

Міністерство культури і туризму України
Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв
Головне управління культури і мистецтв
Методичний кабінет навчальних закладів
Інститут мистецтв
Кафедра музикології

МАТЕРІАЛИ

Науково-практичної конференції

Мистецька освіта ХХІ століття: теорія і практика

27 – 28 жовтня 2009 р.

Київ

Мистецька освіта ХХІ століття: теорія і практика: Зб. матеріалів наук.-практ. конф., Київ, 27-28 жовтня 2009 р. – К.: НАКККиМ, 2010. – 252 с.

Збірник укладено за матеріалами науково-практичної конференції щодо теоретико-методологічних проблем адаптації вищої школи України до сучасних освітніх вимог світу, проведеної Державною академією керівних кадрів культури і мистецтв 27-28 жовтня 2009 р. До збірника увійшли статті та тези доповідей, в яких, відповідно до заявлених секцій, розглядаються такі проблеми: "Сучасні напрямки мистецької освіти", "Методика викладання музичної літератури та сольфеджіо", "Методика навчання гри на музичних інструментах", "Методичне забезпечення навчального процесу".

Редакційна колегія:

Чернець В. Г. – ректор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор філософії, професор, заслужений працівник освіти України (голова редколегії); **Бітасєв В. А.** – проректор з наукової роботи НАКККиМ, доктор філософських наук, професор, заслужений діяч мистецтв України (заст. голови редколегії); **Шульгіна В. Д.** – завідувач кафедри музикології НАКККиМ, доктор мистецтвознавства, професор; **Кузнєцова І. В.** – вчений секретар НАКККиМ, кандидат філософських наук (відповідальна за випуск); **Овчарук О. В.** – професор НАКККиМ, кандидат педагогічних наук, доцент; **Горенко Л. І.** – професор НАКККиМ, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник; **Афоніна О. С.** – старший викладач НАКККиМ.

© НАКККиМ, 2010

© Автори, 2010

Пленарне засідання

Шульгіна В. Д.,

*доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри музикології ДАКККіМ*

ПРЕЗЕНТАЦІЯ КАФЕДРИ МУЗИКОЛОГІЇ ДАКККіМ

Конференція "Мистецька освіта ХХІ століття: теорія і практика" започаткована кафедрою музикології Інституту мистецтв Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв і проводиться у місті Києві.

Конференція "Мистецька освіта ХХІ століття: теорія і практика" – культурно-мистецький проект, спрямований на розвиток і популяризацію сучасної музичної культури і освіти, виявлення творчого потенціалу викладачів, студентів, молодих мистецьких сил.

Сьогодні музичне виховання є одним із головних генераторів розвитку музичного мистецтва, оскільки рівень та можливості реалізації творчих здібностей людини обумовлюють стан функціонування української культури в недалекому майбутньому.

Разом з тим, проведення конференції в стінах Академії сприятиме формуванню центру новітньої музичної культури навколо одного з провідних вищих навчальних закладів культури і мистецтв, популяризації спеціальностей, за якими здійснюється підготовка фахівців на кафедрі музикології, створення позитивного конкурентоспроможного іміджу кафедри на Академії серед потенційних абітурієнтів.

Конференція ставить на меті:

- ознайомлення викладачів початкових та середніх мистецьких закладів з науковим та творчим доробком кафедри музикології ДАКККіМ; сучасними напрямками музичного виховання і освіти; новітніми методиками навчання з різних предметів;
- залучення викладацьких сил до активної культурно-просвітницької діяльності;
- виявлення обдарованих музикантів-викладачів;

- сприяння підвищенню професійного рівня викладання дисциплін музичного мистецтва;
- визначення пріоритетних напрямків розвитку спеціальності "Музичне мистецтво", які можуть бути конкурентоздатними на мистецькому ринку праці.

Кафедра музикології ДАКККиМ створена у 2004 році. Очолює кафедру Шульгіна Валерія Дмитрівна, доктор мистецтвознавства, професор, член Національної спілки композиторів України, Міжнародної асоціації музичних бібліотек, архівів і документальних центрів (IAML), Міжнародного товариства "Електронне зображення і візуальні мистецтва" (EVA), член двох спеціалізованих вчених рад, експертної ради ВАК України, член редакційних колегій провідних наукових журналів, автор понад 150 науково-методичних публікацій, в т.ч. трьох монографій, 14 підручників і посібників для середньої і вищої музичної школи.

Підготовку спеціалістів в галузі музичного мистецтва (освітньо-кваліфікаційний рівень – "Бакалавр", "Спеціаліст", "Магістр") на кафедрі здійснює професорсько-викладацький склад – 6 професорів, 10 доцентів та 8 ст. викладачів, а також заслужені працівники культури та народні артисти України, відомі музикознавці, хормейстери, композитори України, члени-кореспонденти Академії мистецтв України, члени міжнародних організацій у галузі збереження культурних цінностей.

Пріоритетним напрямом роботи кафедри є підготовка та видання підручників, навчальних посібників, робочих програм навчальних курсів, методичних рекомендацій для самостійної роботи студентів.

Кафедрою музикології вперше в Україні започатковано нову сучасну спеціалізацію, яка надає кваліфікацію "Музикознавець-музичний продюсер, імпресаріо, викладач мистецьких дисциплін". Професійна підготовка музичних продюсерів дає можливість працювати на радіо та телебаченні, у продюсерській галузі організації музичних вистав, концертів, конкурсів, фестивалів, гастролей колективів і окремих виконавців з урахуванням та дотриманням їхніх авторських прав, надає навички рекламної діяльності, а також ведення переговорів і документації двома іноземними мовами за вибором абітурієнта.

Фахівці цього профілю можуть працювати організаторами концертної та гастрольної діяльності творчих колективів філармоній, музичних та музично-драматичних театрів, аматорських колективів

народної творчості, здійснювати підготовку та проведення мистецьких фестивалів, конкурсів, різноманітних мистецьких проектів, виступати продюсерами академічних та естрадних колективів та окремих виконавців.

Встановлення кафедрою музикології міжнародних зв'язків з Флорентійським Університетом (Італія), Університетом ім. Марії Кюрі-Склодовської у Любліні (Польща), міжнародними товариствами музичних бібліотек (IAML) і візуальних мистецтв (EVA) надає можливості студентам брати участь у розробці міжнародних продюсерських проектів.

На кафедрі музикології підготовку фахівців в галузі музикознавства та експертизи творів музичного мистецтва здійснюють провідні музикознавці України: проф. В.Д.Шульгіна, проф. С.І.Уланова, проф. А.К.Терещенко, проф. В.Я.Редя, проф. О.В.Овчарук, а також відомі інструментознавці – заслужений діяч культури України, проф. С.М.Черкаський, народна артистка України, проф. Н.С.Свириденко. Заняття відбуваються у Музеї книги, у Київському музеї театрального та музичного мистецтва, Київських майстернях музичних інструментів, в міських архівах, Інституті рукопису НБУВ, на державній митниці аеропорту "Бориспіль" (м. Бориспіль).

Сприяння розвитку культури та духовності в Україні, а також необхідність задовольнити потребу суспільства у кваліфікованих хормейстерських кадрах, керівниках церковних хорів зумовили здійснення підготовки на кафедрі фахівців за кваліфікацією "Хоровий диригент, регент церковного хору, викладач".

Високий рівень фахової підготовки студентів досягається завдяки викладанню провідних хормейстерів України – проф. С.М.Юрченка, проф. В.П.Скоромного, заслуженого діяча мистецтв України, композитора В.І.Степурка та відомих вокалістів – Народного артиста України, проф. М.О.Ковалю, Заслуженої артистки України, солістки Національної опери України ім. Т.Г. Шевченка С.В.Кислої.

КУЛЬТУРНО-ОСВІТНІЙ ПРОСТІР УКРАЇНИ ХХІ СТ.: РЕАЛІЇ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Культурно-освітній простір України ХХІ століття характеризується, перш за все, особливістю входження до загальноєвропейських інтеграційних процесів. Процес об'єднання країн європейської спільноти, до яких належить і Україна, супроводжується формуванням відповідного інтелектуального, освітнього і наукового простору, а також розроблення єдиних критеріїв і стандартів у цій сфері. Цей процес отримав назву Болонського від назви університету в італійському місті Болонья, де вперше було започатковано такі традиції [4, 117]. Головна мета цього процесу – консолідація зусиль наукової та освітянської громадськості й урядів країн Європи для підвищення конкурентоспроможності європейської системи науки і вищої освіти у світовому вимірі.

Ще наприкінці ХХ ст. важливими подіями у реалізації Болонського процесу стали підписання представниками країн Європи Лісабонської конвенції (1997 р.) про визнання кваліфікацій для системи вищої освіти європейського регіону та Сорбонської декларації (м. Париж, Сорбонна, 1998 р.) щодо узгодження структури системи вищої освіти в Європі. Вперше Болонський процес на рівні державної політики було започатковано 19 червня 1999 року в м. Болоньї (Італія) підписанням 30 міністрами освіти від імені своїх урядів документа, який назвали "Болонська декларація". Цим актом країни-учасниці узгодили спільні вимоги, критерії та стандарти національних систем вищої освіти і домовилися про створення єдиного європейського освітнього та наукового простору до 2010 року. Другий етап Болонського процесу відбувся у м. Празі 19 травня 2001 року, де було підписано Празьке комюніке представниками вже 33 країн Європи. Таким чином, до Болонської співдружності приєдналися ще чотири країни. Наступний, третій етап цього процесу відбувся в м. Берліні 18–19 вересня 2003 року, де було підписано відповідне комюніке. Принципово нове рішення Берлінського саміту – поширення загальноєвропейських вимог і стандартів на докторські ступені. Четвертий саміт Болонського процесу відбувся 19–20 травня 2005 року в м.Бергені (Норвегія). На ньому до Болонсь-

кої співдружності було прийнято ще 5 країн (Азербайджан, Вірменія, Грузія, Молдова, Україна) та було констатовано, що Болонський простір вже майже сформований. Надалі має відбутися процес реалізації болонських угод з метою їх принципового завершення у 2010 році [5, 256].

Особлива роль у впровадженні Болонського процесу в Україні належить культурології як науковій та навчальній дисципліні [2, 278]. Відповідно філософсько-гуманістичними основами культурології є визнання, що світ – єдиний, цілісний, повний лише у своїй різноманітності, в тому числі людей (етносів, народів), що складають вселюдство: кожна людина, нація, мова, культура має природне, однакове право на життя й повну самореалізацію; тільки у взаємодії з іншими людьми кожна людина, кожен народ, його мова, культура можуть виявити всю повноту своєї індивідуально-вселюдської чуйності; посягання на природне право кожної людини, нації, мови, культури, на їхню самотність і волю до життя є злочином; шляхом до повної реалізації сутності, покликання людини і людства є пізнання як синтез самопізнання і самотворчості. Отже, культурологія – це шлях до самопізнання й самотворення українства, здійснення ним своєї історичної місії. Воно органічно поєднує (синтезує) процеси пізнання, виховання й навчання, народної педагогіки, вітчизняного і зарубіжного досвіду [6, 170].

Актуальним питанням щодо реалізації мистецької освіти в Україні та впровадження Болонського процесу на сучасному етапі була присвячена Науково-практична конференція «Мистецька освіта ХХІ століття: теорія і практика», яка відбулася 27–28 жовтня 2009 року в м.Києві. Організаторами її виступили Міністерство культури і туризму України та Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв (ДАКККиМ) за участю Головного управління культури і мистецтв (м. Київ), Методичного кабінету навчальних закладів, Інституту мистецтв та кафедри музикології ДАКККиМ [3, 3–5].

Пленарні та секційні засідання цього заходу відбувалися 27–28 жовтня 2009 року в Академії. З програмними доповідями щодо розвитку культурно-мистецької освіти України виступили: ректор Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор філософії, професор, академік Академії наук вищої освіти України, лауреат Державної премії України в галузі науки і техніки В.Г.Чернець;

проректор з наукової роботи ДАКККиМ, доктор філософських наук, професор, академік Академії наук вищої освіти України, член-кореспондент Академії мистецтв України, лауреат Державної премії України в галузі науки і техніки В.А.Бітаєв; директор Методичного кабінету навчальних закладів Головного управління культури і мистецтв виконавчого органу Київради Київської міської державної адміністрації І.В.Чуніхіна. У доповіді підкреслювалось, що важливою ознакою сучасної освіти є поєднання національних традицій, досвіду з інноваціями [3, 12–15]. Саме через освіту необхідно підготувати людину і суспільство, які будуть здатні творити і сприймати зміни, нововведення в галузі освітніх технологій, інформації, галузевих знань, дистанційного навчання тощо. Для цього необхідно реформувати освіту, зробити її інноваційною за характером, конкурентоспроможною, професійною і соціально мобільною, націленою на духовне самовдосконалення.

Було наголошено, що національна освіта України ХХІ ст. повинна мати випереджальний характер, бути націленою у майбутнє, на розв'язання актуальних проблем нового століття, на формування у вихованців нових способів мислення й діяльності. Неперервність освіти передбачає внесення суттєвих змін у змістову, виховну, технологічну та управлінську архітектуру національної освіти України всіх рівнів. Зокрема, у структурі навчання посилюється роль і значення освоєння способів діяльності, підвищення їх технологічності, створення умов для активної соціальної дії, а також здійснення проектної, науково-дослідницької діяльності. Формування компетентності учнів (студентів) в умовах сучасної України, тобто їх здатності мобілізувати знання у реальній життєвій ситуації, – найактуальніша проблема інноваційної освіти в Україні ХХІ ст. Необхідно спрямувати молодь на саморегуляцію, самопізнання, самоактуалізацію, на знаходження особистих смислів, на інтеграцію в соціокультурний динамічний простір. Цю місію повинні здійснити дошкільні та середні навчальні заклади України, які будують навчально-виховний процес на засадах національних традицій, а також життєтворчості та життєвого успіху, впроваджуючи прогресивні освітні технології [1]. Нова школа, нова освіта – це, передусім, акмеологічний загальноосвітній навчальний комплекс цілісного й надзвичайно успішного розвитку і саморозвитку людини як творця своєї долі й життя.

У своєму виступі ректор ДАКККиМ, професор В.Г.Чернець визначив головну функцію інноваційної освіти в Україні ХХІ століття: необхідно навчити людину (особистість) використовувати засвоєнні знання для практичного життя, як свідомо професійного, так і громадсько-патріотичного. Для цього слід підвищити рівень інноваційної культури педагогів, їх уміння продукувати перспективні ідеї, реалізувати їх у практичній діяльності. Одним з важливих принципів нового типу освіти в Україні має стати принцип філософічності та духовного освоєння світу. Ці завдання можливо вирішити лише завдяки переходу від освіти "як передачі знань" до продуктивно-творчого й активного навчання, коли примноження знання відбувається у процесі створення учнем власних творчих цінностей, досягненні результатів. Тому, продуктивна освіта – це процес індивідуальної самореалізації людини, результатом якої є створення освітніх технологій.

Загалом, інноваційним навчальним закладом можна вважати будь-який навчальний заклад (гімназія, ліцей, школа, ВНЗ), у якому здійснюються глибинні, системні перетворення, які пронизують всі аспекти реформування навчально-виховного процесу. Водночас, потребує всебічного вивчення специфіка інноваційних процесів у різних типах навчальних закладів, вивчення критеріїв оцінки нововведень; стимулювання інноваційних процесів [1, 189; 3, 5–10]. Актуальним залишається питання технології проектування компетентнісно зорієнтованого навчання й виховання, моделювання, прогнозування розвитку навчального закладу, а також впровадження проектно-цільового управління.

Отже, культура та освіта завжди є важливими факторами соціального прогресу й духовного оновлення світу людини; головна умова динамізму, прискорення процесів у різних сферах суспільно-політичного й духовного життя, могутній фактор становлення українського суспільства ХХІ ст., де освіта в системі державного культуротворення є пріоритетною сферою, а освіченість – суспільною цінністю і національним надбанням. Нині Україна проводить активну роботу щодо взаємоадаптації вітчизняної системи вищої освіти з умовами Болонської угоди з наміром до кінця 2010 року завершити разом із європейськими країнами структурне реформування вищої освіти, як повноправного члена європейського освітнього і наукового простору.

Використані джерела

1. Громадянське суспільство в Україні : проблема становлення / В. Ф. Сіренко, С. Б. Боборовік, О. І. Богініч, В. В. Головченко та ін. – НАН України, Ін-т держави і права ім. В. М. Корецького. – К. : Логос, 1997. – 423 с.
2. Культура. Ідеологія. Особистість : Методолого-світоглядний аналіз / В. Андрущенко, Л. Губерський, М. Михальченко. – К. : Знання України, 2002. – 578 с.
3. Програма Науково-практичної конференції «Мистецька освіта ХХІ століття : теорія і практика» (27–28 жовтня 2009 року, м. Київ). – К. : ДАКК-КіМ, 2009. – 19 с.
4. Шейко В. М. Поняття "культура" як феномен суспільства / Шейко Василь Миколайович // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. [Серія : Історія]. – К., 2000. – Вип. 2. – С. 116–125.
5. Шейко В. М. Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець ХІХ – початок ХХІ ст.). [В 2-х томах] / Шейко Василь Миколайович. – Харків, Основа, 2001. – Т. 2. – 400 с.
6. Шкляр Л. Є. Духовне життя етносу та нації / Шкляр Леонід Євдокимович // Життя етносу : соціокультурні нариси : [Навч. посібник] / [Б. Попов (керівник авт. колективу), В. Ігнатів, М. Степико та ін.]. – К. : Либідь, 1997. – С. 169–184.

Гуральник Н. П.,
доктор пед. наук, професор
НПУ ім. М. Драгоманова

**ЗБЕРЕЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ
ВИЗНАЧНИХ ПРЕДСТАВНИКІВ УКРАЇНСЬКОЇ
ФОРТЕПІАННОЇ ШКОЛИ В МУЗИЧНІЙ ОСВІТІ
(на прикладі музично-педагогічної діяльності
Г. Беклемішева та Є. Сливака)**

Звернення сучасних педагогів до кращих музично-педагогічних традицій визначних представників української фортеп'яної школи (УФС) базується на усвідомленні їх невід'ємною складовою фахової діяльності піаністів, доцільності знань історичного досвіду та здобутків фундаторів школи. Сприйняття наступниками методики як предмета творчості кожного піаніста, знання історії збагачує їх сучасні методичні програми, створює умови для подальшого розвитку.

Творчі здобутки видатних українських піаністів завжди були у центрі наукової уваги Г. Когана, М. Кузьміна, Г. Милича, В. Натансона, Ж. Хурсіної, Г. Ципіна та ін. Гідне місце займають досягнення Г. Беклемішева та його учня Є. Сливака, видатних представників Київської фортепіанної школи.

В історіографії збережено багато матеріалів, науково-методичних розробок, що розкрили нові сторінки творчого доробку цих педагогів.

З метою збереження кращих традицій визначних постатей УФС, розбудовників музичної освіти Г. Беклемішева та Є. Сливака запропоновані для ознайомлення їх творчі методичні положення.

Історично значущою особистістю для України був блискучий педагог, виконавець, Григорій Михайлович Беклемішев (1881–1935). Його педагогічні погляди сформувались під керівництвом В. Сафонова (Москва) та Ф. Бузоні (Берлін).

Г. Беклемішев був яскравою індивідуальністю, його концерти в Західній Європі та Росії проходили з надзвичайним успіхом. "Новим для Києва був виконавський стиль піаніста, з його монументальністю, розмахом, віртуозним володінням різними видами фортепіанної техніки, <...> емоційною насиченістю" [1, 210].

Велике культуротворче та освітнє значення мало проведення Г. Беклемішевим "Музично-історичних демонстрацій" [2]. Музично-просвітницьку діяльність він увів у навчальні плани підготовки піаністів, чим збагатив її зміст практично-виконавською функцією.

Г. Беклемішев мав своє бачення щодо використання принципів різних фортепіанних шкіл, не приймав безглузлого копіювання різних течій і вважав, що зосередження уваги лише на окремих з них породжує зворотнє від очікуваного [3].

Працюючи в Київській консерваторії та в Інституті ім. М. Лисенка, Г. Беклемішев виховав багато послідовників, які стали продовжувачами його традицій. Серед них: М. Гозенпуд, Р. Ельвова, Ф. Красинська, А. Луфер, Г. Курковський, М. Пекеліс, Є. Сливак, Є. Толпін, Д. Шарнопольська, А. Янкелевич та багато ін.

У фортепіанній школі Г. Беклемішева визначне місце займає Євген Михайлович Сливак (1899-1969), який понад тридцять років віддав педагогічній та виконавській діяльності, наслідував кращі традиції свого наставника, виховав велику кількість учнів. Педагогічну діяльність Є. Сливак розпочав рано, уособлюючи багато спільних ідей зі своїм вчителем, будучи одним з найталановитіших його учнів.

Є. Сливак продовжив традиції свого педагога щодо глибокого вивчення історії та теорії музичного мистецтва, самовідданого служіння йому, заохочення учнів до творчої діяльності, прогресивних поглядів, просвітительської ідеї, громадські позиції щодо розвитку музичної освіти та ін., що мало вирішальний вплив на формування його особистості. Продовжуючи традиції Г. Беклемішева та В. Пухальського, Є. Сливак разом із Б. Мілічем та К. Михайловим створили дитячий музичний репертуар, у 1953-1954 рр. здійснили випуск збірок дитячих фортепіанних творів.

Власну методику Є. Сливак розвивав, спираючись на великий виконавський досвід, що акумулював у своїх педагогічних поглядах: – повагу до особистості учня, розкриття творчих здібностей, неповторних якостей кожного, заохочення ініціативності учнів; – виховання артистичних здібностей, щирості почуттів, шляхетності; – спонукання до творчості в умовах усвідомлення пріоритетності змісту художньої образності авторського задуму музичного твору. Є. Сливак демонстрував студентам різні інтерпретаторські варіанти виконання музичних творів на роялі. Він не поспішав ускладнювати навчальний матеріал, стимулюючи бажання учнів виконувати улюблені твори, але завжди залишав за собою педагогічне право розширювати та ускладнювати музичний репертуар.

Серед учнів Є. Сливака – багато вчених, визначних педагогів, музичних діячів, лауреатів конкурсів, які пишаються своїм музично-педагогічним "походженням": Р. Тамаркіна (лауреат Міжнародного конкурсу піаністів ім. Ф. Шопена у 1937 р., II премія); О. Вітовський (Заслужений артист України, професор Донецької консерваторії ім. С.Прокоф'єва); В.Селівохін (соліст Московської філармонії, лауреат Міжнародного конкурсу ім. Бузоні в Больцано (Італія, 1968 р., I премія); Д. Юделевич (викладач КССМШ ім. Лисенка, пізніше, з 1991-97 рр. викладав фортепіано в Польщі, з 2000 жив і працював у Німеччині); В. Шульгіна (видатний педагог, талановита піаністка, доктор мистецтвознавства, професор, зав. кафедрою музикології ДАКККиМ, Київ) та багато інших.

Так, у нових історичних умовах було продовжено кращі традиції школи Г. Беклемішева, які знайшли розвиток у діяльності професора Є. Сливака, і в сучасних умовах посідають гідне місце у педагогічній діяльності його учнів, створюючи плідне підґрунтя її подальшої перспективи.

