасивний абсолютний слух зустрічається частіше, ніж активний. Важливо відмітити, що висока музична обдарованість багатьох музикантів часто не супроводжується наявністю абсолютного слуху. Поряд з видатними композиторами, які мали абсолютний слух, можна назвати цілий ряд прізвищ, не менш видатних майстрів музичного мистецтва, які такою здібністю не володіли: Р. Вагнер, Р. Шуман, Дж. Мейєрбер, К. Вебер, П. Чайковський, Е. Гріг тощо.

Існують ще такі класифікації видів музичного слуху, як перцептивний слух, спрямований на розпізнавання структури. У нього входять: мелодійний, гармонійний, темброво-динамічний, поліфонічний, фактурний та інтервальний.

Мелодійний слух забезпечує цілісне сприйняття мелодії. В основі мелодійного слуху лежить відчуття ладу, що представляє собою здатність

розрізняти ладові функції звуків мелодії, їх стійкість і нестійкість, взаємне тяжіння. Мелодійний слух добре розвинений у співаків, струнників, духовиків і набагато гірше – у піаністів [2]. Гармонійний слух, навпаки, інтенсивно розвивається у піаністів. Це слух, орієнтований на співзвуччя (акорди). Він виникає на основі звуковисотного слуху та ладового відчуття і дозволяє не тільки одночасно почути вертикаль, але й осмислити складові її звуки, які належать до певних функцій. Темброво-динамічний слух спрямований на розпізнавання тембру, якості звуку і динамічності. Однак на практиці тембр тісно пов'язаний з динамікою, тому непрофесійний любитель музики, в якого більш розвинений темброво-динамічний слух, може насолодитися барвистістю звучання – наприклад, оркестрового. З усіх видів музичного слуху саме в темброво-динамічному найбільш яскраво проявляються механізми синестезії. У музиці найбільш частим проявом синестезії є те, при якому роздратування слухового аналізатора викликає зорове відчуття. Це може проявлятися в зорових образах, а іноді має форму так званого кольорового слуху. Людина, що володіє таким слухом, чує музичні тональності в певному кольорі. Такий слух мали М. Римський-Корсаков, А. Скр'ябін, М. Чюрльоніс.

Поліфонічний і фактурний слух, як і гармонійний, пов'язані із слуханням багатоголосних структур. Різниця між ними полягає в тому, що гармонійний слух дозволяє одночасно чути звуки, складові вертикаль; поліфонічний – розпізнавати рух голосів по горизонталі, а фактурний – розрізняти фактурні шари, які, зазвичай, містяться як вертикальні співзвуччя. Інтервальний слух – здатність чути, розрізняти і осмислювати інтервали – формується в процесі музичного навчання і може розглядатися як елемент мелодійного слуху. С. Майкапар радить розвивати внутрішній слух шляхом слухання музики з нотами в руках і увявлення її після цього. Ми вважаємо, що внутрішній слух розвивається за допомогою систематичного вправлення в музичному диктанті, в записуванні відомих мелодій та в мисленому читанні запису як знайомої, так і незнайомої музики. Велику користь приносить також сольфеджування поліфонічної музики. На основі методики курсу сольфеджіо можна скласти як один з варіантів такий орієнтовний план вправ, що сприятиме розвиткові внутрішнього слуху: спів вправ без інструмента (виконання вивчених напам'ять мелодій голосом, а потім за знаком педагога – про себе (внутрішньо); виконання того самого матеріалу в зворотній послідовності й у різних комбінаціях; спів легких мелодій з нот вголос, а потім за знаком педагога – про себе, виконання того самого матеріалу в різних комбінаціях.

Вправи з інструментом: підбір по слуху на інструменті знайомих легких мелодій; вивчення легких творів по слуху після виконання їх педаго-

гом; самостійне вивчення легких творів по нотах після їх внутрішнього прослухування.

Висновки. Отже, поняття музичного слуху як єдиної здібності зовсім не відкидає, а навпаки, передбачає поділ його на різноманітні складові частини. Тому потрібний диференційований підхід до розуміння властивостей музичного слуху учнів музичних шкіл, що особливо важливо у процесі їх навчання гри на музичних інструментах чи у співі.

### **Список використаних джерел**

1. Гребенюк Н. Особистісно-орієнтований підхід у розвитку індивідуальності співака / Н. Гребенюк // Музичне виконавство. – 2002. – Кн. 6, вип. 14. – С. 156-165
2. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей / Б.М. Теплов. – Москва : РАН. Ин-т психологии; Наука, 2003. – 379 с.
3. Старчеус М.С. Слух музыканта. – Москва : Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2003. – 230 с.
4. Кирнарская Д.К. Музыкальные способности. – Москва : Таланты-XXI век, 2004.
5. Холодная М.А. Перспективы исследований в области психологии способностей / М.А. Холодная // Психологический журнал. – 2007. – №7. – С. 28-39

*The article investigates the importance of music hearing in the students of music schools, its types and difference between its elements.*

**Key words:** *hearing, music, internal, external, relative, absolute pitch, types, intonation.*

УДК 811.161.2'37:391

**Скрипник А.Д.**, студентка VI курсу

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

### **СЕМАНТИКА УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ОДЯГУ**

*У статті розглядається костюм як знаково-символічний оберіг від агресивних фізичних та енергетичних впливів на людину.*

**Ключові слова:** *одяг, костюм, національна символіка, вишивка.*

В давнину одяг був не тільки засобом захисту від негоди, а й символом, що виражав складні поняття соціального життя. Одяг вказував на національну і стану приналежність людини, її майнове становище і вік, а також, являв собою своєрідний соціокод, передавав інформацію з минулого в майбутнє.

Український національний костюм у сучасному культурному просторі набуває нового значення. На превеликий жаль, сучасна мода нехтує давніми знаннями про основне функціональне призначення одя-

гу – бути оберегом людського тіла від впливів та агресивних проявів довкілля не тільки на фізичному, а й на енергетичному та духовному рівнях [1, с. 326].

Мета даної статті полягає у розкритті семантичного значення українського народного костюму, його елементів та складових.

Відомо, що людське тіло оточене з усіх боків ефірним тілом, яке виступає за межі фізичного на 2-5 см і в якому знаходяться життєво необхідні енергетичні потоки. Тож вільний подовжений одяг слугує захисною оболонкою, що зберігає, тримає ефірну енергетику, захищаючи людину від зовнішнього негативного впливу.

Давній одяг створювався лише з домотканого полотна. Сорочки з домотканого полотна наші пращури носили протягом усього року, бо воно зберігає сталий температурний режим. На думку одного з дослідників старовинної української народної вишивки Юрія Мельничука, домоткане полотно навіть без вишивки має декілька рівнів святості: «Перший рівень – це прядіння ниток з конопель чи льону, скручування їх у спіраль. Ниточка, закручуючись, по всій довжині має контакт з енергетикою трьох пальців, якими людина кладе хресне знамення. Скручена спіраллю, завита у клубок-сферу, нитка сама по собі вже є самодостатньою.

Після того, як напрядено ниток, до роботи береться ткач. Ця професія здавна асоціюється з Творцем, котрий тче канву Життя. Сама прямокутна форма витканого полотна або прямокутні деталі крою сорочки становлять другий рівень святості, бо прямокутник, так само як і квадрат, ромб, трикутник, коло – належить до сакральних фігур.

Третій рівень святості складає хрещате переплетіння ниток у полотні, через це полотно використовували в ритуалах як крижмо.

Четвертий рівень святості – то форма сувою, у який скручують готове виткане полотно.

До п'ятого рівня святості можна віднести білий колір полотна. Вибілювання на відкритому просторі є магічним процесом. Білили на Сонці й на Місяці, на ранковій росі, поливали Водою, висушували на Вітрі. Духи всіх стихій природи брали участь у вибілюванні, допомагаючи Людині. Білий колір – це колір Світу, колір Бога-Отця» [3].

Для виготовлення одягу використовувалися матеріали, виготовлені у власній сім'ї своїми руками, щоб застерегтися від впливу чужої енергії.

Захисні функції одягу значною мірою підсилювало його оздоблення, зокрема вишивка. У наш час майже усі мають вишиті сорочки, іноді прикрашають декоративною вишивкою верхній одяг та сукні. Узори та орнаменти для такої вишивки підбираються лише за одним критерієм – декоративності та власним уподобанням, і до уваги зовсім не береться



його символічно-семантична наповненість. Таким чином, суто рушникові орнаменти частково або повністю перекочували на вишиті сорочки. Якщо ж це річ ритуальна або елемент одягу, який людина носить на собі тривалий час, то така креативність є свідченням не тільки безграмотності і невибагливого смаку, а може бути й досить небезпечною, бо її енергетичний вплив на дану людину непередбачуваний.

Шитво – це магія, а «магія» перекладається як «дія». Шитво – це дія нанесення на тканину певних образів та орнаментів за допомогою голки та нитки. Під час вишивання через пальці, що тримають голку, очищаються і наповнюються вищими енергіями енергетичні канали жінки, таким чином вона сама очищається і відновлюється, а всі виготовлені нею речі у першу чергу несуть на собі її енергетику [2, с. 171].

Як правило, для вишивання дуже ретельно підбиралися матеріали та інструмент, зокрема нитки та голки. Голки здатні притягувати та проводити енергії навколишнього простору. Голка є дуже чутливим приймачем біоенергії і здатна проводити потоки енергій. Усе, про що думала людина під час вишивання, – усе те залишила голка на полотні у вишитому узорі навечно. Вишивальні голки надзвичайно цінували та ретельно зберігали, і вважалося недобрим знаком, коли вони ламалися або губилися, особливо під час вишивання.

Нитки для вишивання також ретельно добирали. Серед старих жінок у селах Південного Поділля, на Одещині збереглася така інформація: найкращі нитки для вишивання – є вовняні, вони, тваринного походження і мають білкову природу. За вовняними йдуть нитки лляні і конопляні, що складаються з луб'яних волокон. Подільські жінки вважають, що найгірші нитки – з вати (бавовняні), бо це – пух [2, с. 171].

Отже, в наш час, найчастіше сучасні вишивки з сучасними мотивами не належать до нашого старовинного народного мистецтва і не мають нічого спільного з нашою традиційною народною культурою. Тому, перш ніж братися за серйозну вишивку, необхідно ознайомитися з теорією, з тими залишками сокровених народних знань, які дійшли до сьогодення, щоб не завдати собі шкоди.

### **Список використаних джерел**

1. Білан М.С. Український стрій / М.С. Білан, Г.Г. Стельмашук – Л. : Фенікс, 2000. – 326 с.
2. Матейко К.І. Український народний одяг / К.І. Матейко – Київ : Наукова думка, 1977. – 209 с.
3. Ніколаєва Т.О. Історія українського костюму / Т.О. Ніколаєва – Київ : Либідь, 1996. – 171 с.
4. <https://www.facebook.com/UIFH.official>

*This article discusses the national costume regarded as symbolic protection to guard against aggressive physical and negative energy that may influence a person.*

**Key words:** *clothing, costume, national, embroidery.*

УДК 7.012:004.738.1

**Скубеник А.В.**, студентка III курсу

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

## **UI/UX ДИЗАЙН У СУЧАСНОМУ ІНТЕРАКТИВНОМУ ПРОСТОРИ**

*У статті висвітлено особливості використання UI/UX дизайну в контексті розробки інтерфейсів програм, веб-сайтів та інтернет сторінок.*

**Ключові слова:** *UX дизайн, UI дизайн, гаджет, веб-сайт, інтерфейс.*

Постановка проблеми. Як відомо, світ та розвиток сучасних технологій постійно розвиваються та оновлюються, тому постає гостра необхідність грамотного й естетичного оформлення, а також зручного використання інтерфейсів різних програм та загалом інтернет сторінок. Галузь UI/UX дизайну є досить молодою та малодослідженою, і виходячи з вищесказаного можна зробити висновок, що тема є досить актуальною на сьогоднішній день та потребує глибшого і ґрунтовнішого дослідження.

Мета статті – обумовлена темою та ставить завдання детальнішого вивчення, дослідження та впливу UI/UX дизайну на сучасний інтерактивний простір.

Розробка інтерфейсів для користувачів при грамотному підході будуватиметься таким чином, щоб створити його максимально привабливим і зручним для оптимізації взаємодії з користувачем.

Інтерфейс – це посередник між програмою і користувачем, через якого користувач пояснює програмі, що саме йому необхідно. Ми зустрічаємось з інтерфейсом постійно, будь-який сайт або додаток містить у собі інтерфейс – сукупність графічних елементів навігації і кнопок, що вказують на те як поводитися з програмою.

Перед розробниками веб-інтерфейсів в будь-якому проекті поставлено завдання створення саме дружнього по відношенню до користувача інтерфейсу. Однак це не завжди просте завдання, як може здатися на перший погляд, і часом вимагає великого досвіду проектування. Головні вимоги – зручність, практичність і інтуїтивна зрозумілість. Саме в цей момент вступають в гру такі поняття як UX і UI дизайн, які часто плутаються. Розглянемо кожне з них окремо і визначимо їх ключові моменти [4].

*UX дизайн (UX design) User Experience Design* в перекладі означає «досвід взаємодії» і включає в себе різні UX-компоненти: інформаційну ар-

хітектуру, проектування взаємодії, графічний дизайн і контент (інформаційне наповнення).

В цілому, UX дизайн має на увазі комплексний підхід до взаємодії користувача з інтерфейсом, будь-то веб-сайт, мобільний додаток або будь-яка інша програма. Людина, яка займається цією роботою – UX-дизайнер (останнім часом все частіше можна почути назви UX-архітектора, UX-інженера або стратега, так як слово «дизайн» в даному контексті скоріше загальне, ніж те, що ми насправді звикли розуміти під значенням цього слова) – при розробці інтерфейсу повинен по можливості максимально врахувати всі дрібниці, починаючи від середовища користувача і типу електронного пристрою і закінчуючи способами введення і відображення інформації [1].

Основні питання, які вирішуються за допомогою UX дизайну: постановка цілей і завдань – тобто, те, чого в підсумку необхідно досягти; підбір відповідних UX інструментів для реалізації цілей; розробка продукту, максимально зручного і легкого в сприйнятті цільовою аудиторією; аналіз кінцевого результату – чи відповідає продукт очікуванням замовника і наскільки високий рівень задоволеності користувачів.

Лише грамотна продуманість усіх деталей на даних етапах дозволить створити велику кількість користувачів будь-якого інтерактивного продукту. Яскравим прикладом є компанія Apple, яка застосовувала такі ж методи і завоювала прихильність мільйонів [3].