Використані джерела

1. Аністратенко Ж. Г. М. Беклемішев-педагог / Ж. Аністратенко // Укр. музикознавство / Ж. Аністратенко. – 1973. – № 8. – С. 209–221.
2. Афіша циклу сольних концертів "Музичні історичні демонстрації проф. Г. М. Беклемішева у Києві – 1925-1926" // ЦДА-МЛМУ. – Ф. 1249. – Оп. 1.
3. Беклемішев Г. М. Психофізичні основи сучасної фортепіанної техніки / Г. М. Беклемішев // Рад. музика. – 1939. – № 4. – С. 35–50.

Овчарук О. В.,
*канд. пед. наук, доцент,
професор ДАКККиМ*

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Сьогодні, в умовах глобалізації світової економіки, стрімкого науково-технічного прогресу, швидкого розповсюдження сучасних інформаційних та комунікаційних технологій освіта стає найефективнішим шляхом суспільного прогресу. Не менш важливу роль у світовому та вітчизняному культурно-освітньому просторі відіграє й мистецька освіта як одна з найважливіших сфер духовної діяльності людства.

Про нагальність й актуальність проблем мистецької освіти, про рівень їх теоретичного осмислення та практичного розв'язання свідчать наукові праці відомих сучасних вчених – філософів, мистецтвознавців, культурологів В.Г.Чернеця, В.І.Рожка, І.Д.Безгіна, Ю.П.Богущького, В.Д.Шульгіної, Г.М.Падалки, О.М.Олексюк, М.І.Чембержи, С.М.Волкова, О.П.Рудницької та ін.

Проблемам вітчизняної мистецької освіти у вимірах її входження до європейського мистецько-освітнього простору, пошуку шляхів модернізації та визначення напрямків її подальшого розвитку з огляду на стратегічні потреби держави та з урахуванням особливостей українського суспільства присвячено чисельні публікації на шпальтах фахових наукових видань, заснованих провідними мистецькими навчальними закладами України – Державною академією керівних кадрів культури і мистецтв такі, як "Актуальні проблеми історії, теорії та практики культури", "Мистецтвознавчі записки", "Культура і су-

часність", Національною музичною академією України імені П.І.Чайковського – "Часопис Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського", Інститутом мистецтв Національного педагогічного університету імені М.П.Драгоманова – "Теорія і методика мистецької освіти" та багатьох інших.

Практичному розв'язанню проблем мистецької освіти сприяє проведення міжнародних та Всеукраїнських науково-практичних конференцій, організованих навчальними та науковими установами, навчально-методичними центрами обласних управлінь культури і туризму, а також методичним кабінетом Головного управління культури і мистецтв Міністерства культури і туризму України.

Актуальність та нагальність вирішення цих проблем пов'язана, передусім, із тими процесами, які відбуваються в системі вітчизняної мистецької освіти. Це, перш за все, приєднання України до Болонської конвенції, згідно із якою, усі держави, які підписали її, повинні перейти на двоступеневу освіту. Це означає, що після закінчення ДМШ, студент, після навчання за спрощеною програмою, отримує диплом бакалавра. Далі бажаючі можуть пройти додатковий курс навчання (один-два роки) і отримують диплом магістра. Така дворівнева модель вищої мистецької освіти викликала вкрай гостру дискусію, а часом і спротив серед спеціалістів мистецьких ВНЗ, адже вітчизняна система мистецької освіти є загальновідомою й визнаною в усьому світі і характеризується, передусім, безперервністю музичного навчання.

Безперервність мистецької освіти забезпечується самим характером мистецької діяльності, належний професійний рівень якої досягається і утримується протягом тривалого навчання майбутнього митця на певних навчальних етапах: у спеціалізованій школі, училищі та ВНЗ. Саме на цьому шляху відбувається формування достатнього рівня виконавського професіоналізму, що дозволяє готувати висококваліфікованих фахівців-виконавців. І значну роль в цьому процесі відіграють саме початкова та середня ланка мистецької освіти – музичні школи та музичні училища.

Одностайність поглядів на цю проблему спонукала об'єднати зусилля керівників провідних творчих ВНЗ України, щоб не тільки на рівні дискусій, а дієво відстояти та зберегти результативну та перевірену часом модель фахової підготовки майстрів мистецтв високого професійного рівня, яка складається із класичної, сформованої десятиріччями, тріади: музична школа – музичне училище – ВНЗ.

До актуальних проблем сучасної мистецької освіти сьогодні можна віднести необхідність підготовки фахівця нового типу, який має володіти цілим спектром новітніх знань, яких потребує сучасна культурна реальність та практика.

Випускник сучасного мистецького навчального закладу – це не тільки спеціаліст певного напрямку, це фахівець, діяльність якого пов'язана із співпрацею з різними творчими – продюсерськими, концертними, театральними агенціями, аудіо- та відеозаписуючими компаніями, різними виконавськими колективами, диригентами. Реальність диктує нові умови праці митця, ставить нові завдання, що не можуть бути не врахованими у процесі навчання.

В цьому зв'язку сучасна мистецька освіта, від початкової до вищої, потребує суттєвого змістового оновлення. Сьогодні першій ланці музичної освіти – музичній школі вкрай бракує нових методичних посібників, репертуарних збірок, які відповідають потребам й розвитку сучасної дитини, її світобаченню й сприйняттю. В цьому напрямку на місцях багатьма ентузіастами-викладачами ведеться активна робота, результати якої, нажаль, залишаються маловідомими широкому загалу педагогів-практиків з огляду на проблеми видавництва збірок, їх розповсюдження.

Не менш важливі завдання стоять і перед вищою мистецькою освітою. Так, поряд із традиційною підготовкою мистецьких кадрів, вищий мистецький навчальний заклад має озброїти своїх випускників вагомим обсягом сучасних знань, які дозволяють молодим митцям інтегруватись у будь-який соціум та культурний простір. Цю проблему частково вирішує в своїй діяльності кафедра музикології ДАКККіМ.

Так, навчальні плани, розроблені кафедрою музикології із спеціальності "Музичне мистецтво", включають дисципліни, що дають знання з музичної інформатики, психології управління, методики організації мистецьких проєктів, реклами та видавничої справи, паблік рилейшенз, економіки культури і мистецтва, законодавства та авторського права, пошуку джерел фінансування мистецьких проєктів тощо.

Такий підхід вирішує не тільки проблему змістового оновлення, а й проблему надання випускникам мистецьких навчальних закладів сучасних новітніх кваліфікацій, які є надзвичайно актуальними на ринку мистецьких послуг.

Про потребу на ринку праці у фахівцях, що володіють новітніми знаннями в галузі музичного мистецтва свідчить перелік професій,

включених нещодавно до Класифікатора професій України (ДСТУ 3919-98), серед яких є професії: продюсер, імпресаріо; керівник проєктів у сфері нематеріального виробництва.

Втім, вже сьогодні все більше стають потрібні такі професії, як:

- менеджер музичного мистецтва;
- арт-менеджер;
- арт-директор.

Саме тому, реагуючи на потреби сучасного мистецького ринку праці, кафедрою музикології вперше в Україні започатковано нову сучасну спеціалізацію, яка надає кваліфікацію "Музикознавець-музичний продюсер, імпресаріо, викладач мистецьких дисциплін", професорсько-викладацьким колективом кафедри ведеться активна робота по розробці відповідних навчальних програм, спецкурсів, налагоджується співпраця із провідними продюсерськими компаніями та концертними агенціями.

Не тільки потреби сьогодення, а, перш за все, необхідність сприяння розвитку культури та духовності в Україні, унікальне місцезнаходження нашої Академії зумовили здійснення підготовки на кафедрі фахівців за кваліфікацією "Хоровий диригент, регент церковного хору, викладач".

Отже, вітчизняна мистецька освіта, з огляду на вагомі суспільно-політичні зрушення в нашому суспільстві, входження до європейського освітнього простору, стоїть на порозі значних трансформаційних змін.

Втім, вирішення проблем мистецької освіти потребує обговорення на багатьох рівнях – від сьогоднішньої конференції до Комітетів Верховної ради, консолідації сил широкої мистецької громадськості для того, щоб, рухаючись вперед, не загубити ті вагомі надбання вітчизняної системи освіти, значущість яких доведено часом й високими здобутками вітчизняної педагогічної й виконавської школи.

*Садовенко С. М.,
канд. пед. наук, доцент ДАКККиМ,
заст. директора УЦКД МКТ України,
докторант ДАКККиМ*

СУПЕРЕЧНОСТІ СУЧАСНОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОЦЕСУ В УКРАЇНІ

Сьогодні, як ніколи, актуальним постає питання про подальшу долю сучасного культурного процесу в Україні, в якому визначальним чинником розв'язання проблем, на наш погляд, є виявлення основних суперечностей цього процесу. Актуальним видається і визначення основних важелів культурного процесу сьогодення та з'ясування кола існуючих у цьому процесі мистецтвознавчих та культурологічних проблем.

Мета – окреслити провідні суперечності сучасного культурного процесу в Україні на початку ХХІ ст.

Узагальнення здобутків соціального і культурно-мистецького розвитку людства на початку нового тисячоліття дає змогу констатувати, що культура під впливом соціальних змін зазнала суттєвої трансформації. Сучасний тип культури характеризується досить швидкими змінами, що відбуваються в процесі безперервної модернізації. Джерело знань, умінь, культурних навичок – соціалізована система виховання і навчання. Склад типової родини сьогодні – "батьки – діти", третє покоління практично відсутнє. Авторитет старшого покоління нині зовсім не такий, яким він був у традиційному суспільстві. Отже, у явній формі маємо виражений конфлікт поколінь. Одна з причин його існування – культурна дійсність, що швидко змінюється, щораз зумовлюючи нові параметри життєвого шляху молодшої генерації.

Важливою традицією розвитку української культури був і є її високий фольклоризм, порівняно з високорозвиненими країнами. За останні роки відбулись позитивні зміни в опануванні населенням фольклору, звичаїв, народного мистецтва. Сьогодні українці не просто підтримують етнографічну культуру як таку (бо в її масових осучаснених формах немало "шароварщини"), а ставлять на одне з головних місць у її опануванні якісний рівень ("відродження української культури в її кращих класичних зразках").

Водночас, внаслідок потужного розвитку засобів масової комунікації та інформації, сучасна культура впливає на архаїчну і традиційну культури багатьох народів світу. В сучасному суспільстві за допомогою засобів масової комунікації передається соціокультурний досвід, підтримуються культурні традиції тощо. Визнаючи позитивне значення масової культури, зокрема те, що ЗМІ і найсучасніші поліграфічні, телекомунікативні технології дозволили зробити загальним надбанням всі історично відомі досягнення живопису, скульптури, театру, музики, літератури, кіно тощо, констатуємо наявну суперечність між традиційною народною і сучасною масовою культурами – двома полюсами в широкому спектрі міжкультурних досліджень.

Сьогодення асоціюється з кризою культури. Визначальна причина феномену такої кризи – суперечність між стратегією розвитку матеріальної культури і своєрідністю духовних цінностей людства. Розвиток матеріальної культури, зумовлений науково-технічним прогресом, фактично перекодував світ людини. Як зазначають відомі культурологи сучасності В.Шейко та Ю.Богуцький, щоб найглибше зрозуміти причини і масштаби цієї кризи, насамперед, слід дослідити минулий і сучасний стан макроцивілізаційної системи, коли сформувалися і почали діяти глобальні цивілізаційні процеси (кінець ХІХ – початок ХХІ ст.). Визначальними чинниками розв’язання проблеми розвитку цивілізації, на думку авторів, є культура, наука й освіта та застосування новітніх технологій [5, 3]. З цим не можна не погодитись.

Сучасному українському культурному процесу бракує не лише державної підтримки чи уваги з боку бізнесу. Поза сумнівом, українська культура має пріоритети та культурні феномени світового масштабу чи масштабу СНД, але лише в окремих галузях. У деяких галузях є порожнина (кінопроцес, масове книговидавництво, нотодрук тощо). Проте, сучасній українській культурі потрібна не тільки екстенсивна допомога та структурні зміни (системна перебудова культурної сфери, збільшення інвестицій, поява ефективного кінобізнесу та шоу-бізнесу, цільова підтримка окремих пріоритетних проектів, створення суспільних, політичних та економічних умов для розвитку культурного процесу, державне замовлення на певні продукти масової культури – наприклад, на виховні історичні та патріотичні телесеріали), а й певний перегляд наріжних засад культурного процесу – хоча б на рівні належної інтерпретації найкращих здобутків української куль-

турної спадщини та "розширення свідомості" сучасних митців. Без розробки універсальних питань та екзистенційних тем, без визначення власної стратегії українська культура буде нецікава не лише іншим народам – вона втратить привабливість навіть для україномовних українців.

До 60-х рр. минулого ХХ століття культура розглядалась як епіфеномен соціального. Панувала ідея про так званий культурний лаг – відставання культури від розвитку суспільства. У сучасних постмодерністських концепціях соціальні зміни одержують саме культурну мотивацію. На думку сучасного російського соціолога П.Г. Іоніна, культура переважно переймає функції мотора, рушія суспільної зміни і розвитку. Змінюється саме розуміння культури. Це вже не стільки пасивне віддзеркалення соціальної реальності, скільки активна її форма, індивіди свідомо використовують культуру для організації і нормалізації власної дійсності [1]. Культура стає логічно і фактично попереду того, що відбувається в суспільстві. Як влучно сформулював німецький соціолог Г.Берлінг: "Там, де раніше було "суспільство" – стала "культура" [2, 67].

Отже, розуміння сучасної культури змінюється. Для сучасної культури характерні, насамперед, такі процеси, як індустріалізація та інституціоналізація. У суспільстві дедалі більше усвідомлюється загальна потреба в культурі як підоймі, що здатен вплинути на поступ суспільства в цілому. Культура все ґрунтовніше починає розумітись як найважливіший здобуток нації, її гідність і сутність, бо культура – це те, що зберігає й утверджує не тільки особистісне, а й національне існування.

Однак, специфічною рисою сучасної культури життя є відчуження людини від людини, порушення спілкування, існування людей як автономних індивідів, клітин гігантського суперорганізму. Проте, базовим буттям людини є її буття у світі культури як певному культурному (національному) життєвому світі, а тому важливим показником розвитку самої культури є стан культурної самосвідомості та вектора потреб її громадян. Відтак, перспективність розвитку української культури залежить від готовності її представників до культурної активності, яка в значній мірі залежить від менталітету, в якому характерною рисою українців багато дослідників називають комплекс меншовартості, втрату національної гідності. Водночас зазначимо,

що, за даними дослідження Міністерства культури [3], яке відображає структуру населення дев'яти основних регіонів України, українським громадянам (за їх самооцінками) притаманний досить значний рівень самоповаги (3,8 бала за п'ятибальною шкалою), що свідчить про потенціал не розтраченої сум'яттям перебільшеної самокритики української особистості.

У сфері художньої культури відбуваються найбільш радикальні зміни, супроводжувані специфічними суперечностями. Визначились принципові зрушення в розвитку образотворчого мистецтва постмодерністського характеру ("нова хвиля", неофольклоризм – В.Савадов та ін.), зумовлені історичним принципом синтезу барокової традиції, які породжують новий реалізм. Очевидним є творче піднесення української поезії та симфонічної музики (Л. Дичко, Є. Станкович та ін.). Урізноманітнилися постмодерністські пошуки в театральному мистецтві (Жолдак та ін.) [4]. Очевидно, що у всіх видах мистецтва склалась суперечлива невідповідність між потребами переосмислення художньої реальності і відставанням критики. Українська культура в цілому все ще переживає період свого нового становлення, національного утвердження нових цивілізаційних цінностей, модернізаційного і постмодернізаційного структурування.

В моделюванні системи базових елементів української національної культури існують значні відмінності між східними та західними регіонами України, які часто мають принциповий характер і є свідченням варіативності (суперечностей) її розвитку.

Таким чином, суперечливі, іноді протидійні тенденції розвитку української культури на початку нового тисячоліття – характерна ознака перехідного суспільства, культура якого протягом майже всього ХХ ст. перебувала в полоні тоталітаризму. Безумовно, що подолання суперечностей і закріплення позитивних наслідків розвитку української культури залежать від наполегливої й цілеспрямованої праці як держави, так і всього суспільства, кожного громадянина. Запорукою успіху в досягненні цієї мети є як могутній культурний потенціал нації, унікальний у європейському та світовому вимірі, так і життєдайні процеси демократизації українського суспільства, що є головним рушієм культурного поступу, гарантом подальшого розквіту української культури в часі і просторі ХХІ ст.

Використані джерела

1. Ионин Л.Г. Социология культуры / Л.Г. Ионин. – М.: Логос, 1996.
2. Культура чи імітація культури?: Матеріали парламент. слухань на тему: "Культурна політика в Україні: пріоритети, принципи та шляхи реалізації" у Верховній Раді України, 20 квітня 2005 року / Верховна Рада України. Комітет з питань культури і духовності – К.: Парламентське вид-во, 2005. – 160 с.
3. Культурологія: українська та зарубіжна культура: Навчальний посібник / М. М. Закович. – К.: Знання, 2007. – 567 с.
4. Нікітін В. Культурна політика в Україні: гуманіт. безпека, мова, освіта / Нікітін В., Кузьменко М., Кузьменко О. Міжнародний центр перспективних досліджень. – К.: Оптима, 2007. – 88 с.
5. Шейко В.М. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина ХІХ – початок ХХІ ст.). Монографія / В.М. Шейко, Ю.П. Богуцький. – К.: Генеза, 2005. – 592 с.

Сучасні напрямки мистецької освіти

*Александрова Л. Ю.,
преподаватель ДМШ № 27*

ОПТИМИЗАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА В НАЧАЛЬНЫХ СПЕЦИАЛИЗИРОВАННЫХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ ИСКУССТВ

Для оптимизации музыкального учебного процесса предлагаю новую форму работы, которая, соединяя урок, концерт, спектакль, лекцию не является ни тем, ни другим, но синтезирует все эти элементы в разных пропорциях, в зависимости от целесообразности. К созданию этой формы привели размышления – как сделать объяснение нового материала ярким и образным и за счет этого улучшить усвоение и запоминание новых знаний. При этом я стремилась сохранить традиционные формы работы, не пренебрегая хорошо укоренившимися методами, а лишь обогатить их средствами смежных искусств – живописи, эстрады, хореографии и театра. Эту форму я назвала "Обучающий музыкальный театр или уроки на сцене".

Темы "Уроков на сцене" соответствуют учебно-методическим планам по курсам сольфеджио и музыкальной литературы в ДМШ. Весь подаваемый материал является строго научным. Так, если тема – из курса музыкальной литературы, то привлекаются проверенные факты. Используются документы, мемуары, письма. Темы же из курса теории музыки еще более строго определены. Таким образом, все данные "Уроков на сцене" основаны на методических, учебных, биографических, музыковедческих материалах. Использование этих материалов позволило осветить такие непростые темы, как, например, становление венской и европейской фортепианной школ; переход от классики к романтизму ("Карл Черни – известный и неизвестный"). Или, например, создание М.И.Глинкой национального русского музыкального языка, ранее до него не существовавшего, и явившимся созданным им синтезом фундаментальных европейских знаний о му-

зыка с русской песенностью ("М.И.Глинка музыка, учеба и путешествия"). Или такие трудные для практического усвоения понятия ритмичности; понятие метра и ритмического рисунка, их соотношение и влияние на характер музыки. ("Урок..." "Ритм! Ритм! Ритм!").

Для следующего урока тема взята также из курса теории музыки. Интервалы, их названия, величина, выразительное значение; а также сведения о музыкальной фактуре, модуляции, песне, ее форме; о народных инструментах и даже их пропаганда – все это сосредоточено в уроке "Композитор и мелодия".

Следующие несколько Уроков построены на темах из курса музыкальной литературы. "Карл Черни – известный и неизвестный" – о композиторе, известном каждому, кто взял хотя бы несколько уроков игры на фортепиано, но, после лет обучения, как это ни удивительно, более никогда и нигде не встречающемся в исполнительской и концертной практике. О его времени, его деятельности, его окружении, о людях, которые оказали на него громадное влияние (и где появляется великий Бетховен). О парадоксальном положении его творчества и значении его музыки этот "Урок".

Об уроке "М.И.Глинка. Музыка, учеба и путешествие" я уже упоминала. Он разворачивается вокруг двух собеседников – Учителя и Ученика. Новаторскими моментами в нем являются две игровые сцены. Первая – в родительском доме маленького Миши Глинки с его няней Авдотьей; вторая – сцена домашнего концерта, где одетые по моде того времени нарядные дамы и господа высшего петербургского света, говорящие по-французски, музицируют и слушают впервые музыку молодого русского композитора Глинки. Достаточно эффектным в этом спектакле является хореографическое исполнение "Арагонской хоты" в заключительной части, где рассказывается о путешествии Глинки в Испанию.

Следующий урок на сцене "Так может ли музыка рисовать картины?" использует основополагающую тему курса музыкальной литературы – средства музыкальной выразительности. Здесь представлены хорошие, яркие иллюстрации. В том числе "Лебедь" Сен-Санса (в исполнении для двух роялей), "Песни и пляски птиц" Римского-Корсакова из оперы "Снегурочка" (в исполнении хора); "Сон Утенка" Б.Уитмена (джазовая пьеса в исполнении скрипичного унисона); "Веснянка" С.Лозбина – современного киевского композитора;

"Заход солнца" Э.Грига (вокал) и другие. Я предложила ученикам нарисовать картины на эти сюжеты и развесила рисунки. Ученики проявили много чувства и фантазии в этих работах. Таинственную, светлую и прозрачную "Веснянку" они представили как затаившегося лешего в пустом, с остатками снега весеннем лесу. А развеселого утенка – спящим в лопухах возле забора ... и остальные рисунки были яркими и неожиданными. Таким образом, появилась возможность сопоставить выразительные средства таких смежных искусств, как музыка и живопись.

Музыкальные произведения, иллюстрирующие этот урок, были проанализированы, разъяснены музыковедом. Например, в "Песнях и плясках птиц" концертмейстером хора были найдены и сыграны отдельно темы, основанные на подлинном птичьем пении: петух, зяблик, кобчик и т.д. А затем одному из учеников было предложено самостоятельно сделать анализ музыкального произведения, определив в нем ряд выразительных средств.

Они разные, "Уроки на сцене", но при этом во всех спектаклях очень хорошо воспринимаются зрителями драматургические элементы: диалоги, монологи, актерская игра, наличие действующих лиц в костюмах и париках, а также фантастических персонажей, таких как "Ритмические Феи" или "Интервалы". Также желательно присутствие небольшой, пусть самой простой, интриги. Например, Заказчик заказывает Композитору написать песню. Между ними происходит деловой разговор. Ночью композитора осеняет... он вызывает к себе все Интервалы, распоряжается ими – и начинает звучать Мелодия: Интервалы танцуют.

Такая театрализованная форма сообщения информации дает возможность избежать прямой вещательной подачи материала как наиболее утомляющей учеников, и, вследствие этого, вызывающей раздражение. А зачастую, затем и неприятие самого предмета музыки. Здесь, в "Обучающем театре", просто отсутствует сама фигура лектора. Кроме того, здесь осуществляется более естественная связь иллюстрации с текстом, так как отсутствуют объявления номеров и последующие аплодисменты. Это позволяет добиться большей концентрации внимания (в отличие от традиционной лекции-концерта).

Театрализованная форма подачи учебного материала позволяет также достичь персонификации сложных понятий, сделать живыми,

близкими детському восприяттю когдa-тo давнo живших композиторов; облегчить запоминання дат, термiнов, событий истoрии музики.

Преобразование лекционной форми в драматическую позволило легко и увлекательно сообщать серьезную информацию в довольно больших объемах. Кстати, очень удобно в спектакле обратиться к ученику с воспитательной целью. А именно: ненавязчиво дать ему понять, какие качества хотелось бы видеть музыканту-преподавателю в своем ученике, или, пользуясь шутливыми, образными сравнениями, разъяснить, почему нельзя пропускать уроки теории музыки.

"Уроки..." были поставлены на сцене школы искусств имени С.Турчака в 2003-2006 гг. Частично они записаны на видео. Их можно использовать в виде видеозаписи на уроках сольфеджио и музыкальной литературы, как видеоряд при изучении соответствующих тем. Сам же процесс подготовки и постановки театральных "Уроков..." является полезной и увлекательной внеклассной работой, стимулирующей интерес учащихся к занятиям музыкой. И, хочется надеяться, что будет способствовать пробуждению чувства любви к музыке (Методическая работа "Общий театр или Уроки на сцене" защищена авторским правом. Авторское свидетельство № 18988 от 21.12.2006 г. При использовании данной работы или ее концепции ссылка на автора обязательна).

*Барицька О. А.,
аспірантка НПУ ім. М. Драгоманова*

УМОВИ ЗАСТОСУВАННЯ КОМП'ЮТЕРНИХ ТЕХНІК У МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ ХХІ СТОЛІТТЯ

Становлення нової системи освіти в Україні орієнтовано на її вступ у світовий освітній простір. Одним із важливих напрямків розвитку суспільства стає його глобальна інформатизація. Комп'ютерні технології все глибше проникають у життя людини, а інформаційна компетентність все більше визначає рівень її освіченості та фахової компетентності.

З появою пристроїв для запису та обробки звукової інформації, спеціалізованих комп'ютерних програм відкрито нову сторінку в му-

зичному житті суспільства. В ХХІ столітті такі винаходи стали доступними для широкого загалу, а також знайшли своє застосування у професійній музичній діяльності. Використання цих досягнень наукового прогресу відкриває великі перспективи в мистецькій освіті, а також створює передумови для модернізації освітньої сфери.

Для того, щоб підготувати педагогів, які володітимуть сучасними прогресивними технологіями та методиками, необхідно створити умови для інтеграції комп'ютерних технологій у процес фахової підготовки майбутніх вчителів мистецьких дисциплін. Цим обумовлюється актуальність обраної проблеми.

Питанням формування інформаційної культури майбутніх учителів присвячені роботи О. І. Шиман, І. Ю. Шахіної, О. Б. Красножон. Розвитком творчих здібностей, пізнавальної активності майбутніх вчителів засобами комп'ютерних технологій займалися Ю. М. Казаков, Л. М. Покровщук.

Проте підкреслимо, що перелічені автори недостатньо відображають умови впровадження комп'ютерних технологій у процес фахової підготовки майбутніх вчителів мистецьких дисциплін.

Мета даного дослідження полягає в окресленні необхідних умов для ефективного застосування комп'ютерних технік у мистецькій освіті.

Інтеграція мультимедійних технологій в освітній процес вимагає нової стратегії пошуку ефективних форм, методів та засобів навчання. Вирішення цього питання цілком залежить від педагогічних, психологічних, технічних умов.

Основною, на нашу думку, є розробка ефективної педагогічної технології застосування інтермедійних засобів у процесі підготовки фахівців, яка передбачає: впровадження у навчальний процес факультетів мистецтв таких дисциплін, як "Комп'ютерне аранжування музичних творів", "Музична інформатика"; розробку програмно-методичних навчальних комплексів цих дисциплін; створення методичних розробок із застосування нових інформаційних технологій на уроках музики в загальноосвітніх школах тощо.

Ефективність оволодіння комп'ютерними технологіями досягається відповідно психологічних умов, зокрема із використанням системи прийомів навчання, які базуються на знаннях закономірностей психологічних особливостей тих, хто навчається; врахуванні психологічних механізмів, які лежать в основі формування, відпрацювання

та закріплення досить складних технологічних вмінь та навичок; необхідності чіткого окреслення комплексу вимог до психолого-педагогічних умінь викладача.

Принципово важливим є також належний стан технічного забезпечення освітнього процесу, наявність спеціалізованих музичних комп'ютерних лабораторій, оснащених необхідним апаратним та програмним забезпеченням.

"Світ, у якому доведеться жити нашим дітям, змінюється вчетверо швидше, ніж школи", - зазначає відомий американський педагог, доктор Вілард Дагет [2].

Сучасна освітня технічна база містить велику кількість музичної програмної продукції. Це обумовлює необхідність ретельного підходу до їх відбору та впровадження в навчальний процес. Головними перевагами у здійсненні такої мети ми вважаємо: можливість придбання навчальним закладом ліцензійних програмних пакетів та, у разі відсутності першого, використання альтернативних безкоштовних програм; підпорядкування їх навчальній меті; простий та зручний інтерфейс; функціональність; самоцінність та доцільність використання у майбутній професійній діяльності; можливість постійного оновлення апаратно-програмних засобів з відповідним периферійним обладнанням.

Отже, підсумовуючи викладене, зазначимо, що вирішення питання підготовки майбутніх фахівців мистецтв, здатних адекватно реагувати на реалії інформаційного суспільства, залежить від впровадження комп'ютерних технік у мистецьку освіту ХХІ ст. Розв'язання цього завдання залежить від реалізації розглянутих умов.

Використані джерела

1. Драйден Гордон, Вос. Джанет. Революция в обучении. Научить мир учиться по-новому. – М. : "Парвинэ", 2003. – 670 с. – С. 122.

2. Суховірський О.В. Вивчення рівня інформаційної підготовки вчителів початкової школи України / О.В.Суховірський. – Інформатизація освіти України : Європейський вимір : М-ли міжнар. наук.-практ. конференції, (м.Кам'янець-Подільський, 14-17 травня 2007 року). – Київ, Кам'янець-Подільський, 2007. – 232 с.

3. Тимошенко Н.П. Взаємодія загальнопедагогічних та музично-педагогічних вмінь в діяльності педагога-музиканта / Н.П.Тимошенко : Українське музикознавство : (Респ. міжвід. наук.-метод. посібн.) / редкол.: Котляревський І.А. (голова) та ін. – К. : Муз. Україна, 1990. – [Вип.] 25. – 160 с. – С. 142-149.

СПЕЦИФІКА МЕТОДИЧНОЇ РОБОТИ З ХОРЕОГРАФІЇ У ТВОРЧИХ ДИТЯЧИХ КОЛЕКТИВАХ

Сучасні психологічна і педагогічна науки стверджують: кожна дитина різнобічно обдарована. Усім батькам хочеться вірити, що божественний дар, яким колись наділяли стародавні музи небагатьох вибраних, передався і їхній дитині. Але чи кожне обдарування вдається своєчасно розкрити, розвинути? Чи завжди ця гуманістична мета ставала перед працівниками дошкільних закладів? Можемо тільки відзначити, що саме зараз сучасна педагогічна наука і передова практика актуалізували постановку цієї мети.

Освічені, люблячі батьки помічають за своєю дитиною ще з раннього дитинства потяг до музики і руху. Дорослі навіть не замислюються, чому маленькій дитині дуже подобається танцювати. Адже у людини протягом всього життя не зникає це бажання! Можливо, покровителька мистецтва танцю і хорової поезії, чарівна Терпсіхора, яка обдарувала людей музично-танцювальним хистом, була найдобрішою з муз. Тому у багатьох дітей дуже рано виявляються задатки до танцю. Проте, наукою доведено, що тільки в процесі активної діяльності, саме в хореографічних заняттях, розкриваються ці природні завдатки. Але дитині дошкільного віку заняття хореографією необхідні не для того, щоб у майбутньому стати професіоналом. Хореографом, балетмейстером стають за покликанням, усвідомити яке може тільки сама людина набагато пізніше. Хореографічні заняття потрібні в дошкільному віці для того, щоб не пропустити період розвитку, коли використання задатків стає найбільш своєчасним, тобто, не пропустити сенситивний період. У різних дітей такий період може виникати дещо раніше чи пізніше, в залежності від індивідуальності.

Дорослі, створюючи сприятливі умови для розкриття дитячої обдарованості у вигляді хореографічних занять мають на меті заохотити дитину до мистецтва танцю шляхом активних дій, допомогти кожному малюкові виявити художній хист, самостійність, розвивати у дітей схильність до творчості, формувати у дошкільнят і школярів потребу спілкування засобами мистецтва танцю.

Заняття танцями стимулюють дитину у прагненні бути зовні стрункою, підтягнутою, зібраною, красивою. В танцювальних "па" виховується вміння граціозно і витончено рухатися, шляхетно поводитися. В танцювальній діяльності задовольняються естетичні потреби та інтереси, виховуються естетичні почуття і смаки, оціночне ставлення до оточуючого світу і людей. У дитини виробляється почуття гармонії в собі як єдності внутрішньої і зовнішньої краси.

Завдання педагогів в хореографічній роботі з дітьми полягає в тому, щоб включити в роботу різні аналізатори, які збуджують думки і почуття дитини. І. Сеченов зазначав, що коріння думок у дитини лежить у почуттях, а К. Ушинський вказував: "Якщо ви бажаєте, щоб дитина щось добре засвоїла, то примусьте брати участь у цьому засвоєнні якомога більшу кількість нервів. При такій дружній взаємодопомозі всіх органів в акті засвоєння ви переможете найледачішу пам'ять".

Застосовуючи відповідні методичні прийоми, педагог успішно може вирішити це важке завдання. Вирішальна роль у вихованні інтересу до занять з хореографії залежить тільки від педагога, від тих методів, які він застосовує. Насамперед – створення атмосфери, в якій дитина може радісно і невимушено працювати без надмірних зусиль. Керівник повинен бути для дітей зразком у поведінці, мові, манерах, одязі. Ввічливий, охайний, навіть елегантний, добре підготовлений до уроку, він завжди буде мати авторитет у своїх учнів.

До початку занять слід організувати дітям, створити бадьорий, активний настрій та під музику маршу ввести їх до зали. Необхідно з першого уроку виховувати у дітей швидко, без метушні знаходити свої місця, перевіряти інтервали, ставати в колону, швидко вирівнювати загальну лінію, правильно приймати вихідні положення, з якого починаються, як колективно – порядкові вправи, так і танцювальна підготовка, а саме: п'ятки разом, носки назовні, ноги прямі, але не напружені, плечі відведені назад і опущені донизу, руки вільно опущені вздовж корпусу, шия злегка відведена назад, тому голова злегка піднята, вага корпусу на передній частині ступні. Дитячу активність слід виховувати не поспішаючи, обережно, послідовно. Дітям повинні бути гранично ясні і зрозумілі вимоги вчителя. Тільки така свідома діяльність забезпечить потрібну активність і правильний розвиток.

Діти з радістю виконують різні доручення, прагнуть зробити навіть більше, ніж від них вимагають, але допускати цієї стихійності не

слід, бо нерідко непосильне завдання, яке бере на себе дитина, може негативно вплинути на її нервову систему. Педагогу підбирати та давати завдання слід обережно, враховуючи індивідуальні можливості, особливості нервової системи кожної дитини.

Виховання самостійності слід починати з дуже простого і однакового для всіх завдання, наприклад, самим придумати гру, рух для передачі образу тварини, птаха, ляльки: запам'ятати послідовність рухів у завданні, етюді, танці, знайти рух і образ, відповідні до музики. З розвитком самостійності дитина утверджує себе як особистість, свідомо бере участь у житті колективу і відповідає за свій колектив.

Педагогіка хореографії виконує не тільки загальноосвітні виховні функції, а і оздоровчі, оскільки здійснює і фізичне виховання. Від фізичних вправ залежить виховний і оздоровчий ефект уроку. Щоб домогтися певних результатів, педагог ставить перед дітьми конкретні завдання, наприклад: виховання волевих якостей шляхом подолання технічних труднощів, зміцнення здоров'я, постановкою осанки.

Організація художньої діяльності забезпечується добором методичних прийомів, що викликають у дітей бажання творчості. До них належать:

1. Показ. Він полягає в тому, що, приступаючи до вивчення нового руху, пози, самостійного руху рук, голови, корпусу, педагог супроводжує його точним показом, який обов'язково повинен мати зміст і образ. Рух при такому показі набуває відповідної естетичної форми.

2. Зразок – це правильне емоційне, виразне і красиве виконання педагогом завдання, яке він ставить перед дітьми. Спочатку у своєму виконанні діти наслідують зразки педагога, засвоюють його досвід, і непомітно він стає їхнім власним досвідом. З його появою розвивається фантазія, яка дає можливість вільніше "увійти" в образ.

3. Словесний – це вміння користуватися словом. Показ і зразок служать ілюстрацією до слова. Слово у формі конкретних вказівок допомагає розкрити в показі суть руху, його зміст, значення деталей. Але педагог перш за все повинен сам зрозуміти манеру і стиль показу танцю. Для цього йому необхідні відчуття сучасності, знання різних видів мистецтва таких як: скульптура, живопис, музика.

Щоб забезпечити по-справжньому ефективне свідоме засвоєння танцювального матеріалу, педагог показує і пояснює завдання, щоразу звертаючись до класу із запитанням: "Чи всі зрозуміли?" – і при потребі повторює завдання.

Під час виконання завдання педагог стежить за роботою всього класу. Як тільки діти закінчать вправу, він спершу робить загальні зауваження, а потім індивідуальні – окремим учням. Якщо учні допустили багато помилок, необхідно ще раз повторити всі рухи. Під час повторення, помітивши, що учень помилився, слід підійти до нього і неголосно зробити зауваження, не відвертаючи уваги всього класу.

Словесний метод відіграє важливу роль у розвитку розумової діяльності дитини, оскільки лише словом можна викликати у дитини справжнє бажання творити і тим самим включити в дію всю її емоційну сферу.

Необхідно методично правильно побудувати урок. Визначити його загальне спрямування, розподіл м'язового навантаження при виконанні рухів.

Грунтовного засвоєння знань можна домогтися від учнів лише в тому разі, коли педагог сам детально продумає, в якій послідовності і як краще проходити програмний матеріал, опрацьовувати рухи. При методичній розробці танцювального матеріалу необхідно дотримуватися такого правила: йти від легкого до важкого, не перевантажуючи м'язів, розкладаючи складні рухи на прості. Багато педагогів не приділяє достатньої уваги виробленню загальної координації рухів, тому діти, навчаючись по декілька років у школі, не можуть оволодіти пластикою танцю. При засвоєнні комбінацій, побудованих на двох або більше рухах, педагог не пояснює учням, в чому полягає основа техніки з'єднання рухів, а саме, що кінець одного руху є одночасно початком другого.

4. Музичний супровід як методичний прийом. Музика є одним з найсильніших засобів виховання. Коли дитина слухає її, у неї, незалежно від бажання і свідомості, виникають певні думки, почуття, образи; збагачується емоційна сфера, яка впливає на якість виконання рухів. Музика допомагає формувати осанку, координацію, знімає втому. Вона викликає процес збудження і гальмування. Виховати у дитини справжню потребу в музиці, любов до неї, музичний смак – одне з важливих завдань педагога, і починається це виховання з музичного оформлення уроку.

Концертмейстер, який працює разом з педагогом, повинен творчо підходити до уроку, заздалегідь виконувати завдання педагога. При повторенні уроку слід використовувати один і той самий музичний матеріал. Це дасть змогу дітям перейнятися емоційним змістом музики, добре запам'ятати її, пов'язавши з виконанням рухів. Слід

застерегти концертмейстера від імпровізації на заняттях, тому що вона, як правило, буває не високого художнього рівня і, крім того, зміни в супроводі перешкоджають удосконаленню виконання вправ. Музичний матеріал повинен добиратися для кожної групи з урахуванням її вікових особливостей.

Працювати з дітьми тільки над підготовкою концертів – неправильно. Думка, що вони при такому "вихованні" залучаються до мистецтва, естетично розвиваються – глибоко помилкова. На сцені діти невиразні, у них відсутня радість творчості і безпосередність. Замість творчості – механічне, формальне виконання танцю, у більшості випадків позбавлене змісту і елементарної танцювальної культури.

Умілий відбір музичного матеріалу для вправ, етюдів, ігор, танців з перших же уроків відкидає формальний підхід дітей навіть до найпростіших вправ, оскільки вони несуть в собі зародки тих емоцій, які діти проявляють у майбутніх танцях. Застосовуючи метод показу чи зразка, концертмейстер програє супровід, розкриває закладений в нього зміст і образ, а у дітей виникають життєві асоціації, викликані музикою. Прослуховування привчає їх до активного сприйняття музики, збагачує мислення, що, в свою чергу, допомагає їм передавати в танцях думки, почуття і настрої. Супровід слід програти кілька разів, щоб діти добре вслухалися в нього. Адже серед них є такі, у яких сповільнена реакція на музику: вони не можуть точно вступити спочатку музики, виконуючи вправу, десь зіб'ються. На перших заняттях, коли діти тільки починають вчитись ходити під музику, деякі з них не можуть поєднувати ходьбу з ритмом музики. Педагогу необхідно одразу ж окремими поясненнями, додатковими заняттями допомогти їм позбутися цих недоліків. Ні в якому разі не слід залишати цих дітей без уваги, сподіваючись, що поступово вони самі привчаться чути музику. Їхня скованість у музично-ритмічних рухах може призвести до психологічної загальмованості, від якої незавжди швидко вдається звільнити дітей. Якщо музичний супровід занадто складний, то діти швидко стають байдужими до танцю, до уроку. Навпаки – проста, доступна музика пробуджує їх фантазію, захоплює, допомагає перемагати труднощі.

Під час подачі нового матеріалу педагог уважно стежить за естетичними переживаннями дітей і фіксує їх, оскільки далі, в процесі розучування етюдів, танців, а також при неодноразовому повторенні рухів, комбінацій настає так званий "робочий" період. З перших днів

навчання і до його завершення педагог проводить виховання уваги у дітей від недовільної до довірливої.

Методика виховання її полягає в тому, щоб навчити дітей самим ставити перед собою певну мету і домагатися її досягнення. Це може бути запам'ятовування порядку рухів, завдання, етюду, частини танцю, виконання свого етюду, сольного уривка, невеликого танцю і т.д. Мета завжди повинна бути ясною. Прагнучи досягти її, дитина вживається в образ і він стає їй зрозумілішим, близьким, і тоді виконання поступово стає довірливим. Важливою умовою успішного проведення заняття є його атмосфера і організованість. Повага до особи дитини лежить в основі формування правильних взаємин між педагогом і дітьми. Доброзичливість у ставленні до дітей і водночас висока вимогливість створюють відповідну атмосферу, що сприяє успішному проведенню навчально-виховного процесу.

Діти повинні усвідомити, що відвідування занять – обов'язок кожного. Пропускаючи їх без поважних причин, дитина порушує виконання танцю, в якому бере участь, підводить своїх товаришів. Розуміння цього зміцнює дисципліну, виробляє свідоме, сумлінне ставлення до навчання, повагу до колективу. З перших занять педагог повинен встановити порядок, дисципліну в колективі і стежити за їхнім дотриманням. Це привчає дітей до зібраності, самостійності. Якщо хтось пропустив заняття, він допускається до уроку тільки з поясненням від батьків.

Вершина хореографії – класичний танець – повинен міцно увійти в культурне життя колективу. Основним жанром у хореографії ще з моменту її зародження став народний танець. Адже він створювався і розвивався з давніх-давен, становлячи собою ілюстрацію життя, побуту і праці народу. Засобами хореографії народний танець передає багатогранність характеру людини, її певний емоційний стан.

Основний репертуар повинен створюватися в самому колективі з урахуванням танцювальної підготовки дітей, їхніх вікових особливостей та виконавських можливостей. Робота над етюдами та танцями дуже важлива і корисна, тому що вона розвиває уяву, пробуджує творчу ініціативу дітей. Спочатку педагог сам пропонує певний матеріал, пізніше дає можливість дітям самостійно придумувати різні сюжети для етюдів. Рухи в етюдах потрібно тренувати, відшліфовувати так само ретельно, як і в обов'язкових танцювальних вправах. З кожним роком складність репертуару зростає відповідно до навчальної програми.

Кожне заняття повинно проходити у творчому контакті, взаємодії та взаєморозумінні педагога і майбутнього танцюриста. Це сприяє успіху в навчанні і в результаті дає позитивні наслідки.

Торкаючись тону ведення уроку, Станіславський говорить: "Якщо вчитель студії не знайде легкого та радісного шляху до викладання, ... та веселий сміх не буде лунати серед вправ – студія не стане храмом мистецтва".

*Бурдейна Т. І.,
магістрантка ДАКККиМ*

АКТУАЛІЗАЦІЯ ОСОБИСТОСТІ СТУДЕНТА У ВИКОНАВСЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

Виконавська творчість має велике значення для актуалізації музики як мистецтва. Виконавство – особливий вид діяльності. Воно забезпечує реальність існування музичного твору, яка завжди пов'язана з процесом інтонування. Живе інтонування твору, по суті, і є його інтерпретація. Прочитання музичного твору – творчий процес, тому найкращий спосіб пізнати світ виконавця – почути його гру. Видатний представник гуманістичної психології Абрахам Маслоу вважав, що творчість є універсальною функцією людини, що веде до всіх форм самовираження. Саме самовираження особистості є серцем музично-інтерпретаційної діяльності, основою індивідуального стилю виконавця. Те, що і як інтерпретує музикант, визначає його стиль.

Проблема самовираження людини є однією з найгостріших сьогодні. Людина впливає своєю діяльністю на все, що її оточує, інколи навіть пошкоджуючи все навколо. Древні греки вважали, що все, створене людиною, – штучне, і вона не повинна псувати своїм самовираженням оточуючу її дійсність. Людина, на їх думку, мала наслідувати взірець – природу, мав відбуватися той самий *mimesis* (від лат. "наслідування"), про який так багато писали великі давньогрецькі мислителі Платон та Аристотель.

Проблема інтерпретації є актуальною для сучасної виконавської школи. Інтерпретацій рівно стільки, скільки виконавців, адже кожен з них – неповторна особистість. В процесі творчості ми маємо справу з емоціями та переживаннями, завжди неповторними та одиничними. Проте, часто, побувавши на концерті молодих виконавців, поряд з яс-

кравими та неординарними прочитаннями музичних творів, можна почути свавільне виконання, при повній відсутності відчуття стилю композитора та відсутності власної трактовки взагалі. Студенти є особливо цікавою віковою категорією, оскільки вони вже є майже дорослими людьми, що стали на шлях формування своєї особистості, власного світогляду та поглядів на життя.

Термін "інтерпретація" в перекладі з латинського значить "тлумачення", "роз'яснення"[4]. Дане поняття тісно пов'язане з герменевтикою – наукою про тлумачення стародавніх сакральних текстів. Проте, слід наголосити, що герменевтика передбачала їх точне тлумачення, без суб'єктивного фактору. Постає питання: яка ж роль суб'єктивного фактору в інтерпретації музичних творів? Де ж та межа між яскравою інтерпретацією та свавіллям? У сучасному світі виконавства досить часто зустрічаються спірні питання стосовно неординарних виконавців, їх незвичних трактовок музичних творів. Тому осмислення ролі виконавця в інтерпретуванні музичних творів є актуальним питанням сьогодні.