UI дизайн (UI design) User Interface Design (або призначений для користувача інтерфейс) – це більш вузьке поняття, яке включає в себе певний набір графічно оформлених технічних елементів (кнопки, чекбокси, селектори і інші поля). Його завдання – допомогти користувачеві організувати взаємодію з програмою / сайтом.

На сьогоднішній момент існують деякі правила UI дизайну: організованість елементів інтерфейсу. Це означає, що вони повинні бути логічно структуровані і взаємопов'язані; Згрупування елементів інтерфейсу, зосереджує об'єднання в групи логічно пов'язаних елементів (меню, форми).

Вирівнювання елементів інтерфейсу. Погано вирівняний інтерфейс не може бути зручним; Єдиний стиль елементів інтерфейсу. Стильове оформлення відіграє не останню роль, адже саме воно зберігається у пам'яті користувача.

Наявність вільного простору. Це дозволяє розмежовувати інформаційні блоки, зосереджуючи увагу на чомусь одному; Розроблений за всіма правилами призначений для користувача інтерфейс значно підвищує ефективність ресурсу і дає йому конкурентні переваги [2].

Окремо варто врахувати й інформаційну архітектуру (Information Architecture). Її діяльність зосереджена на організації даних, тобто наскільки інформація є структурованою з точки зору користувача, а не технічних чи системних правил. Вона визначає розміщення елементів на сторінці, зв'язок самих сторінок. Компетенція ІА – це меню і навігація та їх грамотне використання [5].

У дизайні інтерфейсів програм, веб-сайтів, та інтернет сторінок виділяють дві основні тенденції, а саме Flat design («плаский» дизайн) і Material design («матеріальний» дизайн). Плаский дизайн – дизайн інтерфейсів програм і операційних систем, представлений, як протилежність скевоморфізму (реалістичним формам). За задумом «плаский дизайн» повинен підкреслювати ефект «надзвичайної простоти» і витонченості. Став набирати популярність з 2010 року, а з 2014 – стає новим стандартом в дизайнерському комп'ютерному напрямку.

Матеріальний дизайн – дизайн програмного забезпечення і додатків операційної системи Android від компанії Google. Ідея дизайну полягає в додатках, які відкриваються і згортаються як картки, використовуючи ефекти тіней. За ідеєю дизайнерів Google, у додатків не повинно бути гострих кутів, картки повинні перемикатися між собою плавно і практично непомітно [6].

Отже, зважаючи на викладений матеріал дослідження можна зробити висновок, що галузь UI/UX дизайну є досить молодою, актуальною і надзвичайно перспективною. Вона постійно розвивається та вносить вагому частку нового у власне оформлення інтерфейсів програм веб-сайтів і т. д. Тепер даний дизайн оточує нас у сьогоднішній день, адже людство не може уявити собі світ без комп'ютерних технологій, програм, гаджетів, які є у кожного, а також інтернет сторінок з віртуальними магазинами. І саме результат застосування UI/UX дизайну ми маємо змогу спостерігати у таких, на перший погляд, звичайних речах. Майбутнє, однозначно, стоїть за інноваційними технологіями і грамотним дизайном.

### **Список використаних джерел**

1. Даниленко В.Я. Дизайн : підруч. / В.Я. Даниленко. – Х. : ХДАДМ, 2003. – 320 с.
2. Нильсен Я., Тахир М. Дизайн WEB-страниц. Анализ удобства и простоты использования 50 узлов / Я. Нильсен, М. Тахир // Пер. с англ. : Уч. пос. – Москва : Издательский дом «Вильямс», 2002. – 336 с.
3. Уолтер А.И. Эмоциональный веб-дизайн. Пособие для начинающих. / А.И. Уолтер. – Москва-Вашингтон, 2010. – 138 с.
4. Шимко В.Т. Архитектурно-дизайнерское проектирование : учеб. пособие / В.Т. Шимко. – Москва : Архитектура, 2004. – 296 с.

5. Мысли о разрешении экрана. Год спустя. [Электронный ресурс] Режим доступа : <http://habrahabr.ru/blogs/webdev/37303/>. – Заголовок с экрана
6. UI/UX дизайн в современном веб пространстве. [Электронный ресурс] Режим доступа : <http://www.design.ru/monitors.html>. – Заголовок с экрана

*The article discusses the features of application UI / UX design in the design of interface programs, websites and web pages.*

**Key words:** UX design, UI design, gadget, website, interface.

УДК 37.018.54:78:786.2

**Федорова І.О.**, студентка V курсу

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

## **РОЛЬ МОТИВАЦІЙНОГО АСПЕКТУ В ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ УЧНІВ-ПІАНІСТІВ**

*У статті розглянуто психолого-педагогічні аспекти формування мотиваційної компоненти майбутніх музикантів, способи активізації мотиваційної сфери особистості для досягнення мети.*

*Ключові слова :* мета, мотив, мотивація, формування мотивації.

Шляхи підвищення якості музичної освіти полягають в інтенсифікації навчання за рахунок впровадження нових форм, методів, переосмислення цілей і змісту освіти. Сучасна модернізація системи дитячої музичної освіти викликана багатьма проблемами музично-педагогічного процесу в початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладах (ПСМНЗ). Одна з них – це проблема відсутності в учнів мотивації до навчання. Аналіз наукової літератури та власні спостереження доводять, що мотиваційний аспект навчання і виховання учнів в класі фортепіано не завжди знаходиться в полі зору вчителів, а сам процес є найменш керованим. Мотивація формується стихійно, будучи переважно результатом досягнень передових викладачів, ніж предметом цілеспрямованої систематичної роботи. На думку А. Леонтьєва, усвідомлення мотивів людиною відбувається не автоматично, а в результаті особливої активності, коли усвідомлені мотиви знаходять особистісний сенс [2, с. 91].

Питаннями мотивації займалися багато вчених та педагогів у різні часи. Серед них слід відзначити К. Ушинського, І. Сеченова, І. Павлова, Е. Соколова, В. Бехтерева, А. Лазурского, В. Мясищева, Л. Виготського. Досліджували проблему мотивації В. Ассєв, Л. Божевич, А. Леонтьєв, С. Рубінштейн та ін. Мотивацією школярів, що займаються музикою досліджував В. Петрушин. Про підвищення активності і стимуляції навчальної роботи йдеться в працях Г. Ципіна, Н. Суслєва, Б. Кременштей-

на. Взаємовідносини вчителя і учня, як чинник підвищення мотивації до навчання перебувала в центрі уваги таких вчених, як Г. Нейгауз, А. Щапов, Л. Арчажникова, С. Фейнберг, В. Ражніков. Про підвищення інтересу й любові до музики та музичних занять говориться в роботах Т. Смирнової, Л. Осмолоської, Н. Ветлугиной, В. Ігнат'єва, В. Сергєєва, Л. Хереско і багатьох інших.

Характеризуючи ступінь розробленості досліджуваної проблематики, слід констатувати дефіцит педагогічних досліджень, присвячених розробці специфіки, динаміки, умов і методів формування мотивації навчання молодших учнів-інструменталістів. Розроблені вченими теоретичні основи мотиваційної складової діяльності школярів не можуть повною мірою задовольнити потреби, що виникають у роботі вчителів спеціалізованих навчальних закладів, оскільки вони не завжди адаптовані до певних педагогічних умов того чи іншого навчального закладу. Мотивація розглядається ними як найважливіше завдання музично-освітнього процесу. На сучасному етапі розвитку музичної освіти важливим є, з одного боку, створення умов для сприяння гармонійного розвитку особистості дитини, а з іншого – розробка комплексу педагогічних засобів мотивації до навчання. Особливої актуальності ця проблема набуває сьогодні, в умовах реформування системи загальної та професійної освіти.

Щоб правильно оцінити дії учня, перш за все, слід зрозуміти мотиви цих дій, які можуть бути різними навіть у разі виконання зовні подібних дій, досягнення однакових цілей. Насамперед, слід розрізняти поняття мотив і мета, пізнавальні і соціальні мотиви. Мета – це один з елементів поведінки та свідомої діяльності людини, що характеризується передбаченням, уявленням наслідків діяльності, шляхів досягнення бажаних та необхідних результатів за допомогою певного переліку засобів [5]. Мета – ідеально передбачуваний результат діяльності у певному напрямі [1]. Мотив – це те, що належить самому суб'єкту поведінки, є її стійкою особистісною властивістю, що зсередини спонукає до певних дій [3]. Мотив – це спонукання людини до активності, пов'язане з намаганням задовольнити певні потреби [1]. Мотиви впливають на поведінку людини, спрямовують її діяльність в необхідному напрямку, регулюють інтенсивність праці, трудовитрати, спонукають проявляти сумлінність, наполегливість, старанність в досягненні цілей [5]. Пізнавальні мотиви пов'язані зі змістом навчальної діяльності й процесом її виконання. Ці мотиви свідчать про орієнтацію школярів на оволодіння новими знаннями, навчальними навичками. Пізнавальні мотиви віддзеркалюють прагнення школярів до самоосвіти, спрямованість на вдосконалення способів са-

мостійного освоєння знань. Соціальні мотиви пов'язані з різними видами соціальної взаємодії школяра з іншими людьми. До соціальних мотивів відносяться й так звані позиційні мотиви, що виражаються в прагненні зайняти певну позицію у відносинах з оточуючими, отримати їх схвалення, заслужити авторитет. Позиційний мотив може проявлятися в різноманітних спробах самоствердження – в бажанні зайняти місце лідера, впливати на інших учнів, домінувати в колективі тощо. Даний мотив є важливою складовою самовиховання, самовдосконалення особистості. С. Рубінштейн зазначає: «для того, щоб учень по-справжньому включився в роботу, потрібно зробити поставлені в ході навчальної діяльності завдання не тільки зрозумілими, а й внутрішньо прийнятими ним», тобто, щоб вони набувши значимості для учня, знайшли відгук і точку опори в його переживанні [4, с. 128].

Не усвідомлюючи особистісні мотиви учня педагог не може визначити його подальшу поведінку в музичному навчанні. Не розуміючи внутрішнього змісту дій і вчинків дитини педагог працює «наосліп». Першочерговими завданнями педагогів дитячих музичних шкіл буде пробудження в дитини зацікавленості навчальним процесом, коли гра на інструменті переростає з обов'язку і необхідності в потребу. Дитині легше творчо розкритися, якщо вона бачить конкретні результати своєї роботи. Слід допомогти учню виявити міру свого таланту, щоб в подальшому він виявив бажання зробити музику своєю професією. Встановлення психологічного контакту з дитиною, емоційна атмосфера, що панує на уроці, одні з головних складових процесу підвищення мотивації учнів до навчання. Тісний психологічний контакт, позитивні емоції на уроці сприяють кращому засвоєнню навчального матеріалу. Ефективним засобом мотивації є особистий приклад, коли вчитель стає зразком для наслідування, будучи прекрасним виконавцем, беручи участь у концертах, конкурсах, фестивалях, заохочуючи до цього й учнів.

Залучення учнів до концертної діяльності, участь в конкурсах активізує їх бажання нових досягнень у виконавській, творчій сферах, згуртовує учнів з батьками, з іншими учнями музичної школи, адаптує до сцени і формує позитивні особистісні якості (впевненість в собі, цілеспрямованість, працездатність, терпіння і увагу). Слід зауважити, що наявність міжпредметних зв'язків має позитивний вплив не тільки на розвиток всебічного кругозору учня, а й на якість виконуваних творів. Доречним буде, складаючи репертуар для учнів, врахувати календарний план з навчального предмета «Музична література». Знання епохи, стилю композитора допоможе учневі знайти вірний звук, темп, фразування, а відповідно, усвідомити міру своєї самостійності і значимості.

Отже, успішність формування мотивації до навчання у учнів-інструменталістів залежить від чіткого усвідомлення особливостей перебігу даного процесу, сутності мотивів і мотивації, їх класифікації. А результатом підвищення мотивації до навчання буде збільшення числа бажаючих продовжити своє навчання у вищих навчальних закладах мистецького спрямування, обираючи музику своїм фахом.

### **Список використаних джерел**

1. Ильин Е.П. Мотивы человека : теория и методы изучения. / Е.П Ильин. – Київ : Вища школа, 1998. – 241 с.
2. Леонтьев А.А. Л.С. Выготский и предмет научной психологии / А.А. Леонтьев – Москва : Зоря, 1981. – 291 с.
3. Ліфарева Н.В. Психологія особистості : Навчальний посіб. / Н.В. Ліфарева. – Київ : Центр навчальної літератури, 2003. – 240 с.
4. Рубинштейн С.Л. Бытие и сознание : о месте психического во всеобщей взаимосвязи явлений материального мира. / С.Л. Рубинштейн – Москва : АН СССР, 1957. – 328 с.
5. Шершньова З.Є. Менеджмент. Стратегічне управління : Підручник. / З.Є. Шершньова – Київ : КНЕУ, 2004. – 699 с.

*The article examines the psychological and pedagogical aspects of motivational components of future musicians, ways to enhance the motivational sphere of an individual to achieve his/her goal.*

**Key words:** aim, motive, motivation, building motivation.

УДК 728.83 (477.82)

**Царенко О.В.**, студентка І курсу

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

### **ПІДГОРЕЦЬКИЙ ЗАМОК – ПАМ'ЯТКА ІСТОРИКО-АРХІТЕКТУРНОЇ КОЛЕКЦІЇ ЛЬВІВЩИНИ**

*Стаття присвячена аналізу основних етапів створення Підгорецького замку, розкриваються перші згадки існування маєтку, досліджуються етапи зміни замку, основні конструктивні та декоративні елементи, що використовувалися в оздобленні внутрішнього та зовнішнього простору Підгорецького замку, характерне оздоблення, яке притаманне кожній епосі відповідно пануючому власнику. Історичне надбання спонукає до наукового дослідження та вивчення.*

**Ключові слова:** Пліснеськ, Підгірці, резиденція, замок, склепіння, каземати, балюстради.

Проблема полягає в створенні лаконічного видання, яке б опиралося на польські та українські джерела, що відтворює опис замку та може бути використаним в ролі посібника.



Підгірська резиденція не залишила байдужими багатьох дослідників, цікавість яких привела до великих відкриттів. Владислав Лозінський – польський письменник, історик, дослідник минулого польської культури у своїй книзі виділив значну частину опису Підгорецькому замку. Ілюструвавши цю частину книги, роботами відомого польського художника Яна Матейко, який відвідавши резиденцію подарував світу чудову колекцію картин. На картинах час, немов зупинився, що дає змогу нам хоч на хвилинку побувати в тій епосі і осягнути велич замку. Роки йшли та змінювали Підгорецький замок. Едвард Тшемський – відомий Львівський фотомитець, зробив свій внесок в історію замку, подарувавши світу фотографії парку та залів замку.