Яскравим прикладом тому послужила ситуація, яка склалася на П'ятому міжнародному конкурсі молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця. Тоді у старшій віковій категорії перемогу здобув піаніст із Білорусі Тимур Щербаков. Проте, публіка розділилася в своїх реакціях. Одні казали: "Геніально!", а інші були роздратовані його грою. Т. Щербаков отримав II премію, а I премія не була присуджена. Голова журі, відомий диригент Роман Кофман пояснив це тим, що "Тимур не втримав свого темпераменту". Проте, саме його маестро нагородив ще одним вагомим призом: контрактом на виступи у супроводі "Beethovenhalle orchestra Bonn" (яким він керував), підтвердивши, що яскрава самобутність і артистизм є найважливішими чинниками сучасного концертування.

Після прослуховування гри деяких піаністів іноді, дійсно, виникає питання: що ж таке інтерпретація і яке її призначення? Втілити ідеї автора, чи продемонструвати свої яскраві віртуозні здібності? Тут буде доречним навести слова Г.Нейгауза: "Він піаніст тому, що він володіє технікою? – Звичайно, ні, він володіє технікою, тому, що він піаніст, тому, що він у звуках розкриває поетичний зміст музики, її закономірності та гармонію" [2]. Кожен серйозний виконавець намагається якнайглибше проникнути в задум автора, в його стиль, епоху. І саме на основі цього композиторського задуму виникає своя виконавська концепція, яка завжди індивідуальна і не схожа на інші.

Таким яскравим проявом індивідуальності та самобутності стала виконавська діяльність канадського піаніста Глена Гульда. Гульд є однією з найяскравіших постатей у виконавському мистецтві XX століття, він – піаніст-новатор, що зламав стереотипи виконання клавірної музики Й.С.Баха і до наших днів залишається найбільш оригінальним інтерпретатором його творів. Неординарна особистість Глена Гульда та його особливе світосприйняття знайшли своє відображення у багатьох цікавих інтерпретаціях музичних творів.

Інтерпретація творів Й.С.Баха – досить складне питання, яке і в наш час залишається актуальним. Перед виконавцями часто постає проблема автентичності виконання його творів, написаних для клавіру. Насамперед, це пов'язано з використанням нових можливостей сучасного роялю.

Проте, кожен виконавець підходить до роботи над твором із власним сприйняттям і баченням музики конкретного автора, із власним досвідом роботи над творами даного композитора, саме тому інтерпретація твору – явище індивідуальне. Кожен виконавець – окремий світ неповторних емоцій та переживань, і сказати, що призначення виконавця – точно передавати нотний текст та ідею автора, – значить позбавити виконавство права на існування взагалі. Адже виконавство є творчість.

Інтерпретація – це вміння через свої яскраві індивідуальні здібності втілити ідеї автора і донести її до слухача. А для цього потрібні і володіння технікою, і яскрава індивідуальність, слуховий та виконавський досвід, і, звичайно, глибокі знання про автора музичного твору та відповідну епоху. Як казав Г.Нейгауз: "Талант є пристрасть плюс інтелект"[2].

Використані джерела

1. Корыхалова Н.П. Интерпретация музыки / Н.П.Корыхалова. – Л.: Музыка, 1979. – 208 с.
2. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры / Генрих Нейгауз – М.: Музыка, 1967. – 308 с.
3. Сухленко И. Характерные черты личности Глена Гульда как основа его исполнительского стиля / И.Сухленко // Научный вестник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – К., 2004.– Вып. 37.– С. 241–249.
4. Ямпольский И.М. Интерпретация / И.М. Ямпольский // Музыкальная энциклопедия. – Том 2. – М.: Советская энциклопедия, 1974. – С. 549.

*Бучма О. Є.,
зав. кафедри КМАЕЦМ,
здобувач КНУТКиТ
ім. І. Карпенка-Карого*

ОСОБЛИВОСТІ АКТОРСЬКОЇ ГРИ В НОВАЦІЙНИХ ФОРМАХ СУЧАСНОГО ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК. НОВІТНІ ПЕДАГОГІЧНІ ТЕХНОЛОГІЇ ВИХОВАННЯ АКТОРІВ-ЛЯЛЬКАРІВ

1. Театр ляльок сьогодні підіймається на новий щабель свого розвитку. Поряд з традиційним театром ляльок зароджуються нові форми мистецтва "оживаючої ляльки".

2. Актор-лялькар виходить за межі ляльководства та традиційного актора-партнера ляльки. Сучасний лялькар – це філософ, творець мікросвіту власноруч створеного засобами символів, образів, ляльок. Актор перестає бути просто виконавцем ролі, він ніби переймає на себе функції режисера і діє згідно власної концепції.

3. Ці тенденції акторської гри яскравіше простежуються у західноєвропейських лялькарів, театри ляльок країн СНД, здебільшого, не можуть ще відійти від традицій, започаткованих в 70-80-ті рр. ХХ ст. "уральською зоною" та іншими новаційними того часу творчими лабораторіями СРСР. Проте, спроби зламати усталені стереотипи мають цікаві форми втілення.

4. Започатковується нова манера акторської гри. На перший погляд, вона дивує своєю незвичністю, але при детальнішому аналізі можна побачити в ній синтезування відомих, значно раніше створених методів акторської гри.

5. У новому прийомі, який тільки починає зароджуватись, простежуються методи акторської гри, започатковані Б. Брехтом, Д. Дідро, Кокленом старшим, Г. Крегом, К. Станіславським, М. Чеховим:

- створення психологічного малюнку персонажу збагачує емоційне навантаження образу та обумовлює еволюційне зростання емоційної напруги ("система" К. С. Станіславського);

- дуалізм свідомості лялькаря в процесі створення сценічного образу, дозволяє розділити дії актора на технічне "оживлення" ляльки та емоційне проживання ролі (два "я" Б.К. Коклена та теорія Д. Дідро);

- образність пластичного вирішення, що так притаманна ірреальній поведінці ляльки, диктує нові мізансцени та їх акторське вирішення ("Психологічний жест" М. Чехова);

- емоційна концепція образу з відсутністю побутових життєвих елементів, певна відстороненість почуттів ("Надмаріонетка" Г. Крега);

- відчуження лялькаря від образу, створення двох, окремо існуючих, думок, поведінки, життів, в яких актор-творець знаходиться на вищому, від створеного ним образу, щаблі свідомості та ніби аналізує дії свого "підопічного" ("V – ефект" Б. Брехта).

6. Зародження нової манери акторської гри потребує детального дослідження, результати якого будуть корисними для розвитку новітніх акторських технологій сучасного театру ляльок. Він потребує альтернативи усталеним прийомам акторської гри. Розробка теоретичного підґрунтя та практичних методик гри актора сучасного театру ляльок допоможе пострадянським країнам остаточно звільнитись від застарілої акторської манери та режисерських прийомів середини ХХ-го ст. Мистецтво театру ляльок – мистецтво майбутнього, в якому образна, символічна, метафорична мова має знаходити нові концепції акторського втілення.

*Віннікова Ю. Л.,
здобувач ДАКККиМ*

НАПРЯМКИ РОЗВИТКУ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ

В умовах глобалізаційних процесів сучасна ситуація в сфері національної української культури загалом та мистецької освіти зокрема залишається досить складною. Глобалізація як новий етап розвитку інтеграційних процесів у світі пророкує нову епоху взаємодії між економічними і політичними системами, між націями та людьми. Вона впливає на виробництво, торгівлю та інші суспільні процеси, розширює культурно-інформаційні контакти між народами і державами.

Назвемо деякі характерні риси глобалізації – це поглиблення взаємозв'язків і взаємозалежності країн та націй; поширення по всій планеті єдиних, практично спільних для всього людства технологій, культурних практик, ідей, ціннісних орієнтацій, способу життя та по-

ведінки; виникнення спільних для світового співтовариства проблем економічного, політичного, військового, екологічного та культурного плану; встановлення вселюдських інтересів у всіх сферах людського буття.

В умовах глобалізаційних процесів найвпливовішими факторами соціального прогресу стають світові зміни в системі освіти, науки та інформаційних технологій. Як зазначає В.Андрущенко, конкурентоспроможною в майбутньому буде людина, яка опанувала основи наук, володіє новітніми способами сприйняття й передачі інформації, освічена і практично підготовлена, насамперед у професійному, мовному та світоглядному контексті.

Розвиток в умовах глобалізаційних процесів – це своєрідний виклик системі вищої освіти. Процес глобалізації вітчизняної освітньої галузі значно прискорюється діями Європейського центру з питань вищої освіти ЮНЕСКО, Ради Європи та інших міжнародних європейських організацій. Яскравим свідченням цього є Болонський процес, до якого Україна офіційно приєдналася 19 травня 2005 року на конференції у норвезькому місті Берген.

Важливим напрямком розвитку мистецької освіти в глобалізаційних умовах сучасності є вирішення питання існування в рамках Болонського процесу мистецьких вищих навчальних закладів.

Головна особливість таких закладів полягає в індивідуалізованому підході до навчання, який створює проблеми з навантаженням викладачів та державним фінансуванням відповідно. Перспективним є створення особливої моделі запровадження окремих принципів Болонської декларації в мистецькі вищі навчальні заклади.

Для повноцінного розвитку мистецької освітньої галузі в умовах глобалізаційних процесів необхідне чітке визначення якості знань студентів та прирівнювання їх до міжнародних стандартів, тобто по закінченню навчання випускники повинні отримувати документ – диплом міжнародного зразка. Також постає питання з прирівнювання звань у сфері мистецтва до вчених звань доцента чи професора.

Якщо звернути увагу на кількість іноземних студентів, які навчаються у Вищих мистецьких навчальних закладах України, і випускників, які працюють за кордоном, можна з упевненістю сказати, що вітчизняний досвід підготовки фахівців в мистецькій галузі освіти відповідає європейським вимогам. Тому такою важливою стає необхід-

ність дотримання рівноваги між стандартизацією освіти під Європейські вимоги та збереженням традицій оцінювання й викладання. Мова йде про проблему впровадження в мистецькій освітній сфері за вимогами Болонської системи освітньо-кваліфікаційних рівнів бакалавра та магістра, адже вітчизняний принцип молодшого спеціаліста та спеціаліста охоплював майже вдвічі більший проміжок часу для навчання та практичного удосконалення професійної майстерності.

Як пише В. Тітарчук, очевидним є факт, що глобалізація вищої освіти веде до якісно іншого "космополітичного" університету, побудованого на культурних цінностях західного світу. Тому скористатися перевагами цього процесу зможуть далеко не всі, а лише країни євроатлантичної цивілізації з певним набором соціокультурних характеристик.

Важливим завданням мистецької освітньої сфери України є збереження національної культури та ідентичності в умовах посилення впливу світової євроатлантичної культури. Необхідно пам'ятати, що саме мистецька освіта вбирає характерні особливості нації, специфіку народної культури, народні мистецькі традиції, які зосереджують педагоги в своїх виконавських школах.

*Горенко Л. І.,
канд. мистецтвознавства,
с.н.с., професор ДАКККиМ*

УКРАЇНОЗНАВСТВО В СИСТЕМІ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІСТОРИЧНОЇ ОСВІТИ ТА КУЛЬТУРИ ХХІ СТОЛІТТЯ: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД

В умовах розвитку українського суспільства ХХІ ст. важливим з'ясовується сутність і значення принципів безперервності та наступності національної історичної освіти та культури з урахуванням теоретико-методологічного підходу, де українознавчий зміст стає одним з вирішальних. Всі ці аспекти набувають особливого значення в системі родинного, дошкільного, шкільного, вузівського і післядипломного навчання та виховання на основі центрів українознавства. Водночас формулюються пропозиції щодо повнішої реалізації пізнавальної та світоглядно-виховної функції історії, культури та освіти, а

також якісне поліпшення навчально-виховного процесу та відповідних засобів його забезпечення. Перш за все, українознавство як наука і навчальна дисципліна спирається на українську та зарубіжну історію, культуру, стимулює їх розвиток і засвоєння, оскільки інтегрує надбання галузевих наук і вибудовує на цій основі якісно нову систему знань про Україну й українство. За своїм змістом і наповненням історико-культурний компонент українознавства суттєво відрізняється як від шкільних, так і від вузівських дисциплін. Ідеться про значно вищий рівень узагальнень і систематизації знань не про конкретні події і факти, скільки про явища, тенденції та закономірності історичного процесу в їх органічному поєднанні з теоретико-методологічним досвідом філософської, історичної, правничої, культурософської, етнокультурологічної, етнографічної, філологічної та інших наук щодо ключових проблем розвитку українського етносу, нації, мови, культури, держави, науки та освіти.

Саме історія та культура закладають міцний фундамент історико-культурної свідомості, наукового світогляду людини як особистості, прищеплює високі морально-етичні якості, формує її як громадянина, патріота і професіонала. Серед найголовніших дидактичних принципів вивчення і засвоєння історії, культури є системність, безперервність і наступність, тобто спадкоємність історичної освіти, яка охоплює всі етапи формування історико-культурної свідомості, розпочинаючи від родинного виховання, дошкільного та шкільного навчання і закінчуючи вищою, післядипломною та самоосвітою.

Наукове осмислення сутності національної історичної освіти, її змісту, значення методологічних принципів системності, безперервності та наступності й забезпечення її українознавчої спрямованості нині набуває певного теоретико-методологічного змісту. Для досягнення цієї мети творчий колектив дослідників ННДІУ йде шляхом глибокого вивчення пам'яток та джерельної бази вітчизняної та зарубіжної спадщини, зокрема археології та археографії, антропології та етнопедагогіки, етнокультури та етнології, лінгвістики і природознавства, філософії і релігієзнавства – і все це в процесі історичного розвитку в органічному взаємозв'язку, на ґрунті принципів українознавства як цілісної наукової системи і водночас – як "філософії і політики держави" [2, 137; 5, 89; 13, 81].

У цьому контексті актуальним постає усвідомлення змісту понять "національна історична освіта", "національна історична культура",

а також принципи забезпечення їх безперервності та наступності. Перш за все, необхідно підкреслити системний характер цих понять та їх взаємозв'язок з українознавством, розкрити теоретико-методологічне значення безперервності та наступності через засвоєння історико-культурних знань в контексті провідних концентрів українознавчої науки: етнос – нація – держава – історія – культура – освіта – наука – мова, а також обґрунтувати низку конкретних рекомендацій, спрямованих на подальше підвищення світоглядно-виховної ролі історії, культури та освіти.

Як підкреслює професор Я.С.Калакура, "під національною історичною освітою ми розуміємо такий її зміст, характер і спрямованість, який об'єктивно віддзеркалює загальні тенденції самобутнього і самодостатнього українського історичного процесу, особливості формування українського етносу, української нації, її життєдіяльності на різних етапах у контексті світової історії" [6, 123; 11, 293–298; 12, 87–89]. Безперечно, національна історична культура та освіта базуються на найновіших надбаннях української і світової історичної науки та культурології, вони ґрунтуються на достовірних історико-документальних джерелах, сповідують принципи правди, об'єктивності та доказовості, послуговуються якісними, фахово підготовленими підручниками та навчально-методичними посібниками і забезпечуються високоосвіченими та висококваліфікованими спеціалістами в галузі історії, педагогіки, соціальної психології, теорії та історії культури, культурології. Тому, національна історична історія та культура в Україні – це, насамперед, українська культура й освіта, як складова національної української та зарубіжної історичної науки, як складова національної ідеї, духу, свідомості та історико-культурної місії українців. Перш за все, це – українське бачення не лише своєї, але й світової історії, культури та освіти. Національна історична культура та освіта своїм змістом не ізолює знання про етнічних українців від знань про неукраїнські етнічні групи та спільноти. Адже багато з них належать до давніх жителів України, пройшли спільний історико-культурний шлях розвитку, послідовно підтримували державницькі та культуротворчі прагнення українського народу. Головне покликання національної історичної культури та освіти органічно впливає з пізнавальної, світоглядної, естетичної та комунікативної функцій культури та освіти як науки і провідних навчальних дисциплін, мета яких – надати людині систему наукових знань з історії як всього людства,

так і українського етносу (народу), нації; допомогти їй засвоїти початковий історико-культурний досвід, опанувати вміння об'єктивно оцінювати події і факти минулого і на цій основі впевнено орієнтуватися в умовах сучасного українського суспільства та бачити його перспективи.

Комплексно розглядаючи проблеми національної історичної культури та освіти, необхідно зосередитись на неперехідному значенні її основоположних методологічно-дидактичних принципів, передусім системності, безперервності та наступності. Саме історична культура та освіта, як й історична наука, виступає чільним компонентом українознавства, визначається як складна та багатогранна система, а в методологічному значенні вони з-поміж інших наук стоять найближче до українознавства як системи інтегративних знань. Сучасна культура та освіта – це не хронологія подій і фактів. Це, в першу чергу, історія української культури, історія української освіти, а також історія людей, їх багатогранної життєдіяльності в різноманітних сферах суспільного розвитку. Йдеться про принцип антропологізму в історії культури та освіти, який є визначальним і для українознавства як науки та навчальної дисципліни [7, 52–55]. Як підкреслює професор П.П.Кононенко, українознавство – це наука людинолюбства, наука про людей і для людей, наука глибоких гуманістичних ідеалів [10, 7]. Враховуючи, що культура є невід'ємною складовою українознавства, при її вивченні необхідно відштовхуватися від таких засад. Перш за все, українознавство є системою наукових інтегративних знань про Україну й світове українство як цілісність, як геополітичну реальність. Сама ж Україна й українство є органічними частками вселюдства (планети Земля, всесвітньої цивілізації і культури), тому й українознавство постає важливим складником знань про всесвітнє людське суспільство. Поняття Україна охоплює: територію, яку заселяв український етнос у минулому та заселяє нині українська нація (народ); природу; відповідну територію з її земними, водними, повітряними ресурсами, особливостями екології; мову як універсальний феномен буття і свідомості етнонації; суспільство й державу в їх генезисі; матеріальну й духовну культуру (релігію, філософію, мистецтво, освіту, науку, валеологію, право, військо, міжнародні відносини), що розвиваються упродовж багатовікової історії української етнонації та держави; тип людини. Поняття українство охоплює: українців як світовий феномен (в Україні та зарубіжних країнах); етнонаціона-

льні групи, що а) займали і займають питомі українські землі поза теперішніми державними кордонами України з найдавнішого по теперішній час; б) живуть у понад 60 країнах світу, творять там матеріальну й духовну культуру, але визнають свою етнонаціональну ідентичність, зумовлену єдністю етнонаціонального генотипу, долі, ментальності, усвідомлення історичної місії України й українців" [9, 52]. Як наголошує професор П.П.Кононенко, "предметом українознавчих досліджень є феномен українства, закономірності, досвід і уроки його етно-, націо-, державотворення, матеріального й духовного життя, формування і розвитку етнічної території України [1, 6–7; 3, 186].

Відповідно філософсько-гуманістичними, історіософськими та культурологічними основами українознавства є визнання: світ – єдиний, цілісний, повний лише у своїй різноманітності, в тому числі людей (народів), що складають вселюдство: кожна людина, нація, мова, культура має природне, однакове право на життя й повну самореалізацію; тільки у взаємодії з іншими людьми кожна людина, кожен народ, його мова, культура можуть виявити всю повноту своєї індивідуально-вселюдської чуйності; посягання на природне право кожної людини, нації, мови, культури, на їхню самотність і волю до життя є злочином; шляхом до повної реалізації сутності, покликання людини і людства є пізнання як синтез самопізнання і самотворчості. Отже, "Українознавство – шлях до самопізнання й самотворення українства, здійснення ним своєї історичної місії. Воно органічно поєднує (синтезує) процеси пізнання, виховання й навчання, народної педагогіки, вітчизняного і зарубіжного досвіду" [9, 52]. Враховуючи вищевикладене, завданнями курсу національної української культури та освіти в системі українознавства є наступне: на основі й висвітлення генезису України та українства, самого українознавства як наукової системи: виявити досвід поколінь та історико-культурні уроки розвитку етнонації, української природи, мови, держави, культури, людини; сприяти аналізу тенденцій, закономірностей, причин та наслідків розвитку й проблем сучасності; формувати питомі риси громадян України; готувати молоде покоління до самостійного життєвого вибору шляху та перспектив майбутнього, пізнання й самопізнання, творення й самотворення особистості, яка б була в гармонії з іншими людьми, з довкіллям, з власним "Я" (внутрішнім світом) і поєднувати особисті інтереси з громадськими, національно-державними та загальнолюдськими; сприяти виробленню високих суспільних, державних, гума-

ністичних, духовно-культурних ідеалів, визначенню морально-етичних та естетичних критеріїв і принципів життєдіяльності людей, виховання патріотів-професіоналів світового рівня.

Враховуючи зміст і структуру курсу "Українознавство", курс "Національна культура та освіта в системі українознавства" включає в себе культурні детермінанти крає-, країно-, природо-, суспільство-, людино-, народознавство, але не як окремі предмети, а як елементи універсальної цілісності [4, 251–255; 8, 96–99]. Універсальна цілісність "України" й "українства" розкривається й осягається шляхом взаємопов'язаного еволюційно-синхронного й діяхронного розгляду концентрів українознавства: "Україна – етнос, нація"; "Україна – природа, екологія"; "Україна – мова"; "Україна – держава, суспільство"; "Україна – культура" (матеріальна та духовна: релігія, філософія, мистецтво, освіта, наука, право, валеологія, військо); "Україна – в міжнародних відносинах"; "Україна – тип людини, ментальність"; "Україна – доля"; "Україна – історичні уроки, історична місія". В силу цього українознавство постає як "цілісна система самопізнання, виховання й навчання, єдності знання, любові й творення" [9, 53]. Таким чином, українознавство ґрунтується на знанні української національної культури та освіти, а тому процес їх пізнання і усвідомлення є передумовою існування цього предмета.

Використані джерела

1. Горенко Л. І. Культура в системі українознавства / Лариса Іванівна Горенко // Збірник наукових праць Науково-дослідного інституту українознавства / [За загальною редакцією професора П. П. Кононенка] ; [Відповідальний редактор О. Б. Ярошинський]. – К. : Міленіум, 2003. – Т. I : Українознавство : теорія, методологія, практика. – С. 311–315.
2. Горенко Л. І. Культурологія як феномен українознавства / Лариса Іванівна Горенко // Збірник наукових праць Науково-дослідного інституту українознавства. – К. : Українське агентство інформації та друку "Рада", 2009. – Т. XXIV. – С. 137–150.
3. Горенко Л. І. Енциклопедія етнокультурознавства / Лариса Іванівна Горенко // Українознавство. – 2009. – Номер 3. – С. 186.
4. Горенко Л. І. Українознавча методологія та проблеми дослідження етнокультурознавства / Лариса Іванівна Горенко // Українознавство. – 2007. – № 4. – С. 251–256.
5. Грушевський М. С. На порозі нової України. Статті і джерельні матеріали / Грушевський Михайло Сергійович. – Нью-Йорк – Львів – Київ – Торонто – Мюнхен, 1992. – 278 с.

6. Калакура Я. С. Безперервність та наступність національної історичної освіти : українознавчий зміст / Ярослав Степанович Калакура // Українознавство. – 2006. – Номер 4. – С. 122–127.

7. Калакура Я. С. Історичний антропологізм як методологічний принцип українознавства // Збірник наукових праць НДІУ. – К. : Міленіум, 2006. – Т. XI. – С. 52–60.

8. Калакура Я. С. Історичні засади українознавства як науки і навчальної дисципліни // Українознавство. – 2005. – Число 4. – С. 96–101.

9. Кононенко П. П. Українознавство – шлях пізнання, самопізнання, самотворення особистості і народу / Петро Петрович Кононенко // Українознавство в системі освіти міста Києва / [За заг. ред. П. П. Кононенка і Б. М. Жебровського]. – К. : Гранд, 1998. – С. 47–55.