Так, наприклад, Адольф Шишко-Богущ, який досліджував архітектуру замка, на основі аналізу його стін прийшов до висновку, що в основі палацу знаходяться стіни і підвальні приміщення більш раннього оборонного двору, будівлю якого дослідник відніс до XVI століття. Цю споруду, на думку Адольфа, було зведено з великих тесаних каменів-брил. На основі всього вище написаного метою дослідження є створення видання, яке відтворює опис, відповідно до історичних етапів життя Підгорецького замку, як перлини Поділля.

Історія Підгорецького замку насичена подіями. Замок є одним з найкращих в Європі зразків палацу з бастионними укріпленнями.

Точно невідомо, коли в Підгірцях з'явилися перші укріплення, але зовсім неподалік від замку, знаходилося городище Пліснеськ, яке в перше було згадане у 1188 роком. Можливо вже тоді на місці Підгорецького замку міг існувати, наприклад, сторожовий пост або якесь інше передове укріплення. Велика ймовірність, що Підгірці були засновані ще до настання XV століття.

Перша письмова згадка Підгірців припадає на 1440 рік, про що свідчить запис у документі в якому йшлося про права роду Підгорецьких на володіння селом. У грамоті польського короля Владислава III Варненчика, написаної в 1440 році, значилося, що села Підгірці і Загірці повертаються під владу Януша Підгорецького, який раніше вже володів ними.

В 1530 році у списку документів, складеному в 1765 році, згадується, що у 1530 році проводилась інвентаризація володінь Підгірці і Загірці. Там же був згаданий «Підгорецький палац» («Pałac Podhorecki»), вважається, що це найраніше з відомих згадок будови на території майбутнього замку.

Підгірці перебували у власності роду Підгорецьких. Відомо, що в якості резиденції цього роду виступало якесь укріплення (замок або оборонний двір), яке в 1635 – 1640 роках було перебудоване. На жаль, немає

практично ніяких відомостей. Окремі дослідники вважають, що вже замок Підгорецьких міг бути захищений кам'яними укріпленнями. Слід роду обривається на письмовій згадці, що відноситься до 1540 року, а далі аж до 1633 року жодного Підгірці, ні рід Підгорецьких більше не згадуються.

Станіслав Конєцпольський купує поселення. Підгірці виконували функції укріпленої вілли та замиської резиденції. У 1635 році Станіслав Конєцпольський починає зведення замку, який об'єднав в собі риси палацу і бастионної фортеці. Це було невелике укріплення за італійською схемою, яка має назву – «palazzo in fortezza», що означає «Палац у фортеці» або «villa castello», як «Вілла замок». Замок проектував італієць Андреа дель Аква. Проект для зведення бастионних укріплень Підгорецького замку, наймовірніше, склав військовий інженер Гійом де Боплан [2, с. 39]. Деякі історики вважають, що до будівництва замку причетні також архітектори Йоган Людвіг ван Вольцоген і Ніколо Сільвестрі.

Матеріалами для будівництва замку слугували камінь і цегла. Палац-замок в плані – квадрат з кутовими бастионами і замкнутим внутрішнім двором. Края зовнішніх кутів бастионів прикрашали витесані з каменю вишукані 6-гранні сторожові вежі.

Три сторони замку (західну, південну і східну) оточували влаштовані в куртинах каземати. Щоб потрапити у внутрішній двір потрібно було пройти через підйомний міст, ворота, що являли собою арку. Частина воріт була прикрашена витонченим орнаментом з гербами власників. Будівництво куртин і казематів, ймовірно, було закінчено до 1640 року.

Будівля палацу спочатку була двоповерховою, тому основні приміщення палацу знаходилися на 2-му поверсі. Тоді ж підлога була встелена покриттям, виробленим в майстернях Гданська (Польща). Каміни і портал дверей, вирізані з чорного мармуру і декоровані гербами Конєцпольського, прикрасили зали палацу в період 1643-1645 років. Вважається, що інтер'єри палацу могли створюватися італійськими майстрами [4, с. 44].

В 1656 році відновленням Підгорецького замку та парку займається спадкоємець Олександр Конєцпольський. На роботу по відновленню замку було витрачено 100 тисяч галері. У 1659 році замок переходить до Станіслава і трохи більше 20 років Підгірці перебували в його власності.

В 1682 році Станіслав Конєцпольський заповідає сім'ї Яна III Собеського замок-маєток в Підгірцях, замок в Бродах, Загірцях. Таким чином резиденція в Підгірцях перейшла в статус королівського замку. Підгорецький замок перебудовували, майже 14 років. Підгорецький та Олеський замки були викуплені у сім'ї Собеських. Новим господарем маєтку був Станіслав Матеус Жевуський за якого розпочався етап розквіту замку.

У 1719-1729 роках з'являється третій поверх палацу, завдяки чому його будівля набула сучасну монолітну форму. Завдяки надбудові палацу на 3-му поверсі з'явилися 4 нових зали. Фасад палацу був декорований пілястрами, що знаходилися між вікнами. Центральна частина палацу була прикрашена сонячним годинником, а також образом Божої Матері Хелмської, яка вважалася покровителькою роду Жевуських. Також, не раніше XVIII століття, центральний вхід до палацу був прикрашений декоративною композицією, що включає герби «Яніна» Собеських і «Шренява» Любомирських [4, с. 52]. Оббивка стін була замінена новою, а в 1725-1740 роках стіни залів були покриті гобеленами. Займався Вацлав і поповненням колекції замкових цінностей. Саме за Вацлава було засновано колекцію вогнепальної та холодної зброї. Жевуський, поповнюючи колекцію замку, звозить старовинні книги, рукописи, цінні пам'ятки старовини [2, с. 40]. При Вацлаві була заснована бібліотека, що налічує близько 6 000 томів і включала в себе багатий архів Конецпольських і Жевуських.

У 1833 році Леон Жевуський повернувся у Підгірці і став новим власником замку, усіма силами відновлюючи його. Через брак коштів бездітний Леон Жевуський продає замок князю Владиславу Сангушко за умови, що його рід займеться реставрацією замку. В 1867 році почалася реставрація, яка тривала до XX століття. Оновлений замок зустрічає декількох відомих художників. А. Грілевський, Н. Орда, Я. Матейко, – митці, які першими увіковічили красу Підгорецької резиденції у своїх роботах. У 1894 році замок діяв як музей.

Перша та Друга світові війни принесли багато змін у безтурботне життя маєтку. Останнім власником Підгорецького замку був Роман Сангушко. В 1949 році маєток слугував санаторієм для хворих на туберкульоз.

До кожної з частин замкового комплексу можна застосувати слово «унікальний», оскільки ні подібного замку, ні парку, ні костелу і навіть заїжджого двору немає більше ніде в Україні. Потрібно ще чимало зусиль реставраторів, коштів, перш ніж велична Підгірська резиденція зможе постати перед відвідувачами у всій своїй красі і залишити у пам'яті кожного незгладимий слід.

Це дослідження не останнє, планується ще серія статей.

### **Список використаних джерел**

1. Лесик О. Замки та монастирі України / Олександр Лесик. – Львів, 1993. – 176 с.
2. Мацюк О. Замки і фортеці Західної України / Орест Мацюк. – Львів, 2005. – 200 с.
3. Bania Z. Pałac w Podhorcach / Zbigniew Bania // w : Rocznik Historii Sztuki, T. XIII. : 1981. – S. 97-168

4. Łoziński W. Życie polskie w dawnych wiekach / Władysław Łoziński. – Lwów : Altenberg – Gubrynowicz & syn, 1921 (IV edycja), 1907. – 206 s.

*The article deals with the analysis of the main stages of Pidhoretsky castle construction, the first references about the mansion' existence are revealed, the stages of the castle rebuilding are investigated, the main constructive and decorative elements used in the decoration of the exterior and interior of the Pidhoretsky castle, typical ornamentation which is inherent to every epoch according to the ruling owner are highlighted. Historical achievements suggest scientific research and further investigation of the issue.*

**Key words:** *Plisnesk, Pidhirtsi, residence, castle, crypt, casemate, balustrade.*

УДК 75.052 (477.43)

**Царенко О.В.**, студентка I курсу

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

### **САМЧИКІВСЬКИЙ РОЗПИС – ПЕРЛИНА НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА ХМЕЛЬНИЧЧИНИ**

*Стаття присвячена питанням розвитку давнього виду українського народного мистецтва – Самчиківського розпису. Розкриваються перші згадки, досліджуються етапи відродження розпису на теренах Хмельниччини. Проводиться дослідження та аналіз символіки орнаментів. Історичне надбання спонукає до наукового дослідження та вивчення.*

**Ключові слова:** *Самчиківський розпис, орнамент, декоративне мистецтво, малювки.*

Самчиківський розпис один із найдавніших видів декоративного мистецтва, але на сьогодні про нього майже нічого не відомо. На відміну від Петриківського розпису – Самчиківський перебуває на етапі відродження. Саме тому проблема дослідження полягає у розробці лаконічного видання, що відтворює процес зародження розпису та може бути використаним у ролі посібника.

Декоративний розпис не залишив байдужими багатьох вчених. Михайло Селівачов провів комплексне дослідження української орнаментики, Борис Рибаків дослідив декоративне мистецтво слов'янських народів на теренах України. Щодо досліджень Самчиківського розпису є лише певні згадки, тому на основі досліджень українського орнаменту було розглянуто символіку Самчиківського розпису. Посилаючись на все вище написане метою дослідження є розробка видання, яке відтворює процес зародження Самчиківського розпису як перлини Хмельницької області.

Зародження та подальший розвиток розпису бере свій початок у маленькому селі Самчики, що знаходяться в Старокостянтинівському ра-

йонні Хмельницької області. Поблизу річки Іква, поміж озер і ставків розташований Державний історико-архітектурний заповідник з унікальним архітектурно-парковим ансамблем – осередок Самчиківського народного розпису, що базується на традиціях мистецтва Волині.

Розпис виникнувши у цій місцевості, згодом поширився по всій Україні. На сьогодні він відомий у різних куточках нашої країни, відрізняється лише певними варіаціями кольору, композицією, мотивами, елементами та технікою виконання. На думку майстрів, причиною цьому є гнучкість розпису, який у свій час, увібрав різні елементи орнаменту деяких регіонів України.

Ще здавна у південно-східній Волині, на межі з Поділлям існували розмальовані хати. Візерунки, які використовувалися в розписі, вважалися оберегами. Велику роль відігравали рослинні мотиви, що відбилося у назвах – барвінок, рожа, мак, колосочки, соняхи, калина. Найбільш розвинутим орнаментальним мотивом розпису є образ дерева. Село Самчики славилося своїми розписами ще у 50-х роках минулого століття. Тут він з'явився, а з часом зник і нещодавно знову відродився та поширився всією країною. Розпис, створений на основі традиційного народного українського прикладного мистецтва.

На жаль, сьогодні нам не відомо звідки ж з'явилися ці традиції, адже згадки про них можна зустріти в народних піснях та у побутових речах, які збереглися у музеях та у деяких місцевих мешканців. Ще на початку ХХ століття розписи стін та вікон сільських хат дивовижними орнаментами квітів були дуже поширені. Майстри на замовлення розписували будинки неповторними елементами візерунків та розвивали новий напрямок цього мистецтва – «мальовки» (розпис, який нанесено на окремі паперові аркуші).

Саме «мальовки» та ужиткові предмети, Самчиківського розпису були знайдені під час етнографічних експедицій у шістдесятих роках ХХ століття. У ці роки настінний живопис зникає з хат. Знайдені речі допомогли місцевій інтелігенції на чолі з Олександром Пажимським дати нове життя цьому мистецтву.

Художники та народні майстри, взяли за основу народні декоративні традиції, розвиваючи та збагачуючи їх, додаючи нових кольорів, сюжетів та орнаментів. Оновивши традиційний розпис, який мав вже інший зміст, був перенесений на тарілки, картини та ужиткові речі. З'являється майже новий, оновлений прекрасний вид українського декоративно-прикладного мистецтва – Самчиківський розпис.

Самчиківський декоративний розпис поєднав в собі основні традиційні елементи українського орнаменту та орнаменту давніх племен, що

жили на цій землі. Розпис містить в собі елементи писанкарства, вишиванки, гуцульських килимів. В ньому можна зустріти техніки, що при-таманні таким культурам як Трипільська та Черняхівська, адже майстри, створюючи школу розпису, намагалися зберегти історію українського народу. Дивовижними сюжетами, поєднанням двох світів, реального та казкового. Саме в давні часи, вони спостерігали за матінкою-природою, відтворюючи усе побачене на полотнах.

Самчиківський розпис здебільшого сюжетний, що виконується малюнком, схожим на гобелен. Різноманітні рослинні мотиви є основною тематикою розпису. Найпоширеніший орнамент – «дерево життя». В цьому зображенні малювали писанку, як символ початку роду, а стовбур дерева символізував продовження життя та роду. В кроні часто зображували пташок. Так рослинний орнамент переплітається з елементами світу тварин [2, с. 34-36]. Самчиківський розпис відрізняється від інших розписів технікою виконання та композицією. Традиційними матеріалами є природна фарба – вохра та глина. Ще давні слов'яни надавали сакрального змісту кольорам, пов'язуючи його зі сторонами світу. Сторонам світу відповідали такі кольори: центр – жовтий (золотий), схід – синій, південь – червоний, північ – чорний, захід – білий. Вважалося, що схід і північ – злі сторони, тому і кольори в них були холодними. Також додатково використовували чорний, рожевий, коричневий, фіолетовий кольори [3, с. 94].

Для фону своїх робіт майстри використовували білий колір – символ чистоти, непорочності, молодості та краси. Візерунок, виконаний червоним кольором, символізував повноту життя, свободу та енергію. Чорний колір – підкреслює орнамент та підсилює інші кольори. Композицію роботи складає площинний орнамент, до сюжету якого входять елементи, кількість яких не повинна перевищувати семи. Вона завжди чітка, складається з низу, середини, верхівки та завершення.

Отже, головною особливістю Самчиківського розпису є без сумніву талановитість майстрів, натхнення та любов, яка породжує дивовижні полотна, які можна споглядати не помічаючи часу. Самчиківському розпису у сучасному вигляді лише трохи більше півстоліття, але за цей час він встиг знайти своїх прихильників, поціновувачів та послідовників. Роботи митців займають гідне місце в багатьох музеях та картинних галереях нашої країни.

### **Список використаних джерел**

1. Рыбаков Б. Язычество древних славян / Борис Рыбаков. – Москва : «Наука», 1981. – 608 с.
2. Самарина Л. Традиционная этническая культура и цвет / Л. Самарина, Б. Рыбаков // Этнографическое обозрение. – 1992. – №2

3. Селівачов М. Лексикон української орнаментики / Михайло Селівачов. – Київ : ред. Вісника «Ант», 2005. – 406 с.
4. Галушак І. Український Версаль / І. Галушак // Сільські Вісті. – 2016. – №92

*The article deals with the issues of the development of ancient Ukrainian folk art as represented by Samchyky's paintings. The first references are highlighted, the stages of the painting revival in Khmelnytsky region are also investigated. Research and analysis of the painting symbols have been conducted. Historical heritage requires scientific research and further investigation of the issue.*

**Key words:** *Samchyky's painting, ornaments, patterns, decorative art, drawings.*

УДК 78.071.1:784.3477

**Цимбала Н.В.**, студентка У курсу

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

### **З ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ ХОРОВОГО СПІВУ В УКРАЇНСЬКИХ ШКОЛАХ**

*У статті робиться спроба розкриття етапів розвитку хорового співу в українських школах від найдавніших часів до сьогодення.*

**Ключові слова:** *хорове мистецтво, церковна музика, школа хорового співу, шкільні хори.*

Пісенна культура українського народу вписала славу сторінку у світове музичне мистецтво. Збирачі та примножувачі пісенної творчості зробили її загальнонародним надбанням у всіх куточках нашої планети. Народна пісня створила основу для хорової творчості. Хорове мистецтво, завжди було і є улюбленою сферою творчого спілкування композиторів, виконавських колективів і слухацької аудиторії. Серед цього жанру великий пласт займають шкільні дитячі, підліткові та юнацькі хори. Хорове мистецтво у шкільному середовищі займає провідну, найбільш масову, найбільш доступну форму музичної творчості. Метою статті є спроба систематизації історії розвитку хорового співу в українських школах.

Київська князівська влада приділяла велику увагу освіті, «книжній» вченості, зокрема письму, ремеслам, співу. За Володимира Великого (1015 рік) до школи хорового співу набирали обдарованих співаків з охрещених поган, які співали на свій давній обрядово-народний лад, створюючи оригінальну з суто українським характером музику. Далі справу створення шкіл продовжив Ярослав Мудрий [5, с. 15]. Доказом того, що невід'ємним предметом освіти в Україні був спів є спогади, які збереглися в давньоруських билинах [4, с. 7]. З приходом християнства

з'являються співаки, богослужбові книги і школи хорового співу. Важним центром музичної освіти був Києво – Могилянський Колегіум, який виник на основі братської школи і з 1694 р. став вищим навчальним закладом (з 1701 року – Академія). Завдяки високому рівню викладання колегіум називали «Київськими Афінами». Цей навчальний заклад за змістом програм і рівнем викладання відповідав вимогам європейської вищої школи, а музика займала важливе місце в навчальному процесі як одна з «семи вільних наук». Хор Києво – Могилянської Академії досягав високого мистецького рівня співу як «перлина серед усіх хорів того часу». Значною мірою цьому сприяла відносна стабільність складу хору, оскільки термін навчання в Академії тривав 12 років. Наявність в хорі дитячих голосів створювала додаткові умови для виконання багатоголосих творів. Упродовж XVIII ст. спеціального класу співу в Академії не існувало і хори вважалися своєрідною школою формування вокальної культури. Багатовіковий досвід співу передавався від старших до молодших вихованців. Регентами хору були, як правило, студенти старших курсів. Діяльність хору та його регентів, за відгуками сучасників, відрізнялись великою старанністю і палкою любов'ю до співу, дивовижною чуйністю до хорового звуку і багатотембровою палітрою звучання, глибиною відтворення художньої думки. Виконавський стиль хору характеризувався великою силою експресії, безпосередністю натхнення. На рубежі XVIII-XIX ст. в Академії відкриваються класи «нотного ірмологійного співу» та інструментальної музики, що спричинило все більшу професіоналізацію навчання музиці, підготовку музикантів – регентів, кваліфікованих півчих, композиторів і теоретиків.

Загалом відзначимо, що підготовка в Академії регентів, вчителів співу, композиторів відіграла важливу роль в розвитку хорової культури, становленні музичного професіоналізму в Україні, а сформовані в Академії традиції музичного виховання мають виняткове значення для сучасних процесів розвитку диригентсько – хорової освіти [1, с. 278].

У 17-18 ст. з'являються перші професійні об'єднання(братства) народних музикантів – професійні цехи – виникають у Кам'янці – Подільському (1571) та Львові (1580).

У 19 ст. хорове мистецтво поступово виходить за межі суто культового призначення. Осередком розвитку музичної культури були духовні навчальні заклади, гімназії, університети, у яких вивчалася нотна грамота і теорія музики [6, с. 21].

У XX столітті Україна вписала славну сторінку розвитку шкільної хорової культури. Найкращі композитори, майстри хорового жанру творили для школярів, керували хоровими колективами та вели велику про-



світницьку роботу у шкільному середовищі й залишили значну спадщину. М.В. Лисенко, основоположник української класичної музики, велику стурбованість й увагу приділяв розвитку дитячого й юнацького співу. Він пише і видає 2 збірники – «Молодощі» та «Збірка народних пісень в хоровому розкладі, пристосованих для учнів молодших й підстаршого віку у школах народних». М. Лисенко ввів до цих збірок не лише нотні записи з текстом, але подав зразки танцювальної музики для дітей різної вікової категорії, а також подав роз'яснення до різноманітних весняних ігор. Фольклорні записи було покладено в основу написання дитячих опер «Коза-Дереза», «Пан Коцький», «Зима і Весна, або Снігова краля». Одночасно з М.В. Лисенком на Буковині С. Воробкевич (Данило Млака) опубліковує 3 частини «Співаника для шкіл народних». Послідовниками М.В. Лисенка у ХХ столітті став ряд композиторів, фольклористів, учителів і громадських діячів. Вони приділили багато уваги до створення хороших нотних збірок для дітей та юнацтва. К. Стеценко випускає «Шкільний співаник», Ф.М. Колесса в 1925 році публікує «Співаник для школярів» у Західній Україні, Я. Степовий видає «Проліски» для дітей, «Дитячі пісні» – М.І. Вериківський, «Слобожанські народні пісні для школи» – В. Ступницький. Це неповний перелік творчості композиторів для школярів [2, с. 15-16].

Хоровий дитячий спів, який у найбільшій мірі розвивався у загальноосвітніх школах, явно недооцінювався і не піддавався науково-теоретичному усвідомленню. Після Другої світової війни було введено в школах навчальну дисципліну «Співи», яка на початку ХХІ століття переформувалась на «Музичне мистецтво». Хоровий спів перенесено в позаурочний час і він існує в якості гурткової самодіяльності. Хорознавча наука в системі шкільництва розглядається через призму роботи з професійними, дорослими хорами. Вона знаходиться осторонь від вокального мистецтва. У зв'язку з цим не достатньо розроблена методика постановки дитячих голосів, вокального слуху, звукоутворення, тембру та ін. Недостатньо розроблено рекомендації композиторам, які творять для дітей. У сучасних умовах справа розвитку шкільного хорознавства формується у практичній діяльності державних організацій, спроможних задовольнити дітей у хоровій діяльності. Проведення хороших асамблей спричинили появу нових хороших колективів школярів та активної концертної діяльності. Так 2007 року у рамках третьої конференції (до 130-річчя від дня народження М. Леонтовича) вперше у Кам'янець-Подільському відбувся І Всеукраїнський фестиваль дитячих і юнацьких хороших колективів «Говтри-2007». Прибули на фестиваль 19 хороших колективів з різних регіонів України. А вже у 2010 році фестиваль переріс у конкурс дитячих і

юнацьких хорових колективів «Пісенні Товтри-2010» у якому взяли участь дитячі хори з Києва, Івано-Франківська, Хмельницького, Одеси, Вінниці, Ніжина, Тернополя, Кам'янця-Подільського та ін.

Висновок. Бурхливий розвиток культури і мистецтва незалежної України викликає новий злет хорової творчості загальноосвітніх шкіл. Новаторські пошуки й визначні мистецькі результати в галузі музичної педагогіки свідчать про те, що підготовка вчителів-диригентів у вищих навчальних закладах буде піднята на вищий науковий і освітній рівень і забезпечить музично-педагогічну творчість учителя музики [3, с. 19].

### **Список використаних джерел**

1. Грінченко М.О. Історія української музики / М.О. Грінченко. – Київ, 1992. – 278 с.
2. Доронюк В.Д., Зваричук Ж.Й. Шкільне хорознавство / В.Д. Доронюк, Ж.Й. Зваричук. – Івано-Франківськ, 2008. – С. 15-16
3. Так само. – С. 19
4. Корній Л. Історія української музики Частина перша (від найдавніших часів до 18 ст.) / Л. Корній. – Київ-Харків-Нью-Йорк, 1996. – С. 7
5. Яропуд З.П. Диригентська практика в духовній хоровій музиці / З.П. Яропуд. – Кам'янець-Подільський, 2011 – С. 15
6. Так само. – С. 21

*The article is an attempt to reveal the stages in the development of choral singing in Ukrainian schools from the earliest times to the present.*

**Key words:** *choirs, Church music, school choirs, school choirs.*

УДК 378.016.78.613

**Цимбала Н.В.**, студентка V курсу

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

### **МУЗИКА, ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ ВАЛЕОЛОГІЧНОЇ КУЛЬТУРИ ОСОБИСТОСТІ ШКОЛЯРА**

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

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

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

Об'єктом уваги спільноти давно став факт глобальної кризи, що її переживає людство. Україна не виняток. Сучасна наука, зокрема педагогічна дійшла висновку: адаптація до руйнівних умов існування, як зовні так

і зсередини, можлива лише через набуття психокультури. І перш за все – через прищеплення її дітям: формування необхідних психотехнічних навичок саме в дитячому віці дасть людству шанс і виживання, й розквіту.

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

Над питанням психокультури займаються такі науковці: Галина Побережна – доктор мистецтвознавства, професор інституту мистецтвознавства ім. Драгоманова; Н.В.Чепелєва – доктор психологічних наук, професор інституту проблем виховання АПН України.

Музика впливає на організм людини різнобічно. За даними науковців у результаті досліджень виявлено, що під впливом музики, яка відповідає функціональному станові організму, такі психічні процеси як пам'ять та орієнтація покращуються на 45-50%, а увага – на 23-30%. Музика активізує розумові здібності, а також працездатність та зосередженість, здатна розвивати та підвищувати інтелект людини. Звукові вібрації стимулюють кровообіг, емоційний тонус.

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

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

За результатами досліджень багатьох науковців, тільки класична музика і головне, перш за все уживому виконанні, позитивно впливає на фізичний та психічний стан людини, на здоров'я хворих. Жива музика компо-

зиторів-класиків допомагає позбутися депресивних станів, стресів, тривог, переживань і страждань, які негативно впливають на процес одужання.

Класичними називаються твори мистецтва, що зберегли до теперішнього часу значення взірцевих. У скарбниці світової музичної культури імена таких геніальних і високоталановитих композиторів: Й.С. Бах, Л. Бетховен (Німеччина), В.А. Моцарт, Ф. Шуберт (Австрія), Дж. Россіні та Дж. Верді (Італія), Ф. Шопен (Польща), Г. Берліоз та Ж. Бізе (Франція), Е. Гріг (Норвегія); засновники російської та української шкіл М. Глінка та М. Лисенко.

До музичної класики належать не лише видатні твори композиторів минулого, а й кращі зразки музики СС ст. твори композиторів, чия творчість отримала світове визнання (К. Дебюссі, М. Равель, Я. Сибеліус, Р. Штраус, Б. Барток, І. Стравінський, С. Прокоф'єв, Д. Шостакович та ін.). Твори відомих українських композиторів М. Скорика, М. Колеси, М. Людкевича, Л. Ревуцького, А. Кос-Анатольського вважаються українською музичною класикою.

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

Але ж не всяка музика сприятливо впливає на організм людини. Сьогодні уяву підлітків і молоді полонить музика масової культури. Спеціалісти переконливо доводять, що сучасна музика не завжди впливає на емоційну сферу підростаючої особистості. У науково-експериментальних працях вітчизняних учених доведено статистично-достовірні порушення ряді психічних функцій під дією року, зниження рівня зрозумілого спілкування, виникнення вічуття роздратованості і туги, з паралельним порушенням ЕЕГ характеристик мозку.

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

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

музичного звуку в умовах безпосередньо створюваного виконання повинно стати шкалою музичного сприйняття для молоді.

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

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

### **Список використаних джерел**

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

*The article presents material about the role of music in the development of creative capabilities of students of different age groups.*

**Key words:** *psychomotor, emotional experience, classes on, the music of mass culture – rock, rap.*

УДК 7.012:671.12(477)

**Цимбалюк О.І.**, студентка І курсу

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

### **ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СХІДНИХ МОТИВІВ У СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ПРИКРАСАХ**

*У статті розглянуто різні типи та стилі ювелірного мистецтва та сучасних українських прикрас. Узагальнено українські традиції мистецтва художньої обробки металу від давнини до сьогодення, особливості сучасних українських прикрас.*

**Ключові слова:** *ювелірне мистецтво, художня обробка металу, біжутерія, сережки.*

Ювелірне мистецтво України має давню історію. Його коріння сягає глибин тисячоліть. У ньому знайшли відбиття яскраві сторінки художньої культури цілих епох: від амулета первісної людини, через скіфське золото, неперевершені вироби майстрів Київської Русі, українське золотарство.

Ювелірне мистецтво – один з найдавніших і широко розповсюджених видів декоративно-прикладного мистецтва. У ньому знаходить втілення властивого людині прагнення до краси. Ювелірні вироби – предмети прикраси і побуту зі шляхетних металів у сполученні з дорогоцін-

ним, напівкоштовним камінням, а також художніх виробів з напівдорогоцінних матеріалів, виконаних з великою майстерністю.

Для ювелірного мистецтва характерне тонке розуміння особливостей матеріалу, уміле виявлення його декоративних властивостей і висока майстерність художнього виконання [1, с. 95].