10. Кононенко П. П. Українознавство третього тисячоліття / Петро Петрович Кононенко // Українознавство. – 2001. – Число 1. – С. 4–9.

11. Кононенко П. П., Кононенко Т. П. Українська освіта у світовому часопросторі / Петро Петрович Кононенко ; Тарас Петрович Кононенко. – К. : Т-во "Знання", 2007. – 592 с.

12. Крисаченко В. С. Світоглядна парадигма ХХ ст. : український внесок / Валентин Семенович Крисаченко // Українознавство. – 2008. – № 1. – С. 87–90.

13. Українознавство ХХІ століття : виміри розвитку / [Гол. редактор П.П. Кононенко] ; [редактори-упорядники : Т.П. Кононенко, Н.М. Істоміна, Т.Л. Ренке]. – К. : ННДІУ, 2009. – 432 с.

*Загорская Р. П.,
викладач ШДЕМ*

ГДЕ ЖИВУТ СЛОНЫ

(музыкальное развитие детей дошкольного возраста)

Работая с детьми, разными по своим музыкальным способностям, и не отбирая их в свой класс по этому признаку, я столкнулась с проблемой, которую очень трудно было решить с детьми 6-7 летнего возраста. Это проблема освоения всех теоретико-технических трудностей и при этом сохранения у них интереса и любви к музыке и музицированию.

В чем преимущества начала работы с детьми в 3-х летнем возрасте? Дело в том, что возраст с 3 до 5 лет очень важный в развитии ребенка. В этом возрасте ребенок осознает себя как личность, впитывает как губка информацию, которая находится вокруг него, интенсивно развивается мозг, речь. Это с одной стороны. С другой стороны

он очень эмоционален и чувствителен, и поэтому очень важно не упустить этот момент для развития этой сферы.

Основой раннего знакомства детей с музыкой, должно явиться накопление, слуховых впечатлений. Для этого я использую большое количество произведений детской тематики, по принципу от простого к сложному. Наш обширный детский репертуар легко позволяет это сделать. Весь материал проиллюстрирован, потому как в таком возрасте ребенок лучше воспринимает музыку, подкрепленную зрительными образами. Условно деля урок на несколько частей, первую часть я посвящаю развитию музыкального воображения.

Первые музыкальные произведения, с которыми я знакомлю детей, это произведения связанные с животным миром. Образы эти доступны и знакомы детям. Они мгновенно вызывают положительные эмоции, впечатления, ассоциации. Есть о чем поговорить с ребенком, что обсудить.

Пьесы "Слон и Моська" из сборника Ветлугиной, пьесы Галынина "Зайчик и Медведь", Слонимского "Лягушки", "Кузнечик" и т.д.

Ребенок не только знакомится с музыкальными произведениями и переживает их эмоционально, а незаметно для себя приобретает некоторые теоретические знания, например: лады, форма произведений, интервалика, регистры, ритм. Постепенно добавляются пьесы более сложные по характеру, а также различных музыкальных жанров.

Периодически с ребенком проводятся тестирующие занятия, на которых проигрывается пьеса без демонстрации картинки, проигрывается незнакомая пьеса, аналогичная тем, с которыми ребенок уже знакомился, игра знакомой пьесы в другом регистре, в другом темпе, ладу.

Постепенно у ребенка накапливается целый ряд музыкальных образов и впечатлений. Возникает привычка или навык слушания музыки и определения ее характера, а также некоторые теоретические знания.

Вторая часть урока – развитие чувства ритма. Так как речь идет о маленьких детях, то уместно и логично начинать с очень простых упражнений, связав их воедино с материалом, изучаемым в первом разделе, учитывая еще и то, что детям (порой) сложно усидеть долго на одном месте. Можно предложить ребёнку изобразить различных животных: шагая "как слон" (целыми нотами), "как медведь" (половинками), "как заяц" (восьмушками).

В дальнейшем детям предлагается следующие ритмические упражнения:

- 1) прохлопать свои и чужие имена и их уменьшительные варианты;
- 2) хлопки в ладоши, сопровождающие чтение стихов, загадок, считалок;
- 3) усложнение задач (левой рукой хлопаются один ритм, правой – другой);
- 4) отбивать ритм и руками и ногами;
- 5) прохлопывание по схеме и картинке варианты названия животных: кот, котик, котенок;
- 6) игра – "вопрос-ответ";
- 7) использование инструментов – барабан, бубен, колокольчики;
- 8) вышагивание по ножной клавиатуре простых песенок;
- 9) двигаться под музыку, исполняемую педагогом (звучит танцевальная музыка разная по жанру и ритму: трёхдольный вальс, двухдольная полька, четырёхдольный брейк-данс и т.д.).

Развитие чувства ритма напрямую связано с координацией. Поэтому в своей работе я использую большое количество детских песен, сопровождая их движениями (например, французская песенка "У оленя дом большой").

Говоря о третьей части урока развивающего слух и интонирование ребенка, я хочу остановиться на следующих моментах.

Чем конкретно мы занимаемся в этой части урока. Начинаем мы с маленьких попевок. Опять же помощницей является картинка. Допустим, дети, заблудившиеся в лесу, кричат, а мы с ребенком поем "АУ". Звук – внизу, звук – вверху. Таких попевок с картинками достаточно, подходит все, что ребенок может спеть сам, дополнив ваше пение. Это и часики (тик-так), качели (вверх-вниз), колыбельная (баю-баю) и т.д. Так же, как и в работе над ритмом (вторая часть урока), музыкальный материал усложняется по мере того, как слух ребенка развивается, увеличивается его "доля" в пении песен.

Общеизвестно, что для овладения игрой на фортепиано необходимо иметь гибкие, подвижные пальцы. Для того, чтоб подготовить пальцы ребенка к музицированию, я использую на уроке пальчиковую гимнастику и делаю это в игровой форме. Существует целый ряд стихов, поговорок, пословиц, сопровождающих действие пальцев. Так, например, простое упражнение для самых маленьких "Ходит зайка косой"

(Два пальца вверх, кулачок сжат) "под высокой сосной" (Все пальцы раскрыты вверх) "под другою сосной ходит зайка другой". Подобных упражнений разной степени сложности у меня в запасе много.

За один-два года такой работы, ребёнок с развитым музыкальным воображением, обогащенный духовно, овладевший множеством ритмических и координационных упражнений, умеющий интонировать, имеет такую базу, на которой можно строить его дальнейшее музыкальное образование.

*Знайда Г. А.,
магістр НПУ ім. М. Драгоманова*

ШЛЯХИ УДОСКОНАЛЕННЯ ДІАГНОСТИКИ МУЗИЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ УЧНІВ МОЛОДШИХ КЛАСІВ

Проблема вірного виявлення характеру обдарованості учнів, їх реальних навчальних можливостей у різноманітних видах музичної діяльності, перспектив музичного розвитку – одна з найбільш актуальних і в той же час надмірно складних проблем музичної педагогіки, тому що, в даному випадку, педагогічна діагностика вирішує успіх подальшого музичного навчання учня та виявляє шляхи цілісного гармонійного розвитку його особистості, що визначає актуальність обраної проблеми.

У пошуках шляхів удосконалення діагностики музичних здібностей, аналізу діагностичних показників, орієнтирів, які повинні бути в полі зору педагога на різних етапах діагностики, ми спираємось на психологічні концепції структури особистості (Б. Ананьєв, А. Ковальов, В. Мясищев, К. Платонов та ін.), музичних здібностей (Н. Ветлугіна, Г. Прокоф'єв, К. Тарасова, Б. Теплов та ін.) та враховуємо думки відомих вітчизняних й зарубіжних музикантів – педагогів, методистів (А. Алексєєв, Л. Баренбойм, М. Варро, М. Лонг, Л. Маккинон, С. Савшинський та ін.).

Методологічне значення мають висновки Б. Теплова про те, що успіх тієї чи іншої діяльності забезпечується не окремою здібністю, а "обдарованістю", поєднанню в процесі діяльності всіх здібностей, які належать особистості, і що здібності людини формуються під впливом суспільних умов життя. Спеціальні музичні здібності не можуть

існувати продуктивно поза загальними здібностями. Отже, можливості раннього прояву музичних здібностей залежать не лише від задатків дитини, але й ступеня "музичності" навколишнього середовища, в якому вона зростає. У багатьох дітей музичні здібності вперше починають розвиватися лише в результаті поступової педагогічної роботи, що свідчить не про слабкість цих здібностей, а посилює значення педагогічного впливу на цей процес.

Е. Ткач, спираючись на досягнення психології, пропонує таку структуру музично-педагогічного діагностування, у якій системно взаємозв'язані всі елементи, основними з яких вона виокремлює послідовно здійснювані педагогом етапи пізнання учня від його безпосереднього сприймання музики ("консультуючий, первісний діагноз"), через узагальнення, яке допомагає виявити й розкрити причинно-слідчі зв'язки й залежність музично-виконавських проявів учня ("причинно-ситуативний діагноз"), до розкриття комплексу особистісно-професійних якостей, які відображаються в психолого-педагогічній характеристиці учня на кожному етапі його розвитку.

Мета роботи – винайти шляхи удосконалення діагностики музичних здібностей учнів молодших класів. Для здійснення мети було вирішено такі завдання: проаналізовано психолого-педагогічні концепції діагностики музичних здібностей; намічено шляхи удосконалення діагностики навчальних здібностей до музичної діяльності.

Удосконалюючи шляхи діагностики музичних здібностей, викладачу доцільно мати ясне уявлення щодо проведення діагностичних спостережень з метою виявлення емоційної реакції дитини на музику та особливостей її музичного сприймання (в умовах індивідуального підходу, поваги до кожної дитини як особистості зі своїм темпераментом, власною історією виховання). Головною задачею викладача ми вбачаємо створення умов для розкриття навчального потенціалу учнів по можливості у короткий термін, починаючи з найприродніших, притаманних саме їй складових.

Тому ми пропонуємо застосовувати метод "входження" дитини в світ музики (за А. Артобалевською) й самовираження в ній з метою ефективнішого діагностування здібностей у сприятливих умовах, т. б. разом з іншими учнями, у колективі. Дитина, яка бачить реакцію своїх товаришів, начебто "входить" у гру, природніше взаємодіє з ними, сприймає музику набагато уважніше й повніше, ніж у присутності

дорослих. Самобутність прояву свого потенціалу кожною маленькою особистістю тим яскравіше, чим різноманітнішими за психологічними характеристиками є діти, які зібрались разом.

Проведення розгорнутого дослідження музичних здібностей дітей уможлиблює створення психологічної картини якісних та кількісних характеристик, диференційований підхід до навчання кожного учня.

Отже, для успішного музичного навчання, при діагностуванні навчальних здібностей, слід звернути увагу не тільки на специфічні для музиканта здібності, такі як музичний слух, пам'ять, ритм та фізіологічні особливості, а й доцільно додати до структури діагностичних методів такі, що виявляють артистичні вміння дитини, концентрацію уваги, та найважливіше, на нашу думку, спрямовані на визначення зацікавленості учнів у самостійній музичній діяльності ("музичних діях"), у яких йому запропоновано брати участь. У теорії психології доведено, що збуджена зацікавленість до музики сприяє розкриттю, а, за доцільних педагогічних умов, і розвитку необхідних здібностей, що у свою чергу викликає бажання до самореалізації у музичній діяльності, стають запорукою успіху у навчанні.

Діагностика здібностей до музичного навчання – надзвичайно важлива й складна сфера діяльності педагога. Аналіз особливостей реакції учнів на музично-творчі явища, виявлення складових досліджуваних навчальних потенцій довів, що удосконалення діагностики навчальних здібностей учнів до музичної діяльності потребує оволодіння викладачем комплексом теоретичних знань, відповідних вмінь та їх практичного застосування.

Таким чином, запропоновані шляхи: поетапне здійснення педагогом пізнання здібностей учнів до музичного навчання, створення належних умов для природного відчуття ними власних можливостей, сприяють вдосконаленню педагогічного діагностування.

*Ільєнко І. М.,
викладач КМАЕЦМ,
здобувач ДАКККиМ*

МУЗИКА ТА ХОРЕОГРАФІЯ: ФОРМИ ОСВІТНІХ СПОЛУЧЕНЬ

"Разом зі знаннями та вміннями емоційний досвід є умовою формування цінностей, ідеалів", – такими, за О.Рудницькою, вбачаються мотиваційно-ціннісні відношення особистості та навколишнього світу впродовж навчального процесу [3, 23]. Саме емоційним досвідом у мистецтві хореографії постає музичне виховання як складова професійної підготовки артистів-виконавців та балетмейстерів. Музика є безмежним полем діяльності для хореографів: вона дозволяє постановнику перетворювати звук у візуальний хореопластичний рух.

Ще на початку ХХ ст. поет Андрій Бєлий підкреслював, що "будь-яка форма мистецтва визначається ступенем вияву в ній духа музики" [5, 201]. Оскільки хореографічне мистецтво сплавляє у художню цілісність мову музики і мову танцю, виникає необхідність усвідомлення музики як найважливішої складової мистецтва хореографії. Отже, осмислення проблеми музичної обізнаності студентами-хореографами спонукає до вивчення музичних дисциплін у навчальному процесі підготовки артистів-виконавців танцювального жанру та балетмейстерів.

Тривалий час процес опанування музичних знань студентами-хореографами відбувався доволі спрощено; впроваджувався диференційований підхід до вивчення складових балетного мистецтва – музики та хореографії, з викладанням низки музичних дисциплін, серед яких "Музична грамота", "Елементарна теорія музики", "Історія музики", "Музична література". Такий опосередкований підхід залишав окремими генетично нерозривні танцювальні складові, порушуючи головний принцип хореографічного мистецтва: синтез музики та хореографії. Як наслідок, результатом на сьогодні є доволі низький рівень оперування музичним матеріалом студентами хореографічних факультетів багатьох творчих вузів, відсутність свідомих умінь музично-хореографічного узгодження, неможливість користування музичним понятійним апаратом у процесі створення хореографічних побудов.

Причина – у необґрунтовано роз'єднаних шляхах накопичення знань зі споріднених складових балетного мистецтва.

Загальновідомо, що якість хореографічного твору перебуває в прямій залежності від музичного супроводу, який визначає емоційний настрій, характер, образну виразність; музична драматургія є основою балетних побудов. Кожний хореограф розуміє значущість тотожності музичної й танцювальної драматургії. Згадаємо, приміром, Ф. Лопухова, який зазначав, що "неодмінною умовою балетмейстерської творчості повинно бути музичне пізнання, тому що вся робота балетмейстера ґрунтується на музиці" [4, 192].

З цих позицій вбачається доцільним рекомендувати студентам творчих вузів, що навчаються на факультетах танцівників-виконавців та балетмейстерів, впровадження інтегрованої дисципліни, яка поєднує базові знання про основні елементи музичної мови, нерозривно пов'язані з хореографічною мовою та закономірностями музичного мислення як чинника танцювального процесу. На наш погляд, таким курсом може бути "Історія та теорія музично-хореографічних взаємодій".

Головною метою курсу "Історія та теорія музично-хореографічних взаємодій" передбачається усвідомлення студентами процесу взаємодії та взаємовпливу музики і танцю, використання музичного синтаксису як універсального засобу побудови музично-хореографічних композицій. Даний курс передбачає надання студентам змоги засвоїти більш вживану музичну термінологію та мати поняття про основи музичного синтаксису, оволодіти навичками слухового аналізу, ознайомитися з особливостями різних жанрів музично-хореографічного мистецтва. Суттєвою перевагою є принцип формування аналітичного підходу до запропонованого програмою музичного матеріалу та наявність постійного зв'язку теоретично-слухового вивчення елементів музичної мови з її хореопластичним втіленням. Ознайомлення зі змістом музичних творів у культурному контексті епохи спрямовано на виховання загальної культури, розширенню естетичного світогляду і художнього смаку майбутніх виконавців танцю.

Програма курсу "Історія та теорія музично-хореографічних взаємодій" складається з трьох модулів: "Музика як невід'ємна складова хореографічного мистецтва", "Ритм як визначальна складова музично-хореографічних композицій", "Еволюція музично-хореографічних форм". Кожний модуль застосовує спектр різновидів навчальної роботи – зокрема, слуховий аналіз музики, письмові завдання, дискусії,

музичні вікторини, теоретичне опитування, евристичні бесіди, пластичні втілення, музично-хореографічні етюди. Наприклад, тема "Музично-хореографічна драматургія" розглядає виразні засоби музики і хореографії у порівняльних характеристиках музичного і танцювального мистецтв, використовуючи і теоретичні знання, і музично-слуховий аналіз, а тема "Основні тенденції розвитку сучасного танцювального мистецтва. Балет XX століття" пропонує лекційний матеріал поряд з фрагментами відеозаписів сучасних балетних постанов.

Отже, на наш погляд, синтетичність хореографічного мистецтва спонукає до впровадження навчального курсу, який пропонує цілісний підхід до оволодіння музичними знаннями в складі музично-хореографічних втілень.

Використані джерела

1. Ванслов В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии / В. Ванслов. – М.: Искусство, 1968. – 324 с.
2. Величко Н. Музика як культуротворча парадигма сучасного суспільства // Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць. – Вип. 14. – К.: Міленіум, 2008. – С. 171-178.
3. Рудницька О. Педагогіка : загальна та мистецька: Навчальний посібник. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005. – 360 с.
4. Смирнов И. Искусство балетмейстера. – М.: Просвещение, 1986. – 192 с.
5. Фількевич Г. Всесвітня історія музики / Навчальний посібник. – К.: Стило, 2006. – 356 с.
6. Каган М. Музыка в мире искусств. – СПб., 1996. – 240 с.

***Куш Є. В.,**
магістрант ДАКККиМ*

МУЗИЧНО-ІНФОРМАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК НАУКОВА ГАЛУЗЬ ТА НАВЧАЛЬНА ДИСЦИПЛІНА

Початок нового тисячоліття ознаменувався поворотним моментом у взаємовідносинах музики і комп'ютера. Бурхливі дискусії залишились в минулому, почався час зрілих конструктивних стосунків, коли обидві сторони все більше відчують потребу у взаємозбагаченні. "Очевидність принципово нових можливостей, які надає музичний комп'ютер для розвитку професійного мислення музиканта у

всіх сферах музичної творчості, неминуче призведе до зростаючого впровадження музично-комп'ютерних технологій, що дозволить суттєво доповнити і навіть змінити сам характер праці композитора, музикознавця, виконавця і педагога" [2].

Необхідність в музиці цифрових технологій відразу визнали працівники інформаційних структур (передусім радіо і телебачення), проте лише одиниці музикантів-професіоналів беззаперечно повірили у майбутнє музичного комп'ютера. "Негативно сприймають комп'ютеризацію музичного мистецтва артисти-виконавці на традиційних акустичних інструментах, диригенти, хоровики, оперні співаки, викладачі музики... Для них комп'ютер – як музичний інструмент – уже видається небезпечним конкурентом" [1]. Проте тенденція музичної комп'ютеризації є незворотною.

Музично-інформаційні технології – молода галузь знань, що знаходиться на стику техніки і мистецтва. Ця галузь, без сумніву, має динамічну природу розвитку, яка пов'язана з безперервним оновленням досягнень науково-технічного прогресу.

На музично-інформаційні технології як на галузь досліджень існує багато різних поглядів. М.Брянцев [3] класифікував їх як систему знань, що поєднує в собі інформатику, звукорежисуру, педагогіку та музикознавство. Проте, ця система знань ще багато в чому роз'єднана, адже всі її чотири грані виявляють своє бачення питання. Так, в інформатиці – це особлива прикладна галузь досліджень. У звукорежисурі – новий, багатющий за можливостями інструмент для створення звукових образів та акустичних вимірів. Педагогіка розглядає музично-інформаційні технології як важливу частину музичного виховання, яку необхідно включити у процес навчання різносторонніх спеціалістів. Музикознавство розглядає їх, з одного боку, як оновлення засобів музичної виразності, з іншого – як свого роду виродження музичної естетики і досвіду, накопиченого за останні кілька століть.

Вивчення інформаційних джерел показало, що в українській освіті навчальна дисципліна "Музично-інформаційні технології" переживає початковий етап свого формування, становлення та розвитку. Дисципліна вивчається лише студентами-звукорежисерами у трьох столичних мистецьких начальних закладах. У той час, як у Росії в багатьох педагогічних та мистецьких ВНЗ (не тільки Москви та Санкт-Петербурга) існує не лише така навчальна дисципліна, але й окрема

спеціальність "Музично-комп'ютерні технології", за якою навчають бакалаврів та магістрів.

Музично-інформаційні технології в останні роки стали магічно привабливими для величезної кількості любителів музики, у яких, на жаль, немає достатньої освіти, щоб професійно займатись музичною творчістю, але є бажання творити, експериментувати зі звуками, віддавати свій час музикуванню. Серед таких любителів чимало інженерів, спеціалістів в галузі інформатики, акустики, комп'ютерних технологій. Професійним же композиторам, навпаки, часто не вистачає необхідної технічної бази знань. Так, пізні версії таких програм, як S cakewalk Sonar, Steinberg Cubase, розраховані на потужні швидкодіючі комп'ютери, інтегрують в собі різноманітні функції секвенсорних MIDI-редакторів, мультитрекових цифрових аудіостудій, віртуальних синтезаторів. Для музикантів ці програми є досить складними через численність своїх опцій, а від "технарів", навпаки, вони вимагатимуть професійної музичної освіти.

Отже, на порядок денний в сучасній освіті поставлена проблема руху назустріч одне одному двох векторів: навчити музикантів усім премудростям комп'ютерного програмування сучасного звукового полотна, а спеціалістам у сфері інформаційно-комп'ютерних технологій та звукового дизайну дати ключ до грамотного розуміння законів музичної творчості.

Змістовні і методичні аспекти дисципліни "Музично-інформаційні технології" обумовлені злиттям двох основ: музичної та інформаційно-технічної. Фактично цей предмет відповідає на запитання: "Як техніка, зокрема, комп'ютер, може допомогти музикантові?" Особливістю дисципліни є те, що постійне оновлення музично-інформаційних технологій змушує регулярно корегувати навчальні програми та зміст предмету.

Отже, музичний комп'ютер відкриває широкі можливості у творчому освоєнні простору музики як на рівні професійного мистецтва, так і аматорської творчості. Музично-інформаційні технології розпочали еволюційно новий період технічного відтворення музичної продукції: у нотодрукарстві, у жанрах прикладної музики, у засобах звукозапису, у якісних можливостях звуковідтворюючої апаратури, у театральній-концертній діяльності, у звуковому дизайні і трансляції музики (в т.ч. – по Інтернету).

Використані джерела

1. Белов Г.Г. Магический кристалл музыкально-компьютерных технологий //sputnik.master-telecom.ru/Seans/Ped.conf/sec3.pdf
2. Белов Г.Г., Горельченко А.В. Музыкальный компьютер – инструмент нового времени (***)дцать лет спустя) //sputnik.master-telecom.ru/Seans/Ped.conf/sec3.pdf
3. Брянцев М.М. Музыкальная информатика как динамично развивающаяся учебная дисциплина //sputnik.master-telecom.ru/Seans/Ped.conf/ sec3.pdf

*Лавренюк Л. А.,
заст. директора МШУ НАН України*

ФУНКЦІОНУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ У ВИКОНАВСЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ УКРАЇНСЬКИХ МУЗИКАНТІВ В УМОВАХ ЕМІГРАЦІЇ

Музично-виконавська творчість має велике значення для актуалізації музики як мистецтва. Головним критерієм музичного мистецтва завжди був і залишається звук, адже без нього не може існувати і музикант. Таємницю звукової майстерності найчастіше шукають у фізіологічній будові рук виконавця, в технічних прийомах звуковидобування, якими він користується, в особливостях дотику до інструменту – "туше", якщо мова іде про виконавця-інструменталіста, та в особливостях тембру, силі голосу, коли йдеться про виконавця-вокаліста. При цьому часто забувається, що звук народжується не лише від дотику пальця до інструменту чи від вібрацій голосових зв'язок, але в більшій мірі від дотику людської душі до поетичного феномену музики. Звук – це відображення людської духовної субстанції.

Дослідження музично-виконавського мистецтва ускладнюється кількома факторами: по-перше, музичне виконання – це так звана "вторинна" творчість, яка перебуває в залежності від змісту і характеру виконуваного матеріалу. По-друге, музичне виконання – це процесуальний акт, який не залишає після себе ніякого нотного-графічного зображення, це вид непродуктивної діяльності, мотивація якої полягає не в результатах, а в самому процесі. Крім того, слід урахувати, що музичне виконання особистісне за своєю суттю, тобто таке, яке залежить від специфічності музичного світогляду виконавця, від досвіду його музичної діяльності. Однак, як стверджує Ж. Дедусенко,

"... якою би мірою індивідуальності не володів артист, він завжди пов'язаний з тою чи іншою традицією, поза якою ... знаходитися неможливо" [1;57]. О. Т. Катрич пов'язує індивідуальний стиль музиканта-виконавця з його ментальністю та національним характером. Вона вважає, що "...виконавський архетип, як глибинний тип виконавського мислення формують ті ж сфери людського єства, в яких закорінений і національний характер"[2;28]. Звичайно, ментальним настановам раціонально навчити людину неможливо, це внутрішнє відчуття спорідненої ідентифікації себе з соціальним національним цілим, що, як правило, проявляється в стресових ситуаціях або в живому порівнянні з представниками інших культур. Тому особливо цікавим є дослідження національних традицій у виконавській творчості українських музикантів в умовах перебування за межами Батьківщини, коли, з одного боку, виникає вплив культури країни, в якій живе митець, з іншого – посилюється ностальгія за рідною культурою. У сучасному музикознавстві дослідженню "національного", "національних традицій" приділяється багато уваги (Н. Горюхіна, О.Козаченко, І.Ляшенко, О.Катрич, Н.Кашкадамова, О.Мартиненко, О.Прокопович, В.Шульгіна), але українські національні традиції саме у музичному виконавстві вивчені ще мало, і майже немає музикознавчих праць, в яких би досліджувалося функціонування українських виконавських традицій в умовах еміграції.

Для визначення особливостей українського національного характеру слід звернутися до української філософської думки. Творчий набуток найбільш видатних представників української філософії – Г. Сковороди, М. Гоголя, П. Юркевича, можна охарактеризувати як філософію емоціоналізму. Варто зазначити, що менталітету українського народу властива інтровертність (зосередженість на своєму внутрішньому світі, мікрокосмі), яка носить чуттєво-емоційний характер. Це відобразилося у психології серця, "кордоцентричності", в ідеях Долі, Душі, в православній релігійності, ліризмі, меланхолійності, естетизмі (цінності краси, здоров'я), у фантазії (думи, вірші, епічні легенди).

Якщо спроектувати загальні риси українського характеру на сферу музичного виконавства, то виявиться, що саме такі риси – емоціоналізм і сентименталізм, чутливість і ліризм, індивідуалізм та прагнення до "свободи", неспокій і рухливість психічного порядку, пов'язані з певним "артистизмом" натури – властиві так званому "романтичному" стилю виконавства.

Як уже зазначалося, надзвичайно складно осмислити та узагальнити процеси, які супроводжують виконавський акт (психофізичні, емоційні, творчі тощо), а тим більше виявити і проаналізувати особливості етнохарактерного виконання. Та, слухаючи у звукозаписах чи на концертах видатних українських виконавців – виразне, м'яке і співуче туше Любки Колесси, фразування, за масштабом і розвитком близьке до людського співу; динамічну, імпровізаційну манеру гри Романа Савицького; майже вокальне інтонування мелодії на фортепіано у Дарії Гординської-Каранович та інших, можна уловити специфічні прикмети, властиві "романтичному" стилю виконавства. Серед них: орієнтація репертуару на твори ХІХ ст., романтизація творів всіх епох, психологізація змісту, підвищена роль особистісного начала, пісенна вимова мелодії, вільне ставлення до тексту, варіювання виконання при повторенні мелодійних побудов, імпровізаційність, а також яскрава, концертна манера виконання. Крім того, українські виконавці, які в своїй творчості слідують національним культурним традиціям, часто включають у свій репертуар твори українських композиторів.

Наявність таких спільних рис у індивідуальних музично-виконавських стилях українських виконавців, які тільки на перший погляд можуть здатися загальними і випадковими, дають підстави говорити про тривалість традицій в українському музичному виконавстві. Виникає запитання: чи можна говорити про певний напрям у музичному виконавському мистецтві серед українських митців на Заході? Очевидно, що ні, окремого українського виконавського стилю як такого не існує, але є деякі специфічні риси, які вирізняють українських музикантів-виконавців серед представників інших культур і національностей. Таким чином, українська виконавська школа постійно вбирає нові впливи на шляху свого розвитку. Вона представлена різними індивідуальностями, однак має свої наскрізні традиції, які видозмінюються, але не зникають.

Використані джерела

1. Дедусенко Ж.В. Исполнительская пианистическая школа как род культурной традиции: дисс ... канд. искусствоведения: 17.00.01/ Дедусенко Ж.В., НМАУ – К., 2002. – 208 с.
2. Катрич О.Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти): дис ...канд.. мистецтвозн. / О.Катрич, НМАУ – К.: 2000. – 173 с.

НАДБАННЯ РОК-КУЛЬТУРИ ЯК ПОТЕНЦІЙНА СКЛАДОВА МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ МОЛОДІ

Суперечливе, насичене катаклізмами двадцяте століття характеризується надзвичайно широким діапазоном філософських течій, стилів та напрямків у мистецтві. З кожним роком воно все більше віддаляється від нас у часі, перетворюючись на дійсно минуле століття. Перед сучасним дослідником відкриваються нові перспективи у вивченні цієї широкої культурної панорами. Цілком закономірною й природною у світлі сьогодення виглядає потреба по-інакшому оцінити певні культурні досягнення попередньої доби.

Одним з найяскравіших явищ полікультурної палітри ХХ століття, явищем, потужний резонанс якого світова культура продовжує відчувати й досі, без сумніву, є рок-музика, рок-мистецтво, рок-культура. Відійшов у минуле період, коли рок викликав лише негативну реакцію у широких колах прихильників "ортодоксальної" культури. Рок-мистецтво посідає дедалі вагомніше місце у сучасному культурологічному дискурсі. Знаменням часу служить факт видання текстів рок-композицій у вигляді збірок. Все частіше й відвертіше ці тексти називають поезією, а їх творців – поетами. "Сформувався досвід філологічного вивчення вітчизняної рок-поезії, окремо у багатотомних серіях видаються тексти поетів російського року", – зазначає культуролог Е. Л. Рібакова [4, 6]. Яскравим свідоцтвом великої зацікавленості рок-поезією з боку дослідників-літературознавців є також видані протягом 1998-2005 рр. вісім випусків збірок наукових статей під назвою "Русская рок-поэзия: текст и контекст" міста Твері, упорядковані на кафедрі теорії літератури Тверського державного університету під керівництвом Ю.В.Доманського [3]. Дедалі гостріше постає питання включення текстів рок-композицій до складу навчальних програм з літератури [6].

Останнім часом сучасні культурологи та літературознавці усе частіше свідомо використовують по відношенню до рок-культури термін саме "культура" (а не "суб-" чи "контркультура"): "вже ні в кого не викликає сумніву, що "слово року" (В. Рекшан) стало у 1970-1980-ті рр.

помітним явищем не лише молодіжної субкультури, як було прийнято вважати раніше, а й російської культури в цілому" [1, 3]; "Ближче до кінця XX століття не лише джаз, а й рок у кращих його зразках набувають рис класичності, входячи до золотого фонду світової культури" [4, 3].

На жаль, рок-мистецтво, яке по суті являє собою органічний синтез слова, музики та сценічної дії, отримало на даний момент належне визнання лише на ниві філології. Незважаючи на чималу кількість присвячених рок-музиці дисертаційних досліджень, що з'явилися протягом двох останніх десятиліть в Росії та Україні, музичні надбання рок-культури продовжують залишатися в тіні. Частково це пояснюється тим, що увага філологів до рок-поезії спостерігається в основному в Росії, де рок-культура радянського періоду носила опозиційний характер по відношенню до існуючої влади, виконуючи роль своєрідної "преси". Так чи інакше, музичні достоїнства західної та вітчизняної рок-музики у сучасному мистецтвознавчому дискурсі відходять на другий план. Ситуація, що склалася, несе в собі загрозу подальшого одностороннього оцінювання мистецьких надбань рок-культури, сприяє утвердженню помилкової ідеї домінування в рок-мистецтві вербальних засобів виразності і потребує термінового корегування. Музична складова вітчизняних та західних рок-композицій варта пильної уваги музикознавців – адже кращі зразки рок-музики являють собою твори високого художнього рівня. Як і тексти до рок-композицій, вони здатні здійснювати потужний виховний вплив і відігравати значну роль у музичному вихованні молоді.

Здійснювані сьогодні дослідження рок-мистецтва дозволяють дійти висновку, що творчі здобутки цієї так званої молодіжної субкультури не є – в силу "непрофесіоналізму" їх авторів – явищем, виключеним з загального культурно-історичного контексту. Рок-музика є закономірним продовженням романтичної традиції в мистецтві і демонструє зразки високої лірики.

В. Сиров в одній зі своїх праць наголошує на факті поступової асиміляції рок-музикою жанрів та форм класичної музики. Саме цим дослідник пояснює невідомий процес зародження й посилення у надрах масової рок-культури рис елітарності [5]. Коріння цього процесу, на наш погляд, слід шукати не в зовнішній асиміляції, а в глибинному внутрішньому спорідненні цієї культури з музичним романтизмом XIX століття та подальшими проявами романтичної традиції в мистецтві XX-XXI століть.

До сучасних підручників музики в загальноосвітній школі включено ряд імен сучасних поп-музикантів. Кращі ж надбання рок-музики, на наш погляд, не меншою мірою заслуговують на достойне місце у навчальних програмах музичних та загальноосвітніх закладів.

Використані джерела

1. Ивлева Т., Козицкая Е., Доманский Ю. От редколлегии / Русская рок-поэзия: текст и контекст : сборник научных трудов /. – Вып. 1. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 1998. – С.3-4.
2. Кашкадамова Н. Історія фортепіанного мистецтва ХІХ сторіччя : підручник / Н. Кашкадамова. – Тернопіль : АСТОН, 2006. – 608 с., нот
3. Русская рок-поэзия: текст и контекст : сборник научных трудов. – Вып. 1-8. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 1998-2005.
4. Рыбакова Е. Л. Развитие музыкального искусства эстрады в художественной культуре России : автореф. дис. ... док. культурологии : спец. 24.00.01 / Е. Л. Рыбакова. – СПб, 2007. – 43 с.
5. Сыров В. Н. Стилиевые метаморфозы рока или путь к "третьей" музыке : монография / Сыров В. Н. – Нижний Новгород : Издательство Нижегородского университета, 1997. – 210 с.
6. Чебыкина Е. Е. Аргументы в пользу включения рок-поэзии в школьную программу по литературе: взгляд литературоведа / Е. Е. Чебыкина // Образование и наука : Известия Уральского отделения Российской Академии образования. – Екатеринбург, 2007. – С. 140-148.

*Макашев Т. А.,
викладач ДШМ № 1*

СТВОРЕННЯ ЦІЛІСНОЇ ПЕДАГОГІЧНОЇ КОНЦЕПЦІЇ ВИКЛАДАННЯ ПРЕДМЕТУ "ОСНОВИ ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА" В ДИТЯЧІЙ ХУДОЖНІЙ ШКОЛІ, ВРАХОВУЮЧИ ФІЛОСОФСЬКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ НАДБАННЯ ПОСТНЕКЛАСИЧНОЇ НАУКИ

Сучасний науковець, педагог, дослідник має приділяти велику увагу міжсистемним зв'язкам; паралогізми співіснування вірогідних істин у релятивістській нескінченності Буття не дадуть створити гідний до роботи певний вислів у будь-якій галузі доти, доки не буде створено цілісної моделі взаємодій, динамічних взаємоутримань складних об'єктів, і, хоча ми цінуємо "текст без меж" (Дерріда), що перетікан-

ням сутностей пожвавлює обсяг свободи, не слід у практичній діяльності (у цьому випадку – шкільній) повторювати дуже поширену сьогодні у так званих "елітарних" колах помилку, коли у революційній непримиренності фанатичних шанувальників постмодернізму "праведне з грішним" змішується без жодного зрозумілого критерію відбору; отже, з тим, щоб краще зрозуміти складну відкриту систему, що саморозвивається, якою тут є система мистецької освіти для сучасної художньої школи, слід взяти до уваги її міжсистемні зв'язки. Доля вручила мені можливість не тільки працювати з дітьми, працювати як художник-живописець реалістичного напрямку, як художник-постановник театру і кіно, але і брати участь у мистецьких акціях сучасного авангардизму, шоу, виставках; до цього належить і праця у якості співредактора філософсько-культурологічного часопису "Суб-Роза".

Якщо виділити з цього досвіду найголовніше, що допомагає рухатися життям, радісно сприймаючи сучасність, що допомагає не втрачати орієнтацію в новітніх умовах – то це буде своєрідний "щит-захисник", яким для мене виступає створення стрижневої аксіології, опосередкованої в міжсистемних зв'язках для кожного проблемного неоднозначного випадку багатовимірних істин сучасного мистецтва, психології, навіть, світогляду цивілізації. Педагогічна ідея звести "мале" до "великого", встановити і підтримувати непохитні зв'язки, як кажуть художники, фундаментальних цінностей – це, за історичним походженням, ідея ще давньогрецької педагогіки. Елліністична сутність "Техно" – це ейдетична, така, що самостворює себе, рухлива сутність, в якій для давнього грека логічно з'єдналися мистецтво, наука, побут. Що це, як не безперервний дискурс у сучасному постмодерні! Наступні епохи, де життєутворююча цілісність була за генезисом то розповсюдженням на сферу освіти християнського способу світосприйняття, то пов'язаними з іменами Руссо і Дідро ідеями цілісного просвітництва – достатньо підвели нас до того, що ми маємо збагнути, як вірний дороговказ: інерція свідомості людини, якої хочуть позбутися вщент радикальні сучасні напрямки постмодернізму в мистецтві, культурі, освіті – це верхній пласт необхідної бути інертною духовної цілісності людини; це те, що має захищати нас як раз через міжсистемні зв'язки. Невірними є концепції, коли в поезії треба очікувати, щоб "текст сам створив себе", саме так, як є похибкою в експериментальній педагогіці начального рівня художньої освіти на Заході майже повністю усувати учителя від обов'язку пропагувати і

насаджувати сталі художні і культурні цінності. Коли юний громадянин чує з екрану загальнодержавного телеканалу заклик на кшталт: "Життя коротке, не квапся, візьми від життя все і негайно", – чи створить він свою власну всеохоплюючу життєву цілісність, духовні цінності якої потребують пильної уваги і копіткої праці? Як правило, прийняте сьогодні за Болонську модель викладання курсу історії мистецтв з амбівалентним поданням викладачем всього обсягу фактичного матеріалу без виховних ідеологічних висновків призводить не до власного створення учнем своєї форми світосприйняття цілісно, а не призводить його до жодної подібної форми через те, що мотивація учня – це, більшістю, "до подібного подібне", жаданий постмодернізмом креатив виникає пізніше, у змаганні готових концепцій; а до того, якщо не показувати учневі прикладів упередженого, патріотичного, цілісного, концептуально завершеного ставлення до певних фактів історії образотворчого мистецтва – то власної позитивної упередженості, з якої починається особистість, дитина сама не сформує. В неї не буде збуджуючого психокінетичного приводу. Таке положення виникло через "юний" вік самого постмодернізму, хвороби дитинства тут, на жаль, не скінчилися. Наприклад, дивлячись системно по абсолютизації стиля, дехто з відомих постмодерністів висловив, певно, ганебну точку зору, що теракт 11 вересня був акцією сучасного мистецтва. Але, дивлячись міжсистемно, як я і раджу для оцінки складносистемних проблем, люди здорового глузду таки піддали цей вислів правильному осудові. Зміст затримки із реакцією осуду (а дехто, на жах, його і зовсім не підтримав) в автоматичному переносі на постмодернізм сутності загальнолюдської цілісності. А він цим не є. Цілісне, загальнолюдське дійсно має право імперативу. Як демократія.

Постмодернізм є інструментом подальшого вдосконалення цивілізації. Всупереч заявам про "революцію, яка відкидає все, що було до неї", спосіб асоціативного мислення мистецтва, порівняно з класичною епохою, не змінився; спосіб наукового мислення як дедуктивна й індуктивна емпірика, аналіз і синтез – теж на тому самому місці. Виходячи з ідеї цілісності розвитку людства, зміст постмодерністських "паралогічних дискурсів" простий, навіть до того, щоб донести його дітям на уроках мистецтва: коли технології людства були слабкіші за природу, треба було тільки копіювати природу (одне і те саме) у вічно догматичному реалізмі; як новизна науки перевершила природну, то сутність новизни звідтіль почала додаватися до рідності природи і вести за собою скрізь.

*Мошкола М. І.,
історик, заслужений працівник
освіти України*

ПРОВІДНА РОЛЬ НАЦІОНАЛЬНОЇ ЕЛІТИ У РОЗБУДОВІ УКРАЇНСЬКОЇ ДЕРЖАВИ

Доля історичного прогресу, як наголошував іспанський філософ Х.Ортега-і-Гассет, здебільшого залежить від людей з передовими поглядами, палким серцем, високим рівнем загальної культури. Справжнім аристократом, стверджував Х. Ортега-і-Гассет, є не той, хто отримав цей титул у спадок чи має певну суму знань, а той, хто ці знання постійно вдосконалює і, що надзвичайно важливо, реалізує на користь суспільства. Тож кожне суспільство, за Х. Ортега-і-Гассетом, завжди є динамічною єдністю двох чинників: "меншості" і "маси" [3, 39]. До "меншості" належать окремі люди або групи, які володіють відповідною кваліфікацією і певним соціальним статусом.

З того часу, як усвідомлення соціальної неоднорідності набуло концептуального осмислення у західній філософській традиції, з'ясування суспільної ролі феномена еліти перетворилося на одну з провідних тем у межах наукових розробок соціальної проблематики. Як слушно зауважує К. К. Баранцева, "цікавість до феномена еліти багаторазово посилювалася та послаблювалася, набуваючи вигляду своєрідних хвиль, потужність яких залежала від домінуючої соціально-філософської парадигми" [1, 57].

Генезі та дедалі зростаючій ролі національної еліти в процесі державотворення присвячено низку наукових досліджень вітчизняних авторів. Зокрема, праці В. Липинського, В.М. Бебика, М.Ф. Головатого, С.Ф. Вовканича, В.І. Кізіми, В.М.Князева, В.Г.Кременя, А. М. Пойченка, П.К. Ситника, М. О Шульги та ін., у яких багато уваги приділяється проблемам взаємовпливу особистості і суспільства. Теоретико-методологічні аспекти дослідження культурно-освітньої та духовної національної еліти відображені у працях В.П. Андрущенка, Є.К. Бистрицького, І.В. Бойченка, М.М. Бровка, Л.В.Губерського, І.А. Зязюна, В.П. Іванова, Л.Т. Левчук, М.П.Лукашевича, М.М.Мокляка, І.Ф. Надольного, В.І. Шинкарука, І.М. Дзюби, О.Є.Манокси, М.І.Михайличенка, А.І. Комарової, Б.К.Новікова, Б.І. Олійника, В.С. Пазенка, М.В. Поповича, О.М. Семашка, Л.В.Сохань та ін.

Для культурно-освітньої сфери українського суспільства роки незалежності стали часом глибоких трансформаційних процесів, які, з одного боку, проявилися в розпаді радянської ідеологічної машини, кризі традиційної системи цінностей, а з іншого – вимагали раціонального ставлення до успадкованої від радянської доби мережі культурних та освітянських закладів, на основі яких поступово формувалася якісно нова національна культурно-освітня інфраструктура незалежної, демократичної, європейської України. Такі процеси не могли бути лише позитивними, несуперечливими, тому насамперед вимагали сконцентрованих зусиль громадсько-культурної та державницької еліти.

Громадсько-політичною елітою та освітянами була проведена значна робота з налагодження цілісної системи освіти в Україні. Насамперед, завдяки нормативно-правовому забезпеченню. Серед правових актів найбільш важливими стали нова Конституція України, Закони України "Про освіту", "Про загальну середню школу", "Про мови в Українській РСР", Державна Національна програма "Освіта (Україна XXI століття)", Концепція середньої загальноосвітньої школи України, Положення Міністерства освіти України "Про середній загальноосвітній навчально-виховний заклад", "Про експериментальний педагогічний майданчик" та ін. Цими та іншими актами, підготовленими очільниками освіти та державними установами, визначені основні напрямки модернізації змісту, форм і методів навчання, виховання й управління у сфері освіти.

Загальновідомо, що інтелектуальний потенціал народу значною мірою залежить від рівня системи вищої та середньої спеціальної освіти. На час проголошення незалежності в Україні було 156 вищих та 735 середніх спеціальних закладів освіти. Переважна більшість із них розташовувалась в індустріальних та науково-культурних центрах.

Протягом розбудови власної державності українська еліта, яка працювала в галузі вищої освіти, провела низку системних нововведень, які змінили не тільки кількісні показники вузів, а й суть їхньої роботи.

Силами освітян, юристів, державних менеджерів були врегульовані такі важливі питання, як: порядок створення та ліквідації навчальних закладів; звільнення керівників та працівників; порядок організації навчального процесу; працевлаштування випускників тощо.

Одночасно були зміцнені кадрові склади та матеріальні бази вузів, ліквідовані малопотужні навчальні заклади. Важливим заходом

стало включення до складу вищих навчальних закладів III – IV рівнів акредитації технікумів і коледжів із правами структурного підрозділу.

Характерною особливістю сучасної вищої школи є те, що в ній студенти навчаються на бюджетній та контрактній основі. Важливим є те, що більшість юнаків та дівчат навчаються державним коштом. І тут хочеться підкреслити те, що чимало комерційних закладів освіти створюють умови для безплатного або пільгового навчання талановитої молоді.

Аналіз популярності професій, які сьогодні здобувають студенти в Україні, дає підстави дійти висновку, що найпрестижнішою залишилася фахова підготовка з міжнародних економічних відносин, міжнародного права, правознавства, філології, насамперед англійської, німецької та французької, економіки та журналістики, обліку та аудиту, культурології. В технічних університетах студенти обирають такі спеціальності, як автоматизоване керування технічним процесом, технологія машинобудування, інформаційні керуючі системи і технології. Отже, молодь відчуває, що за цими технологіями майбутнє України, то ж зростання інтересу до них є певною ознакою оздоровлення суспільства [2, 426-442].