Представлену тему досліджували багато науковців, зокрема, такі, як: Ю. Асеев, Л. Іванова, Р. Шмагалю, Л. Русанова. Проте недослідженим залишилося питання українських прикрас зі східними мотивами.

Мета статті – дослідити специфіку східних мотивів в українських сучасних прикрасах. Всі ювелірні прикраси класифікують за двома ознаками: за призначенням і матеріалом виготовлення. За призначенням ювелірні прикраси поділяють на кільця, сережки, брошки, кулони, медальйони, кольє, намиста, браслети, ланцюжки, запонки, намисто.

З розвитком культури і цивілізації удосконалювалася техніка виготовлення і декорування прикрас, з'явилися нові матеріали, людина навчилася штучно вирощувати перли, отримувати дорогоцінні каміння хімічним шляхом, використовувати для прикрас пластмасу, недорогоцінні метали та їх сплави (для біжутерії) [2, с. 383].

Біжутерія (франц. *Vijouterie* – торгівля ювелірними виробами) – жіночі прикраси (брошки, намиста, кільця, сережки і т. д.) З недорогоцінних каменів і металів, скла і бісеру, пластмаси та ін.

Гарнітур (франц. *Garniture* – набір предметів) – група прикрас, що складається з декількох предметів, виготовлених з одного матеріалу, мають одну форму, колористичне оформлення, обробку.

Сережки – одне з найпоширеніших і улюблених видів прикрас. Вушні сережки відомі з часів стародавніх скіфів, фінів та ін. племен. Прототипами сучасних сережок були підвіски до вух з кісток.

Найпоширеніші сережки – це сережки простих форм як традиційних моделей, так і моделей, що з'явилися завдяки новим методам обробки – сережки з алмазною обробкою. Одночасно випускається також безліч моделей сережок найрізноманітніших фантазійних форм зі вставками з дорогоцінних, напівкоштовних, вироблених, штучних і органічних каменів, пластмаси, скла, дерева, фарфору, кістки і з застосуванням різних прийомів декоративного оздоблення.

Сучасні прикраси вражають своєю різноманітністю стилів, форм та матеріалів. Серед них привертають увагу модні віднедавна намиста і намиста з великими грубуватими намистинами та іншими елементами, зібрані з декількох ниток. Особливим художнім явищем були шийні та нагрудні прикраси, які мали локальні риси щодо властивостей матеріалів, техніки виготовлення окремих елементів, характеру їх поєднання.

Особливості східних прикрас, це найчастіше прикраси в орієнтальному стилі дуже великі, товсті і масивні. Вони відрізняються складними фантазійними формами. Рідше зустрічаються витончені тонкі вироби з благородних металів. Прикраси обов'язково мають різноманітні орнаменти та візерунки, характерні для культури Сходу [4].

Так, у Центральній Україні носили багато разків різнокольорового або червоного намисто, монети-дукачі, ланцюжки з хрестиком або так званими бовтунцями чи дармовисами. На Лівобережжі шию та груди прикрашали одним великим дукачем із багато оздобленим металевим бантом. На Правобережжі частіше носили три-п'ять невеликих з'єднаних між собою монет. На Гуцульщині збереглися такі давні металеві прикраси, як згарди у вигляді нанизаних мідних хрестиків. Крім того, гуцули широко використовували намисто з рівнобарвного венеціанського скла, а також прикраси, плетені з бісеру (селянки, гердани).

Отже, ювелірні прикраси є унікальним матеріалом для вивчення історії мистецтва. Дослідивши етапи розвитку ювелірного мистецтва, прикраса відобразила не тільки нюанси побутування в різні періоди, але демонструє особливості загальнокультурного розвитку. Практично кожна дівчина зможе підібрати прикрасу до душі. І ця прикраса стане справжнім талісманом-оберегом, чудовим подарунком або саме тою неповторною дрібничкою яка робить настрій. Адже є прикраси яскраві та неповторні, стильні та надзвичайно гарні. Прикраси личать кожній, будь то серйозна пані чи молода дівчина.

### **Список використаних джерел**

1. Бойко В.М. Українські народні традиції в сучасному одязі / В.М. Бойко. – Київ, 1970. – С. 95-97
2. Бреполь Еге. Теорія і практика ювелірного справи. – Л. : Машинобудування, 1982. – С. 383-385
3. Врочинська Г.В. Народні жіночі прикраси на Україні XIX – поч. XX ст. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. – Київ, 1993. – С. 37
4. Східні мотиви в українській орнаментіці // Народна освіта [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://narodna-osvita.com.ua/332-shdn-motivi-v-ukrayinsky-ornamentic.html>. – Назва з екрану.

*The article discusses the different types and styles of jewelry and contemporary Ukrainian goldsmith work. An overview of Ukrainian art traditions of artistic metal processing covers both antiquity and the present day; specific features contemporary Ukrainian decorations are described.*

**Key words:** jewelry, metal art, jewelry, earrings.

**Чорна Л.В.**, студентка III курсу

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

## **ЕМІГРАНТСЬКІ ПІСНІ УКРАЇНЦІВ**

*У статті розглядається феномен українського народу, що виник на тернистій стежі вимушеної розлуки з рідним краєм, домівкою і зустрічі з чужиною, куди йдуть люди з вірою у поліпшення своєї долі та долі своїх дітей; розкриваються сюжетні мотиви емігрантських пісень.*

**Ключові слова:** фольклор, українці, емігрантські пісні, вітчизна.

Актуальність обраної теми статті зумовлений національним духовним відродженням. Духовна спадщина стала невід'ємною частиною життя суспільства, і великий потяг до неї широкої аудиторії є не зовнішньою прикметою часу, а внутрішньою потребою народу. Ще стародавні філософи стверджували: «Немає нічого в розумі, чого спершу не було б у почуттях» [4, с. 605].

Мета статті – розкрити сюжетні мотиви, драматургію емігрантських пісень українців.

Заробітчанські пісні привертали увагу збирачів і дослідників різних напрямів. Окремі зразки бурлацьких, наймитських пісень були опубліковані у виданнях М. Максимовича (1827, 1834, 1849), Жеготи Паулі (1839-1840); з мелодіями – у збірниках А. Коціпінського (1861), Д. Каменецького (1861), А. Єдлічки (1861-1862), М. Лисенка (1868-1911), О. Хведоровича (1903), О. Коношенка (1900, 1902, 1907) та ін.

Нині переживаємо четверту хвилю трудової міграції, найбільш масштабну і трагічну, бо йдуть наші люди у світі не з держави, де панують чужинці, як було це віками, а зі своєї, незалежної. Втікають від безробіття, безгрошів'я, незахищеності, переборювання безкінечних соціальних труднощів... Емігрантські пісні з мелодіями записав ще у 1913 р Ф. Колесса на Лемківщині в Горлицькому, Грибівському, Сяницькому повітах, що тепер знаходяться у межах Республіки Польщі, опублікувавши їх у збірнику «Народні пісні з Галицької Лемківщини» (1929). Серед них особливо виділяється масштабна оповідь-монолог «Як я з краю виїжджаю», котра до подробиць змальовує всі етапи заробіткової еміграції – виїзд з краю, працю на чужині, повернення на рідну землю. Тема мандрівок про далекі землі відома і в інших тематичних циклах і жанрах українського фольклору, зокрема, в кобзарському епосі, чумацьких, наймитських піснях. В емігрантських вона має незмірно більший «заокеанський» простір, котрий вводить у зовсім відмінну для традиційного українського фольклору об'єктивну дійсність, в «чужу» мовленнєву атмосферу.



Дослідники еміграції писали про те, що «отримавши дикий, запущений край вони (українці) зробили з нього живну землю своєю працею, невибагливістю, старанністю» [3]. Час їх творення – в основному, в перших десятиріччях ХХ ст. – був, як для фольклору, надто коротким. Обсяг пов'язаних з еміграцією пісень, котрі прищепилися у фольклорі, не такий вже великий. Це низка найбільш поширених, новостворених «стрижневих» сюжетів, таких як «Подме, хлопці, подме до той Гамерики», «Ой Канадо, Канадочко, яка ти зрадлива», «Мій муж в Гамерице», «Добре тим невістам, гей, у краю», «Як я ішов з Америки додому», «Були у нас колись воли», що мають значну кількість словесних і мелодичних варіантів. Входять у цей цикл і, пристосовані до нових обставин, традиційні лірично побутові пісні, балади, котрі як безцінний і невід'ємний духовний скарб мандрували разом із людьми, втішаючи їх у тяжку годину.

Нереалізована для багатьох мета породжувала комплекс вини, потребу «сплатити борг» блудних синів. Такими настроями пронизана вся емігрантська пісенність. «Сі пісні, – писав Ф. Колесса, – складаються на широкий цикл, справжню епопею, що з різних боків змальовує долю емігрантів. На піснях про еміграцію бачимо, як на наших очах твориться нова група пісенна, що найсильніше виступає на західних окраїнах та поволі охоплює щораз то ширші круги» [2].

Усе на відстані від дому набирає іншого змістовного сенсу і завжди з користю для ідеалізованого рідного вогнища: «А в нас на Великдень, як мак процвітає, а в тії Канаді сніжок пролітає, а у тії Канаді зозульки не чути – ми за свої краї не можем забути!». Особливе значення мають епістолярні зв'язки у цій поезії. Пишуть листи рідним з проханням приїхати, або ж навпаки, з застереженням від небезпечної подорожі; пишуть чоловіки жінкам, обнадіюючи швидким поверненням додому; пишуть діти в тузі за батьком. Пишуть листи «агенти» з метою вербування нових партій робітників. У формі листів виникають деякі сюжети емігрантських пісень, як, наприклад, пісня «Ой Канадо, Канадочко», яку склав у формі листа молодий український емігрант В. Стащук, надіславши його селянинові В. Палагнуку з с.Вікно Заставнівського повіту на Чернівеччині приблизно у 1900 р. [1]. На пограниччях виникало немало спільних «міжнаціональних» емігрантських пісень – українсько польських, словацько українських, що створювались в середовищі різнонаціонального населення в дорозі, на новому континенті.

Існує ще такий жанровий різновид емігрантського фольклору як емігрантські голосіння (емігрантські плачі), які виконувалися перед пересе-

ленням окремої людини чи всієї родини на територію, просторово віддалену від сталого місця проживання на довгий проміжок часу або назавжди (часто без змоги чи надії повернутись). Переселяючись на інше місце, людина (сім'я) прощалася зі своєю домівкою, Дорогими їй місцями поховання предків. Ці плачі почали поширюватися з кінця ХІХ – початку ХХ ст., коли еміграція набула масового характеру. Надзвичайної емоційної напруги набували голосіння з причини насильницької еміграції – виселення у Сибір, заслання на каторгу, табори, тюрми. Нерідко на місцях насильницького переселення вони трансформувались у тюремні (каторжанські) плачі або пісні.

Висновки. Світоглядні уявлення українського народу зумовлені, насамперед, історичними, психологічними, культурними та соціальними обставинами буття наших предків, що визначає їхню національну своєрідність. Шлях малозабезпеченого українського трудівника до здобуття певного соціального статусу на чужині був непростим. Розглядаючи цикл емігрантських пісень як єдине ціле, дослідники виділяють у ньому п'ять опорних сюжетних мотивів, котрі формують його драматургію, а саме:

- а) роздуми і настрої, пов'язані з ідеєю виїзду з краю;
- б) подорож на чужину, тривоги в дорозі, переправа через море, океан;
- в) складні обставини життя у процесі освоєння нових земель;
- г) драматичні переживання розлучених сімей, зниження моралі;
- г) повернення на батьківщину «грошовите», щасливе з надіями на краще майбутнє або й трагічне, без доробку, в розорене, осиротіле гніздо;
- д) адаптація на чужині, поліпшення матеріального стану.

### **Список використаних джерел**

1. Гнатюк В. Пісенні новотвори в українсько-руській народній словесності. / В. Гнатюк. // Записки НТШ. – Т. 53. – Кн. В. – С. 54-55
2. Колесса Ф. Українська народна пісня у найновішій фазі свого розвитку // Ф.М. Колесса // Фольклористичні праці. – Київ, 1970. – С. 42
3. Кузеля З. Записки наукового т-ва ім. Шевченка. / З. Кузеля. – Львів, 1912. – Т. 107. – С. 160
4. Философский энциклопед. словарь. – Москва : Политиздат, 1983. – С. 605

*The article deals with the phenomenon of the Ukrainian people, which emerged on the thorny path of the forced separation from the native land, homeland and facing a foreign land, where people go to improve their fate and the fate of their children; plot motifs emigrant songs are revealed.*

**Key words:** *folklore, Ukrainian, emigrant songs homeland.*

**Шипп Т.В.**, студентка V курсу

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

## **МИСТЕЦТВО БАНДУРИСТІВ У КОНТЕКСТІ БАГАТЬОХ КУЛЬТУРНИХ ТЕЧІЙ**

*Статтю присвячено дослідженню бандурного мистецтва в осяганні смислових параметрів бандурного вираження з позицій філософії та поетики бандурної речовості звучання з визначенням вокально-інструментального синкретизму бандурної творчості.*

**Ключові слова:** бандура, вокал, вокально-інструментальне виконавство, репертуар, творчість.

У XX столітті на одне з провідних місць інструментального оздоблення музичного буття виходять інструменти щипково-струнного типу, серед них і українська бандура. Делікатне, барвисте звучання цього інструмента виокремлюється в сучасному розгалуженні на користь втілення символіки національної традиції у художній сфері. Самий факт академізації такого роду мистецтва значною мірою пов'язаний із засадами мислення у контексті багатьох культурних течій професійної музики початку XXI століття й тенденціями зближення популярної та фахової сфер.

Природний вокально-інструментальний синкретизм бандурного мистецтва закладений генетично та усвідомлений у сьогоденні бандурного виконавства. Цей синкретизм складає неповторну якість та актуалізовану перспективу розвитку бандурної творчості як надбання нового інструментального мислення.

Метою статі є: огляд бандурного мистецтва у контексті багатьох культурних течій.

Бандурне мистецтво в контексті стилістичної еволюції європейського художнього професіоналізму вимагає обґрунтування філософсько-естетичних та загальнотеоретичних показників. В матеріалах і дослідженнях виконавсько-теоретичних, практичних та історичних аспектів бандурної творчості виокремлюються напрямки фахових опрацювань питання мистецтва бандурної гри. При цьому впливає уявлення про дефіцит теоретичних узгоджень з конкретикою фахових навичок виконавця-бандуриста. Специфіка майстерності останнього об'єднує несумісні в інших ланках музичного професіоналізму технології вокальної та інструментальної гри.