До позитивних тенденцій щодо становлення та розвитку національної вищої школи можна віднести поживавлення та розширення зв'язків із зарубіжними освітніми установами та організаціями. Вченими підраховано, що за 10 останніх років вузи України уклали понад 70 міжнародних угод в галузі освіти.

Використані джерела

1. Баранцева К. Історична еволюція елітиського дискурсу: теорія та методологія / К. Баранцева // Філософська думка. – 2002. – № 1.
2. Україна: утвердження незалежної держави (1991-2001) / Кол. монографія. – К., 2001.
3. Ortega-y-Gasset J. La rebellion de las masas. – Madrid, 1969.

МУЗИЧНА ДИТЯЧА КАЗКА "ПОДАРУНОК СВЯТОГО МИКОЛАЯ"

В арсеналі кожного вчителя є особисті надбання, методи та підходи, які він використовує в навчальному процесі. Саме від досвіду музично-педагогічних знань та обізнаності самого вчителя залежить якість виховання та повне розкриття природних здібностей учня, їх розвиток та вдосконалення. Одним з таких методів є колективна музична творчість дітей.

Актуальність обраної мною теми (дитяче свято, створене самими дітьми) зумовлено наступними чинниками. По-перше, необхідністю задовольнити дитячі духовні потреби. Ми часто недооцінюємо духовні потреби учня. Відповідальність за духовне виховання дітей лежить як на батьках, так і на їхніх вчителях. Діти можуть настільки зрозуміти Божу любов, милість, прощення Всевишнього, наскільки вони відчують любов до себе, прощення і прийняття:

- а) увага до дитини;
- б) впевненість в надійності;
- в) потреба в прийнятті любові й вдячності, в значимості особистості дитини.

Гарним зразком до втілення цих потреб є підготовка та проведення дитячих музичних свят.

По-друге, актуальність цієї теми також зумовлена проблемою необізнаності батьків та дітей. На жаль, виросло не одне покоління відлучене від церкви, позбавлене християнських традицій. Як повернути дітям те, що їм належить по праву? Через казку для дітей доносяться віра в добро, що завжди перемагає, знання про благородність праці, вміння творити добро. Саме в цьому дитячому святі і закладені ті первозданні християнські основи. Саме Святий Миколай Чудотворець є втіленням ідеалів християнської любові.

Метою цієї роботи є священний обов'язок вчителя навчити дітей духовній спадщині, передати і привити любов до генетично закладених звичаїв, традицій нашого народу – коріння нашої нації. Донести ці знання до своїх вихованців я пропоную через казку, яка і є невід'ємним елементом звичаїв та частиною виховного процесу маленьких людей.

Звичаї а також мова – це ті найміцніші елементи, що об'єднують окремих людей в один народ, в одну націю. Наша держава прагне мати здорову, високодуховну Дитину, бо це наше майбутнє і майбутнє нашої України. Ось чому я вважаю цю роботу актуальною, цікавою і корисною. Мета – бажання створити матеріал для колективного та навчального процесу. Створено авторський цикл "Звичаї нашого народу", який є дієздатний на сьогоднішній день, написаний українською мовою і адаптований до сприйняття сучасними дітьми.

Така колективна творчість розвиває уяву та фантазію дитини. Через гру діти навчаються. Мова казки їм зрозуміла і легка в сприйнятті. Маленькі актори, поставлені в незвичайні умови своїх героїв, розвивають свою фантазію, уяву, що спонукає їх до творчості, прояву особистості, впевненості в собі, прийнятті їх як особистості (духовні потреби).

Як результат такої роботи з дітьми, маємо цікаві режисерські та акторські знахідки – діти виступають в ролі співавтора.

Музична казка "Подарунок Святому Миколаю" написана українською мовою для дітей молодшого шкільного віку та дошкільнят. Музична мова легка в сприйнятті. За структурою робота складається з трьох частин: вступ, інформаційна частина і власне казка. За сценарієм свята передбачено після казки вітання іменинників та частування всіх присутніх солодощами.

Я з великим задоволенням дарувала б свою роботу вчителям молодших класів, вихователям приватних естетичних закладів а також батькам та їхнім дітям.

Редя В. Я.,
канд. мистецтвознавства,
професор ДАКККиМ

КЛАСИЧНА МУЗИКА У ЗАГАЛЬНОУЗІВСЬКОМУ КУРСІ СВІТОВОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

Безперечно, культура і мистецтво повинні займати достойне місце серед предметів гуманітарного циклу, що входять до числа обов'язкових у будь-якому ВНЗ. На сьогодні можливість залучити молодих людей до скарбниці світового мистецтва надає предмет "Світова художня культура" ("Історія світової художньої культури"), який автору даної

публікації, поза основною роботою у мистецьких навчальних закладах, довелося викладати у суто "технічному" університеті. Значне місце у навчальній програмі було відведене знайомству з видами та жанрами мистецтва, основними етапами розвитку світового мистецтва, видатними митцями – представниками різних епох, мистецтв, національних культур... В силу специфіки студентського контингенту, який дуже відрізнявся від звичних "гуманітаріїв", на семінарах дуже скоро став відчуватися крен у бік перелічення фактів (хто, що, де, коли?..).

Враховуючи, що інформаційний простір гуманітарних наук розширюється, і цей процес є невинним, а масив фактологічної та теоретико-пізнавальної інформації стає, без перебільшення, неосяжним (згадаємо "інформаційний вибух" середини ХХ століття!), необхідно вживати свого роду запобіжні заходи щодо інформаційної перенасиченості навчального процесу. Зміна акцентів у викладанні предмету, відхід від інформативності (що завжди була першоосновою навчання, являючи звичне заповнення голів студентів конгломератом понять та відомостей) – до спрямованості на входження до світу культури, мистецтва, на відкриття можливості подальшого просування у цьому напрямку (головне – мати первинні орієнтири: де знайти, що подивитися або послухати) швидко змінили ситуацію. Вірші та музика, що звучали на заняттях, репродукції картин великих живописців, знайомство з роботами видатних скульпторів та архітекторів, які спочатку викликали у певної частини студентів скепсис, поступово зламали "опір" навіть найбільш радикально налаштованих. У самооцінці, яку зробили студенти наприкінці семестру, практично всі відзначали, що навіть такий короткий курс (36 годин) значно вплинув на їх культурний рівень, розширив кругозір: "Цей курс показав мені світ очима художників, музикантів, письменників, примусив задуматися над сенсом творів мистецтва..."; "Помітив, що в мене з'явилася впевненість у собі, свобода у спілкуванні з іншими людьми..."; "Відчуваєш себе зовсім інакше, коли розумієшся у мистецтві... І вчити нічого не треба – все само по собі залишається в пам'яті..."; "Такий предмет дарує духовну наснагу. Переконана, що він повинен викладатися протягом усього навчання в академії..." (до речі, остання думка звучала майже у всіх підсумкових роботах студентів – див.: [3]).

Як показав досвід, зміна позиції щодо світової художньої спадщини у багатьох молодих людей відбувається, в першу чергу, завдяки їх

знайомству з музичними шедеврами – адже саме музика здатна, як жодне інше мистецтво, дістатися глибин людської душі, озвучити струни найтонших почуттів... Саме музика (насамперед, класична спадщина), на наше глибоке переконання, активно сприяє особистісному зростанню людини, її гармонізації та індивідуалізації – формуванню кругозору, культури художнього сприйняття, вияву й розвитку творчих здібностей, творчої ініціативи. Музична складова предмету "Світова художня культура" абсолютно природно інтегрується у будь-яку тему – будь то характеристика художньої епохи чи розмова про стилі, жанри, стилістичні манери... Інколи відповідна музика може звучати під час занять навіть "фоном", логічно доповнюючи зміст лекції чи семінару. Сучасній людині необхідні переживання – адже ми живемо у світі, де посилюється відчуження, а "внутрішній клімат людства рухається до похолодання – і, таким чином, до збіднення внутрішнього світу, до втрати радості від тепла спілкування з іншими. Тому все те, що сприяє створенню "сфери спільного переживання", особливо в музиці – з її миттєвим контактом із слухачем – таке дорогоцінне..." [1, 28].

Звичайно, заняття з історії світової художньої культури мають сенс, коли вони проходять у спеціальній аудиторії – з відповідним дизайном, сучасною апаратурою, необхідною для занять літературою, аудіо- та відеозаписами... Розумію, що у більшості випадків про це можна тільки мріяти, але ж від рівня загальної культури людини багато в чому залежить її професійне зростання, життєві успіхи, відчуття себе як Особистості. Кінець кінцем, культура суспільства залежить від рівня культури індивідуумів...

Використані джерела

1. Герасимова-Персидська Н. Миттєвості щастя / Н. Герасимова-Персидська // Музика в просторі сучасності: друга половина ХХ – початок ХХІ ст. : Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К., 2007. – Вип. 68. – С. 26-28.
2. Котляревський І. Інформаційна перенасиченість навчального процесу та можливості її подолання / І. Котляревський // Проблеми музичної освіти : зб. наук. праць / Упор. Б.А. Чернуха. – К., 2003. – С. 23-29.
3. Редя В. "Душа обязана трудиться..." / В. Редя // Академия. – 2000. – № 3. – С. 4.

РОЛЬ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ В СУЧАСНІЙ ПОЧАТКОВІЙ МУЗИЧНІЙ ОСВІТІ

В умовах розвитку світової культури ХХІ століття сучасна мистецька освіта України набуває нових рис, маючи чітку тенденцію до удосконалення. Вона відіграє дуже важливу роль у формуванні культурно-естетичної сфери кожної особистості та вихованні учнівської молоді в цілому. Саме ця освіта дозволяє зберегти національні надбання народу в галузі мистецтва та поповнювати культурний фонд нації.

Особливе значення має музична освіта, яка поділяється на три головні ланки: початкова, середня та вища. Початкове навчання – чи не найвідповідальніший і складний етап в роботі педагога, це фундамент, на якому буде ґрунтуватися подальший розвиток учня, формуватися його музично-естетична культура тощо.

Початкове навчання учнів гри на музичних інструментах вивчалось такими дослідниками, як: А. Артоболевська, А. Ауер, Л. Баренбойм, А. Готсдінер, О. Деркач, Т. Єгерська, Г. Нейгауз та ін. Багатьма авторами підкреслюється важливість саме початкової ланки, на якій базується основа музичної освіти.

Поняття "музичне мислення" досліджували такі науковці, як: В. Біблер, О. Іванова, О. Ільченко, Н. Мозгальова, В. Петрушин, О. Піхтар, Т. Шелупахіна та ін. Музичне мислення – це процес пізнання музичного мистецтва, пошук варіантів вирішення творчих завдань через поєднання емоційно-чуттєвого та раціонально-логічного компонентів інтелектуальної діяльності, обумовлений музично-комунікативним аспектом шлях від репродуктивної до творчої музичної діяльності.

На жаль, існуючі підходи до навчання учнів в музичних школах України не завжди задовольняють потреби особистості у музичній освіті та вихованні, в тому числі, у розвитку музичних здібностей дітей, вдосконаленні їх музичної діяльності (сприйняття, виконавство, створення музики).

В початкових музичних навчальних закладах домінує "концертно-виконавський" нахил, який призводить до появи так званих "односторонніх" музикантів, у яких не розвинені такі якості, як музичне

сприйняття, музичне мислення в цілому; їх вміння, навички і знання є поверховими, а музичні здібності – недостатньо розвиненими.

Саме тому на сучасному етапі розвитку початкової музичної освіти потрібно звернути особливу увагу на музичний інтелект як необхідну складову навчання музиці. Музичне мислення представляє собою особливий вид продуктивного, творчого мислення, що потребує відповідних музичних здібностей. Але розглядати цей феномен лише як апарат творчої діяльності явно недостатньо, оскільки враховується лише одна сторона явища. До іншої сторони музичного мислення можна віднести репродуктивну діяльність, пов'язану з набуттям певних вмінь та навичок, досвіду публічних виступів, з досягненням високого технічного рівня, оволодінням теоретичними знаннями, розумінням логічної побудови музичного твору тощо.

Музичне мислення, включаючись в загальне поняття мислення як виду людської діяльності, має свою специфіку. Воно пов'язане, з одного боку, з вмінням сприймати, відчувати, розуміти музичний матеріал, вбачати в інтонаційній основі та логіці музикальної композиції можливість створення асоціацій, уявлень, образів; з іншого боку – з вмінням користуватися цими навичками у різних видах музичної діяльності. Музичне мислення – це особливий вид художнього відображення дійсності, що полягає в цілеспрямованому пізнанні та перетворенні індивідом цієї дійсності, творчій музичній діяльності, відтворенні і сприйнятті специфічних музично-звукових образів. Музичне мислення включає наступні структурні компоненти: сприймання музики, виконавське мислення, емоційно-чуттєве мислення, музично-логічне мислення, музично-творче мислення.

Надзвичайно важливою умовою якісного початкового навчання є набуття дітьми певних знань, вмінь та навичок саме в молодшому шкільному віці, адже цей період найкраще підходить для засвоєння початкового музичного навчального матеріалу. В молодшому шкільному віці краще за все формується підґрунтя для оволодіння певними теоретичними основами, виконавськими навичками; це найкращий вік для розвитку музикальності, створення насичених та яскравих образів в дитячій уяві. Тому, звичайно, і розвиток музичного мислення повинен брати свій початок саме з цього віку. Загальновідомо, що чим ширше фундамент піраміди, тим вище може бути її верхівка. Так само більш ширша основа загальних та музичних знань, яка була закладена в дитинстві, дає змогу особистості в подальшому найкраще

проявити себе в професійній або аматорській діяльності. Основа – "це, перш за все, розвинутий інтелект, здатність до побудови багатоскладових логічних схем" [Лазарева А., 3]. Саме інтелект є головною відмінністю людини, саме він визначає напрямки її діяльності та особливості існування. Розум, збагачений музично-естетичними знаннями та поглядами, набуває ще більшої значущості в житті людини.

Процес розвитку музичного мислення включає в себе не лише накопичення певного музично-естетичного тезаурусу, але й розвиток емоційно-чуттєвої сфери, оволодіння системою логічно-раціональних дій. Повноцінний музичний розвиток учнів початкових навчальних закладів можливий лише за умови дотримання викладачем чіткої послідовності у музичному навчанні та вихованні учнів, якісному та поступовому розвитку усіх складових музичного мислення.

Використані джерела

1. Ільченко О.О. Питання сутності і структури музичного мислення // Вісник КНУКіМ: Збірник наукових праць. Серія: Мистецтвознавство. – Вип. 9. – К., 2003.
2. Лазарева А.Д. Учимся играя. Методическое пособие по обучению игре на гитаре детей младшего возраста. – Харьков: МП Крок, 1997. – 68 с.
3. Піхтар О.А. Методична система формування музичного мислення студентів мистецьких вищих навчальних закладів: Автореф. дис... канд. пед. наук: 13.00.02 / КНУКіМ. – К.: 2007. – 19 с.

***Свириденко Н. С.,**
Народна артистка України,
професор ДАКККіМ*

СУЧАСНЕ ОСМИСЛЕННЯ МУЗИКИ ДОБИ БАРОКО

У ХХІ столітті романтичний світ зацікавився музикою Й.С.Баха, тоді як сучасники майже забули про нього в останні роки його життя, так само як вони побачили в Шекспірі його геніальну велич, про яку не підозрювали раціоналісти ХVІІІ ст.

Два століття музика Палестріни, яка відігравала величезну роль у світовій культурі, сприймалася як архаїка до того часу, коли вагнерівське покоління новим поглядом відкрило в ньому актуальні художні цінності.

Сьогодні ми по-іншому чуємо музику віденських класиків, ніж її чуло їхнє покоління, яке вважало за норму симетрію в музиці та елементарні функції гармонії. Таких прикладів безліч.

Сприймання будь-якого мистецтва, навіть того, що існувало у дуже далекі часи, є невід'ємною частиною сучасного мислення.

Розібратися сучасному дослідникові в історичних явищах культури, надати їм належну оцінку, народжену сучасною психологією та цікавістю до життєдальних творчих проблем – така задача сьогодення. Проблеми кожного періоду у розвитку суспільства неповторні та специфічні. І тим не менш, у сконцентрованому художньому досвіді минулого можна віднайти багато того, що дозволить нам по-новому поглянути на гострі питання творчості та естетичної думки сучасності.

Величезний інтерес для сучасного дослідника являє доба зміни засобів виразності, яка завершилася на зламі XVI–XVII ст. народженням гомофоно-гармонічного строю. Закордонні дослідники XX ст. порівнювали музичну атмосферу періоду появи модернізму з інтелектуальними та художніми змінами доби контрреформації. Відбувалися пошуки нової музичної мови.

Поняття "модернізм" в музиці означало розрив з минулим. В першій чверті XX ст. у різних країнах з'явилися нові композиторські школи, які суттєво відрізнялися від "романтичної доби".

Французька "шестірка", додекофонна система, яка сформувалася у 20-х роках XX ст., нові течії "авангарду" (конкретна, електронна або "аллеаторична" музика) з'явилася як наслідок переконаності в тому, що засоби виразності музики останніх трьох століть себе вичерпали та що музичне мистецтво потребує радикального оновлення, що сьогодні композитори та теоретики зобов'язані створити нову систему виразності, яка не має нічого спільного з музикою класичних традицій. Майже півстоліття на Заході панувала теорія штучної "інтенсифікації засобів виразності".

В цьому процесі є багато спільного з тим станом творчості та теоретичної думки, який мав місце у музичній культурі наприкінці XVI століття. Коли хорова поліфонія Ренесансу досягла повної зрілості, відбулася зміна, яка ґрунтувалася на живій, реальній творчості.

Джерела "нової музики" були інші і, не маючи з попередниками нічого спільного, внесли нові течії виразності у музичне мистецтво. В результаті бурхливого розвитку музичного мистецтва XVII ст. створюються нові форми та жанри, яких не знали попередники – виникає

опера, ораторія-концерт, затверджується гомофонно-гармонічний принцип музичного мислення. Поряд з цими явищами іде розвиток наукової думки, на яку впливають гуманістичні традиції Ренесансу та культурний досвід попередників, що згодом буде повністю опрацьований.

Починаючи з XVIII ст., опера стала провідним жанром в професійній музичній творчості. На ґрунті оперного мистецтва склався класичний симфонізм, виникло хорове мистецтво Баха та Генделя. Провідним напрямком в італійському оперному мистецтві XVIII ст. стає класицизм.

У XIX ст. провідним напрямком розвитку музичного мистецтва стає "програмність в музиці". Проблема програмності була поставлена романтиками: покоління Шуберта, Мендельсона, Шумана, Берліоза, Ліста, яке було виховано на високохудожньому матеріалі віденських класиків та Баха, сприймало естетичні закони попередників, як незмінні.

Наприкінці XIX ст. відбувається формування "чистого", не програмного симфонізму (Брамс, Дворжак, Брукнер, Франк).

Вивчення музичної культури у розділі формування стилів, форм та естетичних теорій можуть допомогти усвідомити деякі проблеми сьогодення.

Протягом останнього часу значно збагатилися наукові відкриття у цій сфері. XXI ст. стало часом відродження старовинної музики. В цьому процесі значну роль відіграли наукові пошуки та зміни, що відбувалися у музичній творчості. Починаючи з останньої чверті XIX ст., в розвитку музичної мови та стиля проявляються тенденції, споріднені з рисами докласичного мислення.

Спостерігається вплив творчості Палестини на нову гармонійну мову імпресіоністів.

Вплив романтизму та імпресіонізму проявляється у Західно-європейській музиці 1910 – 20-х роках.

"Гармония как наука о строении аккордов и их связях имела блестящую, но краткую историю", – Стравінський. В цій фразі закладено ставлення багатьох композиторів XX ст. не тільки до гармонійного стилю класиків та романтиків, але і до всього складу мислення.

XX ст. з одного боку створило новітніші течії, з другого – акумулювало в собі досвід світової культури, включаючи культури Середньовіччя та Відродження.

Ця тенденція розповсюджується і на початок ХХІ ст. Все більше поглиблюється вивчення та виконання музики минулого, в сучасних творах все частіше пробиває собі шлях до душ слухачів відлуння такого цікавого та таємничого минулого.

*Северинова М. Д.,
канд. мистецтвознавства,
докторант НМАУ ім. П.І. Чайковського*

АРХЕТИПИ ЯК УНІВЕРСАЛЬНІ ФЕНОМЕНИ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНИ

Сучасна культура є поліфонічною, нелінійною, багатомірною. Тому актуалізується необхідність звернутися до класичних, засадничих питань теорії й історії культури і вважається, що одним з найбільш продуктивних дослідницьких шляхів є звернення до універсалій – "першотектонів" культури, а само архетипів. Народившись в античній філософії, проблема архетипів як універсальних культурних феноменів проіснувала по теперішній час, стала філософсько-історичною, культурологічною, психологічною й навіть соціально-політичною. Єдине у багатьом та багато у єдиному – це смислові брами сучасних мислителів, які, як і попередні науковці, намагаються пізнати цілісність людського буття, не зважаючи на їх світогляд (класичний, некласичний, пост класичний).

Дослідження культурних концептів неможливе без того, щоб їх розглядали поза історичним ракурсом. Тому виникають питання щодо вивчення архаїчних пластів культури та питання генези архетипів. Дослідження найстародавніших архетипів мислення, що постають як базис культури та виявляються в мистецтві як найбільш яскраві образні ідеї, й у філософії як смисли, що конструюють поняття, виявляють на семантичному рівні близькі один до одного поняття. Завдяки цьому можна прослідкувати, як структурується свідомість людини на глибинному емоційному рівні, що набуває особливого значення при вивченні архетипів у музичному мистецтві.

Архетипи, як універсальні культурні феномени, виступають не тільки генофондом духовної культури, але й, більш за те, є породженням нових інтуїтивних, інтелектуальних смислів і емоційних

станів, що ведуть до свого відновлення. Отже, обрана тема дослідження ніби конденсує в собі найважливіші історико-культурні та художньо-естетичні питання, вирішення яких пов'язане не лише із сучасністю, але й, до певної міри, з майбутнім.

Особлива увага приділяється сучасним філософсько-естетичним концепціям. Порівняння підходів до феномену "архетип" в західних та вітчизняних філософсько-культурологічних та музикознавчих працях продовжує дослідження історії цього терміну, а також споріднених з ним понять "ідея" та "ейдос". Ідеї вічних формул ейдетичного розуміння світу можна прослідкувати в теорії архетипів або ж "праобразів", "праформ" К.Юнга (у перекладі зі старогрецького архетип – "першообраз"). Сам Юнг у своїх роботах вказує на взаємозв'язок архетипів із платонівськими ейдосами, на їхню першооснову всього існуючого. Архетипи Юнга виступають як історично сформовані праобрази.

За Юнгом, будь-який твір художника несе у собі "оригінал первісного образу". Такі первісні образи повторюються безкінечну кількість разів у всіх поколіннях і будуть повторюватися в майбутньому в процесі історичної спадкоємності художніх циклів. Кожний музичний твір подає образно-сміслову модель. Ці моделі багато в чому різноманітні, але багато в чому й дуже подібні. Подібні, тому що в них зображені одні й ті самі архетипічні образи. Різноманітні тому, що в них закладені різні культурні традиції, до яких належить автор моделі. Втілюючись у творах композиторів, національні смисло-образи синтезують у собі світоглядний потенціал не тільки будь-якого хронотопа, а й індивідуальний, особистісний потенціал художника.