Філософія та поетика бандурної речовості відзначає позиції, що відтворюють змістовні універсали бандурного мистецтва. Регістрова нерівність звучання бандурного діапазону втілює ідеї ієрархічного узгоджен-

ня різного в межах православного ренесансу, а синкретична місткість у бандурну фактуру натуральності вокалізації виступає як унікальна якість символіки речовості інструмента.

Бандурна гра – співець і інструмент – знаходиться на перехресті культурних спрямувань традиційного та нового мислення, коли центризм духовного осягання світу і гуманістичний антропоцентризм дивно переплелися у служінні-грі бандуриста-пророка і бандуриста-жебрака. Двоїстість вокальності та інструменталізму в звуках бандури втілює художню й сакрально-первісну містичну речовість «приховування природного тембру людського голосу» (за формулою Б. Асаф'єва [1]) заради прислуховування до «Таємного». Бандурний вокал, пов'язаний із щипково-мелодійною природою інструмента, несе подих старовинно-церковної та ренесансно-делікатної (мадригальної) дооперної манери співу, за якими вбачається культура християнського смирення і артистичної світської вишуканості співців-лицарів.

Дослідження художньо-образної типології бандурного репертуару показує такі спрямування:

- бандурний репертуар класики кобзарської діяльності січового та післясічового періоду;

- фольклорно-професійний етап роботи бандуристів;

- бандурний репертуар перехідної доби романтичного XIX століття, коли фольклоризація бандурного професіоналізму складала паралель загальноєвропейському фольклористичному нахилу музичного народництва;

- бандурний репертуар у вітчизняному мистецтві XX століття, в якому переважає концертно-професійний статус виступу бандуристів.

Перший типологічний склад бандурного репертуарного вжитку називається синкретична бандурна співогра. Другий – романтична еkleктика художнього співіснування фольклорних та професійно-фольклористичних форм виступів й відповідних жанрів. Третій бандурний тип, що реально співіснує з вищеназваними, але явно має привілеї у розвитку і в культурному запиті, називається «бандурним модерном» здобутків XX і початку XXI століття (поняття модерну використовується як ідея кардинального оновлення даної конкретної сфери). Типології бандурного мистецтва (синкретичний, еkleктичний та бандурно-модерновий) містять фактурно-речово представлену втіленість у грі художньо-образного подвоєння-потроєння складових цілого виступу митця-бандуриста. А саме: синкретичний тип як театр одного актора в двох персонажах – театр двох акторів в одній особі (як інтерпретаційна інверсія першого); еkleктичний тип як поєднання синкретичного виконавства з традиційною художньою

театралізацією; бандурний модерн як гіпербола розгортання бандурного виконавства в ансамблях бандуристів разом з комбінаторикою інверсії значень у виступах жіночих ансамблів.

Онтологічні чинники бандурного виконавства-творчості, які розгорнені в історично-стилістичній етапності розвитку цього роду мистецтва, розкриваються в конкретній змінності епохальних орієнтирів протягом п'яти століть існування розглянутого інструмента і в актуальній багатозначності творчої практики бандурного сьогодення. Так, розрізняємо етап синкретичної бандурної гри козацької доби, коли естетичний орієнтер вибудовується психологією гуртово-товариського спілкування і в якому оригінальний сонор бандури символізував звучання козацько-соборних єдностей. Спеціально відокремлюємо романтичну еkleктику співіснування від XIX століття у художньому вжитку фольклорних та професійно-фольклорних форм другого етапу розвитку цього інструмента. Паралельність розвитку бандури до академічного інструментарію орієнтувало на відповідний оркестральний ідеал звучання, що й спрямовувало пошуки бандурного репертуару й стилів виконавських виступів аж до сьогодення.

Сучасна бандура, діставши академічного статусу лише у другій половині XX ст., перейшла традиційний для всіх інструментів етап наслідування голосу, з одного боку, виходячи відразу в позавокальну ударно-щипкову традицію інструментальності, з іншого боку, зберігаючи генетично закладений вокально-інструментальний синкретизм навіть в чисто інструментальному втіленні.

Партії вокально-інструментальних творів у бандурній творчості виступають у різних типах співвідношень, обумовлених традиційно-історичними, класично- та ново-музичними тенденціями: супроводжуюча функція інструментальної партії для власного вокалу у більшості творів куплетно-пісенного жанру (українська народна пісня як салонноконцертне виконання); специфічне театралізовано-епічне сполучення традиційного українського речитативного співу в неодмінному супроводі бандури в думках, вільний нерівноскладений вірш яких підкоряє собі не тільки побудову інструментальної партії, але й самої імпровізаційної мелодики думи; втім часто зустрічаються зображальносамостійні інструментальні епізоди.

Огляд творів для бандури, в яких вокальний ряд складає стрижньове утворення в процесі художнього вираження, виводить на певні узагальнення. Бандурна посадка сидячи з інструментом в руках провокує дещо відмінне від оперного звуковидобування. Бандурний вокал має спорідненість співочої манери із камерністю мадригальної традиції, генезис якої

збігається з часом народження бандурної творчості в її вокальній сутності. Театральність саме у випадку виступу співаючого та граючого актора-проповідника вказує на понадмузичну цінність національної емолематики в бандурному виконавстві.

Сучасне виконавство, що відроджує духовні традиції мислення й мистецьких витворів, спонукає до актуалізації системи художньо-ритуальної й релігійної діяльності, в яких вшанування Вищих цінностей сприяло зростанню художньої досконалості. Ідеї художньої самодостатності, ототожнювані з самодостатністю людської гордині, не дістали визнання у мистецькому сьогоденні. Маємо спостереження відносно тяжінь до єдності просвітницько-патріотичної та мистецько-культуротворчої діяльностей, що так органічно втілюються у виступах бандуристів, майстерність подання якими музики усвідомлюється як уславлення українства.

Отже, культурні виміри в історії передували цивілізаційним – і це положення сприймає сучасна наука, визнаючи етимологічний підхід від «впізнання» у ролі методологічно-провідного: завоювання бандурним синкретизмом-синтезом художнього простору в сучасному мистецтві засвідчує ґрунтовність вказаної мислительної типології для людського буття у цілому.

### **Список використаних джерел**

1. Асафьев Б. В. (Игорь Глебов) Ценность музыки. De musica / Б.В. Асафьев; [под ред. Игоря Глебова]. – Петроградская Государственная Академическая филармония, 1923. – С. 5-34
2. Брояко Н.Б. Теоретичні аспекти виконавської техніки бандуриста / Н.Б. Брояко. – Івано-Франківськ : Облдрук, 1997. – 152 с.
3. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура / А.Ф. Лосев. – Москва : Политиздат, 1991. – 525 с.
4. Медушевский В.В. Православное понятие личности : как освещает оно проблемы культуры и музыки? / В.В. Медушевский // Горизонты : сб. ст. – Москва, 1998. – С. 92-118
5. Холопова В.Н. Мелодика : научно-методический очерк / В.Н. Холопова – Москва : Музыка, 1984. – 88 с.

*The article studies the bandura art in the semantic comprehension of the setting where the bandura expression is revealed from the standpoint of philosophy and poetics. Definition of the bandura sound is suggested with a focus on the vocal and instrumental syncretism of the bandura art.*

**Key words:** *bandura, vocals, vocal and instrumental performance, repertoire.*

Шипп Т.В., студентка V курсу

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

## **МУЗИЧНИЙ КОНЦЕРТ ЯК ЯВИЩЕ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ**

*У статті висвітлюються сутність і зміст, шляхи зародження і розвитку музичного концерту як культурного явища. Окреслюються особливості ознайомлення учнів із різновидами музичних концертів в межах вивчення шкільного курсу художньої культури.*

**Ключові слова:** музичний концерт, художня культура, функції музичного мистецтва, урок, школярі.

Загальновідомо, що у всі періоди культурного поступу людства одним із особливо значущих й дієвих засобів естетичного впливу на особистість виступало музичне мистецтво. З віками викристалізувалась й оптимальна форма трансляції потужного потенціалу музичних шедеврів на слухачьку аудиторію – музичний концерт. Варто зазначити, що дослідження музичного концерту як явища художньої культури є надзвичайно актуальним, оскільки більшість виховних систем повсякчас звертається до значного виховного потенціалу музичного мистецтва, широко використовує концертну роботу у роботі із слухачькою аудиторією. Відповідно, розуміння сутності і змісту, ролі і місця концертної діяльності в історії художньої культури в змозі забезпечити підґрунтя ефективної музично-виховної роботи серед дітей та молоді.

Необхідно констатувати, що надзвичайно мало інформації нам відомо про перші концертні виступи музикантів. Адже музика використовувалась лише як супровід спеціальних сакральних музичних дійств. Першим вагомим внеском у публічне концертне виконавство є використання музичного супроводу до театральних вистав та окремі концертні виступи на сценах театрів Стародавньої Греції.

В рабовласницьких та ранньофеодальних країнах стародавнього світу музична культура характеризується діяльністю професійних музикантів, що служили в храмах, при дворах знаті, брали участь в масових обрядах.

Саме у цей період вперше, окрім практичної та духовної функції, в музиці починають виокремлюватись й естетичні функції – наприклад, в Стародавній Греції проводились змагання музикантів, що виконували піснеспіви та інструментальні п'єси [2].

В епоху Середньовіччя в Європі складається музична культура нового типу – феодальна. Оскільки панівною в усіх сферах життя в цю епоху є церква, професійне музичне мистецтво концентрується в храмах та монастирях. Церква стала головною і пануючою, вважалося що музика повинна насамперед служити церкві, підносити душі до нових небесних

висот. Водночас створювались закони, які забороняли слухання або виконавство музики за межами церкви. Саме тому провідну роль у музичній культурі того часу відігравали духовні концерти.

Необхідно також зауважити, що у цю добу існувало також й народне мистецтво, про яке, на жаль знаходимо надто обмежену інформацію. Тому ми можемо лише опосередковано стверджувати про виступи народних музик, здебільшого орієнтуючись по заборонам, з якими виступала проти народної музики католицька церква протягом всього Середньовіччя і навіть в епоху Ренесансу.

Доцільно додати, що, незважаючи на суворий контроль із боку церкви, поряд з духовною музикою розвивається також світське музикування (спочатку серед придворних музикантів, пізніше – у середовищі напівпрофесійного мистецтва лицарів – трубадурів і труверів у Франції, менестрелів у Німеччині, серед міських ремісників тощо. До побуту входять нові інструменти, значна їх частина приходять зі Сходу, виникають інструментальні ансамблі. В селянському середовищі продовжує розвиватись фольклор, розповсюджується також мистецтво народних артистів, як правило широкого «профілю» (на Русі – скоморохів) [1].

В епоху Відродження в Західній та центральній Європі феодальна музична культура починає перетворюватись на буржуазну. На основі ідеології гуманізму розквітає світське мистецтво. Музика поступово вивільняється від суворих канонів, починає увиразнюватись індивідуальне начало. У професійній музиці досягає своєї вершини хорове багатоголосся в жанрах меси, мотета, а також світських пісень, де використовуються складні поліфонічні прийоми (т. зв. поліфонія строгого стилю). Необхідно зазначити, що концерт як окремий музичний жанр виник у II-й половині XVII століття. Саме тоді з'явилися твори, засновані на контрастному зіставленні оркестру і соліста або групи сольних інструментів і оркестру.

Варто вказати, що важливу роль відіграє вивчення навчальної інформації, пов'язаної із музичним концертом, також на уроках шкільних художньої культури, де учні знайомляться з різними музичними жанрами, країнами, епохами. Так, наприклад, у програмі, передбаченій для курсу художньої культури у 9-11 класах, є теми, які присвячені музичному концерту (духовний концерт, хоровий концерт, партесний концерт тощо) [3].

Зазначимо, що вивчення музичного концерту на уроках художньої культури є комплексним, оскільки діти знайомляться не тільки з музичними творами, але й з біографією композитора, з епохою, у якій був написаний цей концерт, історією його створення тощо. Важливим елементом вивчення такого матеріалу є перегляд репродукцій картин даного періоду, суголосних за емоційними настроями або за тематикою із музичним матеріалом.



Варто уточнити, що урок художньої культури можна проводити й у такій нестандартній формі, як, наприклад, урок-концерт або урок, на якому діти відвідують філармонію і наживо слухають музичний твір. Вважаємо, що такий підхід в змозі активізувати сприйняття учнями відповідного твору, допомогти їм глибше зануритись у відповідну епоху, зрозуміти почуття авторів музики тощо.

Узагальнюючи висвітлене вище зазначимо, що музичний концерт є непересічним явищем у історії світової художньої культури. За допомогою музичних концертів людство у всі часи прагнуло передати свої настрої, емоції і відчуття оточуючим. Саме тому ретельне вивчення питань, пов'язаних із концертною діяльністю, сприятиме вирішенню багатьох проблем музично-естетичного виховання широких верств сучасного суспільства.

### **Список використаних джерел**

1. Шестаков С.В. Музыкальная эстетика Средневековья и Возрождения. Режим доступу : [https://iriy.io.ua/s217317/v.p.shestakov\\_muzykalnaya\\_estetika\\_srednevekovya\\_i\\_vozrojdeniya](https://iriy.io.ua/s217317/v.p.shestakov_muzykalnaya_estetika_srednevekovya_i_vozrojdeniya)
2. Афанасьева В.К., Мардук В.К. Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. – Т. 2 : К-Я / гл. ред. С.А. Токарев / В.К. Афанасьева, В.К. Мардук. – Москва : Сов. энциклопедия, 1982. – С. 110-111
3. Програма для загальноосвітніх навчальних закладів / Художня культура 9-11 класи / 2015.

*The article gives an insight into the essence and meaning, origin and development of music concert as a cultural phenomenon. It outlines its essential features to familiarize students with various kinds of music concerts within the school syllabus of artistic culture.*

**Key words:** *music concert, art and culture, music lesson features, students.*

УДК 378.147-322

**Якубчик Б.В.**, студент V курсу

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

### **ДО ПИТАННЯ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИКИ**

*У статті досліджується питання формувань професійної компетентності майбутніх учителів музики, а також значення зазначеного утворення у процесі здійснення педагогічної діяльності. Окреслюється питання самоактуалізації, як запоруки успішного процесу розвитку особистості вчителя.*

**Ключові слова:** *компетентність учителя музики, професійні знання, вміння, самоактуалізація.*

На сучасному етапі розвитку суспільства особливо гостро постає питання якості освіти, духовності нації. Сьогодні особистість, її знання, інтелект, компетентність, інформаційна культура є найвищою цінністю суспільства, яке прагне посісти чільне місце серед країн ХХІ століття. Демократизація суспільства, яка відбувається в Україні, ставить перед педагогічною наукою завдання, пов'язані з докорінним переосмисленням виховного процесу в школі.

Здійснення завдань у галузі музичної освіти підростаючого покоління вимагає особливої уваги до підготовки майбутніх учителів музики. Адже повноцінне й досконале музично-педагогічне навчання й виховання майбутніх музикантів-педагогів – ключ до піднесення музичної культури мас.

Як відомо, саме знання є підґрунтям професіоналізму в цілому, зумовлюють рівень професійної мобільності майбутнього вчителя, яка проявляється в його здібності орієнтуватися в соціально-педагогічних ситуаціях, які постійно змінюються, швидко і правильно розв'язувати педагогічні задачі. Тому педагогічна компетентність майбутніх учителів музики в значній мірі залежить від рівня і якості наявних у них знань з психолого-педагогічного циклу, професійних знань, знань у галузі науки, яку вони будуть викладати, а також методологічних.

Відомо, що для здійснення ефективної педагогічної діяльності важливі комунікативні уміння. Тому здатність майбутніх учителів спілкуватися з учнями та їхніми батьками, колегами, обмінюватися інформацією, є однією з умов, яка продукує відчуття студентами впевненості у власній здатності налагоджувати педагогічно доцільні відносини з ними, а отже діяти ефективно.

Діяльність педагога-музиканта тісно пов'язана з залученням учнів у різні види діяльності, розвитком у них уваги, стійкого інтересу до навчання, потреби в знаннях, формування уміння вчитися та ін. Здатність ефективно виконувати таку роботу передбачає сформованість у студентів організаторських умінь, серед яких виділяються вміння формувати морально-ціннісні установки, організувати сумісну творчу діяльність з метою розвитку соціально значущих якостей учнів, уміння включати дітей в різні види музичної діяльності, організувати позакласну музичну роботу тощо.

Відомо, що освіта весь час реагує на нові виклики цивілізації, суспільні реалії, враховує тенденції, перспективи розвитку людства, національного буття народу. Тому для майбутніх учителів важливо володіти педагогічними технологіями, які зорієнтовані на динамічні зміни в навколишньому світі, ґрунтуються на розвитку різноманітних форм мислення, творчих здібностях, соціально-адаптаційних можливостях особистості.

Володіння педагогічними технологіями дозволить майбутнім учителям розвивати в учнів здібності, які будуть необхідні їм для того, щоб самостійно визначитися у світі, приймати обґрунтовані рішення щодо свого майбутнього, бути активними і мобільними суб'єктами на ринку праці. Отже, для здійснення ефективної педагогічної діяльності сучасним вчителям музики необхідно володіти основами педагогічних технологій, а також відчувати внутрішню потребу в їх постійному застосуванні та використанні, що означає розуміння ними сутності педагогічних інновацій, вміння осмислювати педагогічні інновації в контексті особливостей свого предмету, співвідносити їх з власними інтересами та досягненнями, застосовувати у своїй професійній діяльності, вміти бачити можливі педагогічні ускладнення інноваційних розробок.

Основні ідеї сучасної гуманістичної педагогіки полягають у всілякому підтриманні вроджених прагнень людини до самоактуалізації – розвитку своїх природних здібностей, пошуку сенсу свого буття і життєтворчості. Можна висловити думку, що компетентність і самоактуалізація це запорука успішного процесу розвитку особистості вчителя, що взаємодоповнюють і взаємозумовлюють одна одну. Самоактуалізація не повинна бути пустою тратою людини своїх духовних зусиль, а успішною, ефективною, і тільки за цієї умови вона реалізує ту сутність, що міститься в її визначенні. З іншого боку і ефективна діяльність – це діяльність людини в інтересах самої людини, суспільства, це духовний, гуманістично спрямований потенціал, що є умовою реалізації вищих світоглядних, смисложиттєвих потреб людини. Без цієї умови самоактуалізація може втратити свій позитивний сенс, не реалізувати своєї ролі спонукальної сили людської діяльності. А. Маслоу з цього приводу вказує, що спонуки до постійної реалізації власного потенціалу зустрічаються лише у 1% населення. Люди, зазначає він, нічого не знають про його існування, не розуміють користі від самовдосконалення, зменшують свої шанси до самоактуалізації, між тим як потреби у реалізації власного потенціалу є найвищими в ієрархії потреб [1].

Слід зазначити, що такий підхід тісно пов'язаний з акмеологічним підходом. Як відомо, «акме» – вершина професіоналізму, компетентності, стабільності і надійності досягнутих результатів [2].

Отже саморозвиток в акмеологічному значенні – це шлях до досягнення вершин професіоналізму, компетентності, набуття сталих звичок до самовдосконалення і самоактуалізації, що і є основними чинниками «акме». Для того, щоб ці чинники були успішними, потрібні сильні спонукальні причини. Розвинуті здібності до педагогічної професії, компетентність майбутнього вчителя музики у своїй справі і є тією основою,

мета мотивом професійної діяльності, що забезпечує успіх у реалізації завдань педагогічної освіти.

### **Список використаних джерел**

1. Маслоу А. Теория метамотивации: биологические корни ценностей жизни / А. Маслоу. – М. : Смысл, 1999. – 136 с.
2. Столяренко Л.Д. Психология и педагогика в вопросах и ответах : учебное пос. для студентов вузов / Л.Д. Столяренко. – М. : «АСТ», Ростов-на-Дону, 1999. – С. 453-460

*In the article the question of formings of professional competence of future music masters, and also value of the noted education, is probed in the process of realization of pedagogical activity. The question of actualization is outlined, as mortgages of successful process of development of personality of teacher.*

**Key words:** *competence of music master, professional knowledges, abilities.*

УДК 766:004.9

Гайсюк А.Ю., студентка III курсу

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

## **ЗНАЧЕННЯ СИНЬОГО КОЛЬОРУ В ЛОГОТИПІ ТА ЙОГО ВИКОРИСТАННЯ ПОПУЛЯРНИМИ СОЦІАЛЬНИМИ МЕРЕЖАМИ**

*Стаття присвячена важливості підбору кольору в дизайні фірмового стилю, логотипу зокрема; розкриває психологічне значення синього кольору та його відтінків; аналізує кольоросхеми популярних соціальних мереж.*

**Ключові слова:** *логотип, графічний дизайн, дизайн, Facebook, Вконтакте, кольорознавство.*

Актуальність статті обумовлена поширеністю у наш час соціальних мереж та їх доступності для об'єднання людей у всьому світі мовою веб дизайну. Це веде до зростання ролі графічного дизайнера в сфері оформлення сайтів.

Метою написання статті є дослідження принципів підбору кольорів в графічному дизайні при розробці логотипів та аналіз кольоросхем популярних соціальних мереж.

Психологічну дію кольорів досліджували Горбатенко Л. [2], Печенюк Т. [5], Запорожченко О. і Седак О. [3]. Теми даної статті торкалися Крісті М. (Martin Christie), Кузінс К. (Carrie Cousins), Домінгес Н. (Nicole Dominguez), Хелер К. (Karen Haller).

Для недосвідченого дизайнера іноді дуже складно підібрати колір логотипу. Адже є ряд правил та принципів у кольорознавстві, яких потрібно дотримуватися, що гарантує досягнення поставленої замовником цілі.

Важливою частиною сучасного графічного дизайну є розробка фірмового стилю. Яскравим його елементом є логотип. Це оригінальне зображення повного або скороченого найменування фірми або її товарів.

Що стосується підбору кольорів у логотипі, то бажано уникати поєднання декількох з них, якщо це не продиктовано специфікою бізнесу. Для цього є безліч причин. По-перше, чим більше кольорів, тим складніше домогтися рівноваги і гармонії. По-друге, надто строкатий логотип гірше запам'ятовується і може виглядати дратівливо. По-третє, Ваші витрати на рекламно-сувенірну продукцію (а також етикетку, упаковку і т.д.) в разі багатоколірного логотипу можуть зрости. Кольори найкраще вибрати унікальні – за колірною шкалою pantone, яка є у будь-якого дизайнера.

Кількість кольорів у хорошому логотипі зазвичай не перевищує двох. Білий і чорний кольори мають кращу сполучуваність ніж інші, тому допустимо використання такого колірної рішення як два кольори та білий або два кольори та чорний. Вибір конкретних кольорів в більшості випадків не є випадковим і визначається напрямом діяльності компанії. Слід також врахувати їх психологічне значення.

Якщо логотип створюється для глобальної корпорації потрібно обережно обирати колір, адже є культурні відмінності в тому, як він інтерпретується. Наприклад, червоний вважається щасливим в Китаї, в той час як білий – це колір смерті і трауру в Індії [4].

Надалі розглянемо специфіку використання синього кольору в дизайні логотипу. Він асоціюється з морем та небом, тому набуває значення спокою та зосередженості. Разом з тим, синій – це колір серйозності, що викликає довіру та зосереджує увагу споживача [6].

Технологічні бренди, такі як Dell, IBM, Intel і AT&T (Американський багатонаціональний телекомунікаційний конгломерат) користуються надійним сполученням синіх, адже вони створюють продукти, які люди використовують день за днем. Бренди, які продають пристрої і машини люблять синій колір. General Electric і Форд також використовують його. Це зручний колір для будь-якої компанії, яка пишається своїм професіоналізмом, надійністю і витривалістю [10].

Синій є одним з найбільш широко використовуваних кольорів в корпоративних логотипах. Це передбачає професіоналізм, серйозність, чесність, щирість і спокій. Синій також пов'язаний з владою та успіхом, і з цієї причини користується популярністю серед фінансових інститутів і державних органів.

Проте, як зазначалося раніше, його значення відмінне у різних культурах. Як нам відомо, в Північній Америці та Європі – це найпопуляр-

ніший колір для банківських логотипів, тому що він означає довіру та авторитет. «Чоловічий» колір, і часто використовується для хлопчачого одягу. Синій також вважається заспокійливим, хоча може бути пов'язаний з депресією або смутком.

В Східній та Азіатських культурах цей колір асоціюється з безсмертям. В індійській культурі синій – це колір Крішни – центральна фігура в індуїзмі та один з найпопулярніших індуїстських богів. Індійські спортивні команди використовують цей колір як символ сили. На відміну від США, де синій асоціюється з чоловіками, він вважається жіночим кольором в Китаї.

Через високий відсоток католицького населення Центральної і Південної Америки, у тій частині світу синій часто асоціюється з релігією, як колір Діви Марії. Крім того, синій колір може викликати емоційний резонанс через його зв'язки з трауром. Це також колір довіри і спокою в Мексиці. На Близькому Сході синій є кольором безпеки і захисту. Він асоціюється з небом, духовністю і безсмертям. В Таїланді синій колір асоціюється з п'ятницею.

Синій часто вважається безпечний кольором для глобальної аудиторії. Skype використовує його для об'єднання людей по всьому світу [7].

Facebook та Вконтакте також використовують синій, як основний колір свого дизайну. Їх схожість пояснюється використанням відкритої концепції стилів, описаної, зокрема, в книзі «The CSS Anthology: 101 Essential – Tips, Tricks & Hacks» [1]. Першим графічним дизайнером соціальної мережі Facebook був Ендрю Мак-Коллум [9]. Підбір синього кольору Марк Цукенберг, розробник і засновник Facebook, пояснив своєю нездатністю розрізняти кольори в наслідок дальтонізму. На далі команда графічних дизайнерів збільшувалася, а інтерфейс сайту модернізувався. Варто згадати Ніколаса Фелтона – дизайнера, який зіграв важливу роль у створенні Facebook Timeline [8].

Щодо дизайну соціальної мережі Вконтакте, розробники та дизайнери, орієнтуючись на Facebook, вдало інтерпретували інтерфейс під національного користувача.

Використання відтінків синього та текстових символів в логотипах принесло успіх та впізнання соціальним мережам, якими ми користуємося щодня. До їх числа можна віднести також Telegram, Twitter, Tumblr, Instagram, LiveJournal, Vimeo, LinkedIn.

Отже, підбір кольорів для кожного окремого логотипу є серйозною задачею для кожного графічного дизайнера. Потрібно враховувати низку правил та законів для досягнення поставленої замовником цілі. Також враховуйте, що є люди, які страждають дальтонізмом. Крім того, завжди

є ймовірність, що будь-який ваш логотип в кінцевому підсумку буде відтворений у чорно-білому, або навіть в інших кольорах, якщо клієнт вважатиме за потрібне. Тому переконайтеся, що ваш вибір кольору зміцнює і покращує дизайн логотипу – але не визначає його.

### **Список використаних джерел**

1. ВКонтакті. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%82%D0%B0%D0%BA%D1%82%D1%96>. – Назва з екрана. ВКонтакті
2. Горбатенко Л.П. Проблема гармонізації кольору у навчальному курсі «кольорознавство» / Л.П. Горбатенко – Харківська державна академія дизайну і мистецтв, 2015. – 8 с.
3. Запорожченко О.Ю. Колір у роботі архітектора: проблема сучасної професійної підготовки / О.Ю. Запорожченко, О.І. Сєдак – К. : Українська академія мистецтва, 2014. – 9 с.
4. Логотип. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.badred.net/logo.html>. – Назва з екрана. Логотип.
5. Печенюк Т.Г. Кольорознавство / Т.Г. Печенюк – К. : Грані-Т, 2009. – 191 с.
6. Значение синего или голубого цвета в логотипе. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.badred.net/logo-blue.html>. – Назва з екрана. Значение синего или голубого цвета в логотипе
7. Color and cultural design considerations. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.webdesignerdepot.com/2012/06/color-and-cultural-design-considerations/>. – Назва з екрана. Color and cultural design considerations
8. Facebook Logo. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.cubancouncil.com/work/project/facebook-logo/>. – Назва з екрана. Facebook Logo
9. Facebook. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://uk.wikipedia.org/wiki/Facebook>. – Назва з екрана. Facebook
10. Psychology Of Color In Logo Design. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://thelogocompany.net/blog/infographics/psychology-color-logo-design/>. – Назва з екрана. Psychology Of Color In Logo Design.

*The article is devoted to colour matching in the design of corporate identity, logo in particular; reveals the psychological importance of blue color and its shades; analyzes colour schemes of popular social networks.*

**Key words:** logo, graphic design, design, Facebook, VKontakte, Color symbolism.

**Поведа І.М.**, студент(ка) VI курсу

*Науковий керівник:* **Боршуляк А.М.**, кандидат мистецтвознавства, доцент

## **ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ БАРОКОВОЇ МУЗИКИ НА БАЯНІ ТА АКОРДЕОНІ**

*В статті висвітлюються питання пов'язані з адаптацією барокових клавірних та органних творів для баяну та акордеону, розглядаються основні підходи до вирішення цієї проблеми.*

**Ключові слова:** *бароко, транскрипція, баян, акордеон.*

Сучасна теорія виконавства активно досліджує найрізноманітніші творчо-стильові процеси, прагнучи не лише розширити коло спеціалізованих знань, але й підвищити рівень виконавської компетентності баяністів та акордеоністів. Центральним об'єктом таких досліджень стає сам музичний твір, як вихідний матеріал при осмисленні жанру, стилю композитора, епохи тощо. Вивчення сьогочасного баянно-акордеонного мистецтва неодмінно приводить дослідника до проблеми репертуару, вагоме місце в якому посідають перекладення та транскрипції. Актуальність цієї проблеми визначається необхідністю комплексного підходу до особливостей виконання барокової музики баяністами та акордеоністами, оскільки твори епохи бароко посідають особливе місце у їх репертуарі. Це зумовлено зростанням зацікавленості виконавців бароковими композиціями, а також додатковим стимулом стають різноманітні конкурси баяністів та акордеоністів, обов'язковою умовою яких є виконання барокових творів.

Разом із появою міхового інструмента у професійному мистецтві паралельно розпочався процес науково-дослідницької і методологічної роботи, спрямований на формування теоретичної бази сучасного акордеонного, баянного виконавства. Важливого значення набувають праці, присвячені специфіці звуковидобування Г. Гвоздева, аплікатури В. Белякова, Г. Стативкіна, систематизації штрихів В. Власова, особливостям фразування Ю. Акімова, напрямку руху міху М. Оберюхтіна та ін. Цінність вказівок, поданих у даних працях, є безсумнівними, хоча основні акценти сфокусовані в них на вузько-технічних виконавських проблемах.

Таким чином, мета статті – осмислення особливостей перекладень та транскрипцій барокових музичних творів для баяну та акордеону.

Звертаючись до творів конкретного музичного стилю, ми сприймаємо їх як самодостатню художню цілісність і одночасно як розпізнавальний знак даного стилю, а осягаючи специфіку художньої стилістики того чи іншого композитора, осмислюємо інтонаційно-структурні закономірнос-



ті визначеного музичного стилю. У зв'язку з цим, особливої ваги набувають питання осмислення специфіки музичної мови, що відкриває шлях до наукового аналізу стилю композитора на філософському, духовному, естетичному рівнях, допомагає проникнути в суть композиторської техніки, дає можливість професійно відтворити і сприйняти той чи інший твір. Аналітичний підхід баяніста-інтерпретатора до твору певного музичного стилю стає фундаментальною основою формування виконавської культури та традицій виконання творів як суспільного явища в усіх аспектах їхнього буття.

Удосконалена конструкція сучасних інструментів баяна та акордеона у поєднанні із зростанням виконавської майстерності дозволяють залучати до репертуару широке коло музичних творів різних жанрів, напрямків та стилів. Порівняно недавнє впровадження баяна як концертного інструмента у практику сучасного виконавства загострює репертуарну проблему, оскільки цей відносно «молодий» інструмент не має, подібно до інших академічних інструментів, нагромадженого століттями достатнього обсягу оригінальної літератури. З цим пов'язана необхідність створення перекладень і транскрипцій барокової музики, в яких у новому звуковиразовому середовищі інструмента відтворюється художньо-концепційна суть кожного окремо взятого твору. Без існування традицій інтерпретації творів доби бароко неможливо уявити формування самодостатнього, ерудованого музиканта-виконавця. Сучасний баяніст та акордеоніст-виконавець повинен прагнути використовувати в своєму репертуарі перекладання і транскрипції творів практично всіх епох і стилів.

Проектування в область баянно-акордеонного мистецтва клавірних творів епохи бароко має свої особливості та потребує «приспосовання» оригіналу до умов баянно-акордеонного інструментарію. Тембр баяну, за словами В. Васильєва, володіє «вражаючою здатністю асиміляції»: від бароко, австрійського класицизму, романтизму до авангардизму [1, с. 19].

Перекладення і транскрипції для баяну та акордеону, можна умовно розділити на дві сфери:

- органна музика – твори старих майстрів, Й.С. Баха і сучасних композиторів;
- клавірна – твори французьких клавесиністів, а також Д. Скарлатті, Й.С. Баха, Й. Гайдна, В.А. Моцарта; фортепіанні твори сучасних композиторів, а також твори І. Альбеніса, Е. Гранадоса та ін.

Існують деякі відмінності між способами перекладення для баяну та акордеону, зокрема:

- редакція – текст оригіналу залишається без змін;
- перекладення – зміна тексту оригіналу з метою його більш переконливої передачі засобами баяну-акордеону;
- фантазія, парафраз, обробка, варіації – віртуозні інструментальні п'єси на популярні теми;
- транскрипція – концертний твір, що має самостійне художнє значення, який дозволяє значні зміни структури твору, його фактурного оформлення.

Погодимось із Скачко Л.В., яка зауважує, що «в силу наявної різниці техніко-конструктивних і темброво-акустичних відмінностей клавішного (акордеон) і кнопкового (баян) інструментів, лише деякі із пропонованих баяністами рекомендацій можуть бути цілком перенесені в область транскрипційної діяльності акордеоністів» [2, с. 2028]. Дослідниця виділяє:

1) спосіб запису отриманої транскрипції – переведення трирядкового органного запису в дворядковий або запис на трьох рядках з різними варіантами розподілу матеріалу між клавіатурами;

2) реєстровка – знаходження готових тембрів, ідентичних звучанням органу.

У всіх інших аспектах адаптація органного оригіналу для акордеона має свої особливості, відмінні від умов баянного виконавства. Багатоголосна фактура доби бароко є унікальним синтезом поліфонічного і гомофонного способів інтонування. Осягнення цього процесу виконавцем у процесі інтерпретації різноманітних жанрів-форм є визначальною ознакою оволодіння типом барокового мислення.

Таким чином, барокова музика активно увійшли в репертуар сучасних виконавців баяністів та акордеоністів. Завдяки перекладенням та транскрипціям відбулося включення в навчальний процес клавірної музики на всіх ступенях освіти, яке безсумнівно, допомагає зрозуміти і освоїти дуже важливий пласт музичної культури – епоху бароко.

### **Список використаних джерел**

1. Липс Ф.Р. Об искусстве баянной транскрипции : Теория и практика / Ф.Р. Липс. – М. : Музыка, 2007. – 136 с.
2. Скачко Л.В. Специфика адаптации органных произведений для аккордеона [Электронный ресурс] / Л.В. Скачко // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2013. – Т. 3. – С. 2026-2030. – Режим доступа : <http://e-koncept.ru/2013/53408.htm>.

*The article is devoted to the questions of adaptation of the baroque clavier and organ works for button accordion and accordion, the basic approaches to this problem are considered.*

**Key words:** *baroque, transcription, button accordion, accordion.*

**Серафимчук О.М.**, студентка IV курсу

*Науковий керівник: Шульц Н.А.*, кандидат мистецтвознавства,  
старший викладач

## **ВІТРАЖ В СУЧАСНОМУ ІНТЕР'ЄРІ ЖИТЛОВИХ БУДИНКІВ**

*У даній статті розглядається мистецтво розпису на склі, як засобу цікавого оздоблення житлових осель.*

**Ключові слова:** *скло, вікна, вітражний дизайн, вітраж, інтер'єр, меблі.*

Сучасні вітражі органічно вписуються, практично, в будь-які інтер'єри. В даний час кольорове скло використовується не тільки для оформлення вікон, а й для інших об'єктів. Поєднуючись між собою, ці малюнки вносять святкове відчуття і дозволяють по-іншому сприймати простір приміщень. Вітраж – тематична або декоративна композиція, виконана різними фарбами на зашкленому прорізі або складена із шматків скла різного кольору, скріплених свинцевими перемичками. Розраховувалась на наскрізне освітлення і створення різнобарвного просторового середовища, внаслідок чого інтер'єр отримував містифікований настрій [4, с. 416].

Мета дослідження – проаналізувати використання вітражу в побуті та інтер'єрі житлових осель: мистецтво вітражу, виготовлення окремих його деталей, та використання різних технік.

Сьогодні вітраж – це не така вже й недоступна розкіш, як можна подумати на перший погляд. В наші дні, наприклад, існують псевдовітражі, які цілком доступні кожному.

Вітраж з'являється в інтер'єрі житлових будинків ще в епоху стилю модерн в XIX столітті. У нашу сучасність особливою популярністю користуються різні декоративні елементи в інтер'єрі [3, с. 272].

Велике значення має дизайн вітражів. Сучасні вітражі органічно вписуються, практично, в будь-які інтер'єри. В даний час кольорове скло використовується не тільки для оформлення вікон, а й для інших об'єктів. Поєднуючись між собою, ці малюнки вносять святкове відчуття і дозволяють по-іншому сприймати простір приміщень.

Історія вітражів налічує кілька тисячоліть, однак уміння виготовляти цільне скляне полотно великих розмірів прийшло до нас далеко не відразу [2, с. 161].

Сьогодні вітражі можна побачити не тільки в храмах, будинках культури або на вокзалах. Вітраж знову стає предметом повсякденного вжитку, і кожен господар, який володіє деякою фантазією, здатний додати в свій інтер'єр яскравих фарб.

Справжні вітражі, беруть свій початок в епоху зародження християнства, і спочатку вони служили прикрасою віконних прорізів, найчастіше таким чином прикрашали вікна християнських храмів.

У сьогоднішній статті розглянемо способи прикрашання інтер'єру різних кімнат за допомогою вітражів.

Вітраж в інтер'єрі вітальні – це невід'ємна частина дизайну інтер'єру будь-якої квартири, якщо вітражами будуть оформлятися ще інші її кімнати [2, с. 63].

Вітраж у вітальні використовується для оформлення стелі. Вітраж на стелі – це дуже популярний прийом в сучасному дизайні інтер'єру, це пов'язано в першу чергу з тим, що сьогодні широко поширене використання підсвічування на стелі.

Не менш часто вітражі використовують для оформлення спальні, ними можна оформити як вікна, так і меблеві фасади, наприклад стулки шафи купе можуть мати вітраж.

Дитяча кімната цілком може бути прикрашена вітражами, єдине, чого варто дотримуватися, так це те, що малюнки на вітражі повинні бути особливо яскравими, намальованими по дитячому. На малюнках можуть бути зображені тварини, птахи, казкові герої, квіти, дерева та ін. [1, с. 24]

Для кухні звичайно ж робляться вітражі із зображенням різних фруктів, овочів, посуду і інших кухонних атрибутів. Найчастіше вітражами на кухні прикрашають вікна і фасади кухонної гарнітури.

Вітражі в дизайні ванної цілком можуть бути доречними, переваги їх використання в цій кімнаті полягають в тому, що якщо у ванні є вікно, то за допомогою вітражів його дуже красиво можна прикрасити, тим самим виключити ймовірність, що вас хтось побачить з вікна, поки ви приймаєте душ або ванну.

Найбільш поширеним при оформленні, є класичний вітраж. В даний час для його виготовлення використовуються сучасні матеріали та широка кольорова гама.

Висновок. Вітраж у сучасному суспільстві отримав величезне поширення в оформленні інтер'єрів. І слід сказати що їх вже давно застосовують для прикраси дизайну інтер'єру квартир і будинків.

Вітражі в інтер'єрі будь-якої кімнати будуть доречними, оскільки їх дизайн можна підбирати виходячи із специфіки приміщення, а також спираючись на дизайн і стиль в якому оформлено приміщення. Малюнок на вітражі може бути яким завгодно, кольори так само можуть бути обрані будь-які. Але варто відзначити, що найчастіше підбираються більш яскраві і насичені відтінки. Так як мета вітража зробити кімнату більш яскравою, красивою і насиченою всіма можливими яскравими фарбами.

## Список використаних джерел

1. Антонович Є.А. Декоративно-прикладне мистецтво: навч. посібник для студентів пед. інститутів / Є.А. Антонович, Р.В. Захарчук-Чугай, М.Є. Станкевич. – Львів : Світ, 1992. – 272 с.
2. Барви художнього скла: каталог / Нац. музей історії України; [упор. : О.В. Іванова, Л.І. Авер'янова; вступ. ст., текстівки : Л.І. Авер'янова]. – К. : Фенікс, 2011. – 63 с.
3. Волобаева Т.В. Витраж в русской культуре : Санкт-Петербург и его пам'ятники. / Волобаева Т.В. // Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – С.-Петербург, 1999. – 24 с.
4. Гринюк М. Декоративний розпис на склі / М. Гринюк // Історія Гуцульщини / Гол. ред. М. Домашевський; заст. ред. Н.Библюк. – Львів : Логос, 2001. – Т. VI. – С. 407-416
5. Дігтяр Н.В. Вивчення малярства на склі / Н.В. Дігтяр // Мистецтво та освіта. – 2011. – №3. – С. 28-39
6. Жоголь Л.Е. Декоративное искусство в современном интерьере. / Л.Е. Жоголь – К. : Будівельник, 1986. – 69 с.
7. Кириченко М.А. Український народний декоративний розпис: навчальний посібник / М.А. Кириченко. – Київ : Знання-Прес, 2006. – 228 с.
8. Манучарова Н.Д. Декоративний розпис: нариси з історії українського мистецтва. / Н.Д. Манучарова – К., 1996. – 161 с.

*The article discusses stained glass techniques as a means of interesting finish for residential homes.*

**Key words:** *glass, windows, stained glass designs, stained, interior, furniture.*

**Для нотаток**

**Для нотаток**

Наукове видання

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

**Випуск X**

**З-41** Збірник наукових праць студентів і магістрантів мистецьких спеціальностей педагогічного факультету Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. – Вип. X. – Кам'янець-Подільський : ТОВ «Друк-Сервіс», 2017. – 184 с.

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

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

**Відповідальна за випуск**

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

Підписано до друку \_\_. \_\_. 2017.  
Формат 60×84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Гарнітура Times.  
Ум. друк. арк. 10,7. Обл.-вид. арк. 10,8.  
Зам. № \_\_. Наклад \_\_ 00 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