Можна сказати, що запропоновані Юнгом психоповедінкові архетипи є одними з основних, формуючих художній світогляд у цілому та на перших етапах формування етносу. Такий підхід обумовлений феноменологічним відчуттям усього світу культури і світоглядом, світовідчуванням окремої особистості (Ф.Ляшенко). Модифікуючись у ході історичного розвитку, архетипи зберігають у собі ті генокоди (першообрази), що відповідають етнокультурам як частинам загальносвітової культури і поданих в національних образах культури. Архетипи як універсальні культурні феномени, як "символи колективної ідентичності", що належать, наприклад, до однієї нації, втілюють "ціннісний-смісловий домострой етносу" [2, 78]. Вивчаючи питання архетипів в українській культурі, представник київської філософської

школи С.Кримський акцентує увагу на таких найбільш характерних національних архетипах, як "філософія серця", "морально-етичні цінності", "єднання з природою", "софійність", "Слово" та інші.

У процесі модифікацій художньо-світоглядне буття переходить від несвідомого архетипічного першообразу у фактично втілений художній твір. Художник немов би перекладає першообраз на мову, зрозумілу для сучасників. "Несвідоме" звернення до таких першообразів у динамічному процесі призводить до перетворення їх у свідомі цінності. Тому архетип стає не просто основою, а необхідністю будь якого творчого процесу. Це пов'язано з тим, що за новими ідеями людська думка відправляється в "підвали власної свідомості" (В.В.Налімов), звертається до найбільш архаїчних його прошарків. Тому ми можемо стверджувати, що творчий процес багато в чому залежить від ступеня зануреності у сферу несвідомого. Автор спирається на точку зору О. Косарева, що "при зануренні в несвідоме ... ідея споглядається не у вигляді абстрактного поняття – це прерогатива логічного мислення – а у вигляді почуттєвого – такого, що побачений, такого, що почутий – образу (ідея-образ, смислообраз)..." [1, 84]. Таким чином, людина одержує можливість черпати знання про світ не тільки зі свого практичного досвіду, але і з досвіду духовного, тобто із самого себе, із своєї підсвідомості. Ці знання він одержує у вигляді смислообразів або символів, названих К.Юнгом "архетипами колективного несвідомого". Московський культуролог О.Пелипенко висловив, на наш погляд, чудову думку про те, що "в певний момент усі накопичені в культурі смисли, сфера культурного-несвідомого видається критично загромадженою і такою, що, переживаючи свідомість, не в змозі "досягти" до першосмислів і першообразів. Тоді засобом від наступаючої кризи стає глобальне скидання семантичних ланок культурного-несвідомого і відкат до архаїчних основ. Потім же "оголені" першотектональні матриці (першосмисли) знову приєднують до себе матеріал, але вже не той, що був раніше, а якісно інший, що містить у собі у стислому вигляді весь досвід попереднього культурного циклу" [5, 43-44].

Особливості розвитку української культури полягають у тому, що вона належить до однієї із найдавніших і тому унікальних культур світу. Цей процес ґрунтується на пізнанні не тільки своїх власних культурних архетипів. Етнокультурний процес в Україні полягає в пе-

редачі культурних цінностей, традицій і досвіду інших народів, елементів світової культури і світового історичного досвіду. Такий колективний досвід, виражений в архетипах, яскравіше прослідковується в національних культурах, "які втілюють долю й історичний досвід народів, хоча і не обмежуються традиціями" [2, 78]. І навпаки, усі національні архетипи розкриваються в контексті універсальної світової культури, відбувається діалог культур.

Таким чином доводиться, що сутність архетипу як універсального культурного феномену, як "першообразу" знаходиться в основі людської діяльності: філософії, науці, релігії, суспільному житті, мистецтві. Архетипи містяться у колективному підсвідомому і поєднують колективне та індивідуальне, загальнолюдське та національне, соціальне та культурне, раціональне та ірраціональне, реальне та ідеальне в творчому процесі.

Використані джерела

1. Косарев А. Философия мифа: Мифология и её эвристическая значимость: Учебное пособие для вузов. – М.: ПЕР СЭ; СПб.: Университетская книга, 2000. – 304 с.
2. Кримський С.Б. Архетипи Української культури // Вісник НАН України. – 1998. – № 7-8. – С. 74-87.
3. Лосев А.Ф. Форма – Стиль – Выражение. – М.: Мысль, 1995. – 944 с.
4. Ляшенко І.Ф. Історико-стильові та етнофольклорні джерела формування української композиторської школи // Українська художня культура: Навчальний посібник. – К.: Либідь, 1996. – С. 235- 258.
5. Налимов В.В. Спонтанность сознания: Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности. – М.: Прометей МГПИ им. Ленина, 1989. – 287 с.
6. Пелипенко А.А. Культура как пространство смыслов: структурно-морфологические аспекты: Автореф. дис... д-ра филос. наук / Гос. ин-т искусствознания министерства культуры Российской федерации. – М., 1999. – 50 с.
7. Плотин. Избранные трактаты. – Мн.: Харвест; М.: АСТ, 2000. – 320 с.
8. Юнг К.Г. Алхимия снов: Пер. с англ. СЕМИРЫ – СПб: Ю50 Тимошка, 1997. – 352 с.
9. Юнг К.Г. Избранное (Трансцендентальная функция, Нераскрытая самость, Аіон, Шизофрения, Пикассо). – Мн.: ООО "Попурри", 1998. – 448 с.

ЗВУКОЗАПИС ЯК ЗАСІБ ДОПОМОГИ ВИКЛАДАЧАМ ПРИ ВИХОВАННІ МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ

Охарактеризовано доцільність використання засобів звукозапису як допоміжного інструментарію викладачів під час підготовки музикантів-виконавців, сформульовано базові принципи застосування звукотехнічних засобів у педагогічній практиці, подано рекомендації щодо вибору конкретних засобів для виконання окремих завдань з підготовки учнів.

Останніми роками у професійній педагогіці особливої актуальності набуває спектр питань щодо шляхів і засобів підвищення ефективності підготовки музикантів-виконавців шляхом впровадження у практику роботи педагогів сучасних технічних засобів реєстрації та обробки звуку. Проте, попри безперечну актуальність і перспективність даного напрямку, у фаховій науковій літературі досі недостатньо матеріалів, у яких би характеризувалася доцільність використання конкретних технічних засобів для виконання конкретних педагогічних завдань в процесі підготовки музикантів-виконавців.

Дана робота має на меті проведення короткого огляду можливостей використання сучасних звукотехнічних засобів під час виконання таких педагогічних завдань, як аналіз основних виконавських помилок учнів, підготовка учнів до конкурсів і концертів тощо.

Звукозаписуючі засоби використовуються в музично-педагогічній практиці деякими викладачами як в Україні, так і за її межами. Як правило, це полягає в тому, що викладач записує гру учня на диктофон для подальшого прослуховування учнем та аналізу ритмічних помилок. І лише у окремих випадках (як правило, це стосується студентів старших курсів вищих навчальних закладів музичного напрямку та професійних виконавців) музикант приходить до студії звукозапису і записує там окремі твори для більш детального аналізу, ніж це дозволяє диктофонний запис. Але й у цьому випадку робиться запис із застосуванням звичайних технологій, які використовуються під час створення художньо цінних фонограм, не робиться жодної адаптації умов і засобів щодо безпосереднього виявлення виконавських помилок. Тому і помилки ці далеко не завжди помітні в повному обсязі. В зв'язку з цим, необхідний

розвиток напрямку звукозапису, що має бути націлений на детектування виконавських помилок для подальшого їх усунення. Розглядаючи цю методику, ми не маємо на меті створення художньо цінних фонограм, приховуючи за допомогою технічних рішень виконавські недоліки, в чому полягають завдання основних напрямків звукозапису. Ми, навпаки, маємо виділити, загострити ці помилки, зробити їх більш помітними для легшого їх виявлення і подальшого усунення.

Головними принципами застосування звукотехнічних засобів при вихованні музиканта-виконавця є:

а) можливість концентрації уваги учня безпосередньо на якості виконання, не враховуючи концентрацію на думках про правильність тексту, динаміки, аплікатури, тощо;

б) можливість візуальної оцінки елементів музичної виразності, таких, як ритм і динаміка;

в) можливість більш детального контролю звуку, ніж в звичайних умовах, завдяки навушниковому моніторингу;

г) можливість за допомогою обробки ефектами звукового матеріалу, детектування виконавських помилок, малопомітних у звичайних умовах навіть професіоналами, а також виділення окремих голосів в багатоголосних творах для зосередження уваги саме на них;

д) можливість підбору та розташування мікрофонів, що сприятиме підкресленню певних недоліків звуковидобування.

Розглянемо кожен з цих пунктів більш детально.

1. Досить часто, в силу тих чи інших обставин, учні обирають неправильну аплікатуру (наприклад, виходячи з міркувань поверхневої зручності або доброго знання розташування нот не на всьому грифі, а лише на його частині, що досить поширено серед гітаристів, скрипалів, баяністів та інших учнів, що опановують мистецтво гри на інструментах, на яких одна й та ж сама нота може розташовуватись у різних аплікатурних позиціях). Однак, ця неправильна аплікатура іноді призводить до помилок у голосоведенні, які учні під час гри помічають далеко не завжди, а якщо і помічають, то рідко приділяють їм увагу, тому що зосереджені не на голосоведенні, а на інших аспектах виконання музичного твору, таких як ритм, висотна правильність нот, що виконуються, постановка рук тощо. В результаті неможливості концентрації на всьому одночасно, досить часто випадають з-під контролю учня також динамічне оздоблення твору, фразування та інші музично-виконавські аспекти.

Звукозапис гри учня з подальшим його прослуховуванням і аналізом помилок допомагає викладачеві показати учню ці недоліки та переконати в доцільності правильного аплікатурного, динамічного, фразобудівного рішення. При прослуховуванні записаного матеріалу учень має зосереджуватись на одному з аспектів виконання і, за необхідності, повторити прослуховування. Якщо розглядаються ритмічні недоліки або темпові співвідношення в творі, то можна залучити метод диригування учнем під запис власного виконання, в основу якого покладені навички диригування метричних схем, здобуті на уроках сольфеджіо. Якщо учень добре засвоїв диригентські схеми в рамках уроків сольфеджіо і чітко тримає такт, то під супровід запису, він буде збиватись лише в тих місцях, де порушується метрична схема, і, якщо це не передбачено нотним текстом, то саме в тих місцях були допущені помилки.

2. Саме запис фонограми за допомогою комп'ютерних технологій дає можливість візуального сприйняття та аналізу звукової хвилі. Цей метод може бути дуже корисним у роботі з учнями. Графік звукової хвилі розташовується на сітці, де чітко розмічені такти і долі, виставляється потрібний темп і розмір, і, одночасно з цим, звукова хвиля підстроюється під сітку таким чином, щоб перша доля такту в записі співпадала з першою долею такту на сітці. Далі аналізується співвідношення звукової хвилі з тактовою сіткою. Але, слід зауважити, що акустичні властивості звуку різних інструментів є різними і на графіку звукової хвилі відображатимуться по-різному. Наприклад, при грі на гітарі, фортепіано, бандурі тощо, кожен початок звуку буде позначено імпульсним відхиленням звукової хвилі від центральної вісі, з подальшим його поступовим спадом. Якщо ми маємо справу зі штрихом легато, що виконується на скрипці, флейті, баяні або інших інструментах з протяжним звуком, який при використанні цього штриха не затухає, то і на графіку це легато буде в переважній більшості випадків відображатись у вигляді суцільної смуги, де досить важко розібрати початки та кінцівки звуків. Але під час аналізу фразоутворення при виконанні творів цей метод у випадках із подібними інструментами буде досить цікавим, тому що падіння графіку звукової хвилі будуть спостерігатись саме в тих місцях, де відбулась зміна смичка/міху або набирання повітря в легені.

За допомогою візуального аналізу звукової хвилі можна проконтролювати не лише ритм та фразоутворення, але й динаміку, яка відобра-

жається на графіку у вигляді піків та падінь. Хоча, слід зауважити, що іноді трапляється так, що графік звукової хвилі не зовсім співпадає з реальною динамікою виконання, що обумовлено психоакустичним сприйняттям звукових коливань мозком людини через вушну раковину та фізичними властивостями розповсюдження звуку в просторі. Але, в переважній більшості, амплітуда звукової хвилі на графіку прямо пропорційна тій гучності, яку ми чуємо.

3. Саме завдяки навушниковому моніторингу учень може краще зосередитись на виконанні або прослуховуванні щойно виконаного твору, почути помилки та уникнути їх. По-перше, при використанні навушників із закритою конструкцією чашок можна максимально захистити процес від сторонніх звуків, які можуть відволікати учня від сприйняття ним звукового матеріалу. По-друге, виходячи з властивостей розповсюдження звуку в просторі, велика частина малопомітних призвуків, але негативних, і тому бажаних для їх усунення, стає зовсім непомітною завдяки розташуванню джерела звуку (резонатор музичного інструмента) на досить великій відстані (у порівнянні з навушниковим моніторингом) від вух учня, який аналізує власну гру.

4. Підбір та розташування мікрофонів відіграє дуже важливу роль при контролі якості звуковидобування. В традиційних галузях концертної та студійної звукорежисури ці фактори використовуються не лише для надання звуку певних тембрових якостей, але й для приховування тих чи інших недоліків звуковидобування. Видатний звукорежисер, який працює у сфері запису академічної музики, П.К.Кондрашин у власному циклі статей "Музыкальные инструменты перед микрофоном" пише про запис скрипки: "Під час запису сольної скрипки кращі результати були, коли ставилися два мономікрофони на відстані 15...20 см один від одного та від 1,5 до 2,5 метрів від інструменту. Мікрофони по висоті повинні бути на рівні самого інструменту або дещо вищі. Піднімаючи мікрофони ще вище та "навішуючи" їх над інструментом ближче до вісі направленості звуку, можна отримати більш насичене обертонами та призвуками звучання. У доброго інструменту звук стає більш яскравим, дзвінким. У гіршого інструменту починає виділятися "каніфоль", звук стає різким..." [1]. У випадку запису з метою виявлення та загострення недоліків звуковидобування для подальшого їх усунення можна максимально наблизити мікрофони до вісі направленості звуку та значно скоротити відстань від інструменту до мікрофонів.

5. При детектуванні та усуненні помилок можна використовувати не лише запис і аналіз звукової хвилі. Також на допомогу приходять засоби динамічної, психоакустичної та просторової обробки звукового матеріалу. Можна використовувати динамічну (еквалайзер, багатосмуговий компресор) або психоакустичну (ексайтер, енхансер, віталайзер) обробку для виділення тих частотних смуг, або посилення тих гармонік, на яких розташовані саме ті дефекти звуковидобування, які потрібно виявити. Вибір типу обробки та налаштування приладів у цьому випадку залежить від того, з яким інструментом ми працюємо, який характер небажаного призвуку потрібно виявити та від багатьох інших факторів. Також динамічну та психоакустичну обробку доцільно використовувати для виділення певних голосів у багатоголосних творах для детального аналізу саме цих голосів.

Стосовно просторової обробки записаної фонограми, її доцільно використовувати під час підготовки учнів до конкурсів і концертів.

Досить часто ми можемо спостерігати, що у того чи іншого виконавця розвинене непогане звуковидобування під час виконання творів у звичних для нього акустичних умовах (кімната, в якій він займається вдома, кабінет викладача тощо). Але в умовах концертного залу (особливо залу з гулкою акустикою, наприклад, Миколаївський костіол) звуковидобування іноді значно погіршується: стають більш помітними всілякі зайві призвуки, цокіт нігтів по струнах, необережне зняття пальців з грифу, пересування пальців лівої руки по струнах тощо.

Завдяки засобам обробки звуку, а саме штучній реверберації, ми маємо можливість моделювання будь-яких акустичних умов з метою виявлення помилок звуковидобування для подальшого їх усунення.

Отже, запровадження сучасних звукотехнічних засобів у практику підготовки музикантів-виконавців надає педагогу досить великий потенціал щодо підвищення ефективності виконання окремих педагогічних завдань та покращення навчально-виховного процесу в цілому.

Використані джерела

1. Кондрашин П. Музыкальные инструменты перед микрофоном. Часть 1 Струнные инструменты [Электронный ресурс] // Звукорежиссёр. – 2001. – №1. – Режим доступа: URL: <http://rus.625-net.ru/audioproducer/2001/01/kondrashin.htm>.

*Станіславська К. І.,
канд. пед. наук, доцент,
професор ДАКККиМ*

ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ ПЕДАГОГІЧНОЇ ПРАКТИКИ У СТУДЕНТІВ-МАГІСТРАНТІВ ЗА ФАХОМ "ЗВУКОРЕЖИСУРА"

Педагогічна та асистентська практика є важливою складовою професійної підготовки фахівців-звукорежисерів на освітньо-кваліфікаційному рівні "Магістр", адже по закінченні магістратури студенти отримують кваліфікацію викладача вищого навчального закладу.

Згідно навчального плану, практика проводиться у третьому (останньому) семестрі загальною тривалістю чотири тижні, без відриву від навчання.

Організація, проведення, керівництво та контроль практики забезпечуються відповідними нормативно-правовими документами (Закон України "Про вищу освіту", Положення про проведення практики студентів вищих навчальних закладів України).

Основною базою проходження педагогічної практики студентів-магістрантів за спеціалізацією "Звукорежисура" у ДАКККиМ є кафедра мистецьких технологій. Експериментальною аудиторією педагогічної практики є студенти I-IV курсів спеціальності 6.020201 "Театральне мистецтво", спеціалізації "Звукорежисура", освітньо-кваліфікаційного рівня "Бакалавр".

Студенти-практиканти опановують ролі асистентів та викладачів навчальних дисциплін переважно з Циклу професійної та практичної підготовки (згідно бакалаврського навчального плану), зокрема: "Основи звукорежисури", "Звукорежисура", "Творча майстерня звукорежисера", "Театрально-видовищна звукорежисура", "Концертно-видовищна звукорежисура", "Звукорежисура кіно", "Звукорежисура ТБ і радіо", "Студійна звукорежисура", "Аналоговий звукозапис", "Цифровий звукозапис", "Акустичні основи звукорежисури", "Електротехніка", "Основи електроніки", "Засоби мультимедіа", "Музично-інформаційні технології", "Звукотехнічна апаратура та обладнання", "Майстерінг".

Враховуючи педагогічну доцільність, власні уподобання та особистісний потенціал, студенти-практиканти можуть бути скеровані на

асистентуру та викладання навчальних дисциплін з інших циклів навчального плану (Циклу природничо-наукової підготовки, Циклу дисциплін самостійного вибору вищим навчальним закладом, Циклу вільного вибору дисциплін студентом), зокрема: "Історія театру", "Історія музики", "Сучасна музика", "Інструментознавство", "Музична література та слухання музики", "Музика у театральних видовищних дійствах", "Композиція та комп'ютерне аранжування", "Вища математика (за професійним спрямуванням)", "Фізика (за професійним спрямуванням)".

Також для проходження педагогічної практики студенти можуть долучатись до навчального процесу інших кафедр ДАКККиМ, зокрема кафедри режисури, кафедри музикології, кафедри естрадного виконавства. В окремих ситуаціях для проходження практики студенти можуть бути направлені і в інші навчальні заклади, де викладаються відповідні дисципліни звукорежисерської спеціалізації і здійснюється підготовка фахівців за освітньо-кваліфікаційним рівнем "Бакалавр".

Основними завданнями педагогічної практики є: ознайомлення студентів зі специфікою педагогічної діяльності за фахом "Звукорежисура"; застосування на практиці набутих знань та умінь з педагогічної майстерності та педагогічного спілкування; отримання практичних умінь та навичок навчально-виховної діяльності; оволодіння основами методики викладання фахових дисциплін; виявлення та розвиток особистісного потенціалу та нахилів до педагогічної діяльності; набуття досвіду викладацької роботи; виховання морально-етичних якостей викладача вищої школи, вироблення індивідуального творчого стилю педагогічної діяльності.

Під час проходження практики студенти виконують такі види роботи: ознайомлюються із плануванням та організацією навчального, наукового та методичного процесу на кафедрі; відвідують лекційні, семінарські та практичні заняття викладачів кафедри; беруть участь у навчальних та позанавчальних заходах кафедри, що проходять у період практики; як асистенти, виконують різноманітні навчально-виховні завдання, надані їхніми керівниками (професорами та доцентами).

Змістом власної педагогічної діяльності студентів-практикантів є: розроблення розгорнутих планів-конспектів двох-трьох лекцій, підготування їх текстів та проведення в студентській аудиторії; розроблення двох-трьох конспектів практично-семінарських занять та їх

проведення в студентській аудиторії; відвідування та обговорення занять інших студентів-практикантів; здійснення письмового аналізу одного-двох занять своїх колег-магістрантів.

Навчально-методичне керівництво практикою забезпечує професорсько-викладацький склад кафедри мистецьких технологій ДАКККиМ. Керівники практики беруть участь у настановчому інструктажі студентів до початку практики і в підсумковій конференції по її завершенні; планують навчально-виховну роботу студентів-практикантів; надають методичну допомогу у підготовці і проведенні занять за фахом, організації роботи із студентським колективом; відвідують лекційні та практично-семінарські заняття студентів-практикантів, проводять їх обговорення та оцінювання; на засіданнях кафедри доповідають про стан проходження практики, а також звітують про її підсумки.

Підсумки практики проводяться у формі звітної конференції, на яку студенти-магістранти подають такі звітні документи: щоденник практики із відповідними відмітками про виконання завдань практики; письмовий звіт, де розкривається зміст виконаної роботи, висловлюються побажання, пропозиції тощо; конспекти лекцій; конспекти практично-семінарських занять; рецензії (аналізи) відвіданих навчальних занять.

Ефективна організація практики з боку керівництва та максимальне докладання зусиль з боку практикантів дозволить провести цей важливий етап навчання магістрантів на високому рівні і з оптимальними результатами.

*Стебельська О. С.,
аспірантка ДАКККиМ,
завідувач відділу КУРВ*

РОЗВИТОК МУЗИЧНОГО ПРОФЕСІЙНОГО МИСТЕЦТВА ТЕРНОПІЛЬЩИНИ кінця XX – початку XXI століття

Оскільки, кінець XX – початок XXI століття в Україні ознаменований низкою певних ознак, які резонують в межах свідомо орієнтованого вибору незалежності держави й появи комерціалізації духовного життя суспільства, все ж розвиток музичного професійного мистецтва на Тернопільщині не відстає.

Важливу роль у професіоналізації музичного мистецтва на Тернопільщині відіграли такі осередки розповсюдження музичного мистецтва, як обласний академічний драматичний театр ім. Т.Шевченка, державна обласна філармонія, музичне училище ім. С. Крушельницької.

Уже з 1915 р. на Тернопільщині починають працювати стаціонарні музично-драматичні театри: "Тернопільські театральні вечори" (керівник – Лесь Курбас), "Український театр" (керівник – Микола Бенцаль), а в 1939 р. – обласний драматичний театр ім. І.Франка (який трансформувався в 1948 р. в обласний музично-драматичний театр ім. Т.Шевченка), складовою частиною постановок яких була музика. Вона відігравала основну драматургічну роль: виконувала функцію драматизації твору, створювала основний настроєвий фон, виконувала зв'язуючу функцію між окремими мізансценами, допомагала розкрити головну ідею твору.

З 1974 р. в Тернопільському обласному музично-драматичному театрі ім. Т. Шевченка (нині Тернопільський обласний академічний драматичний театр ім. Т. Шевченка) під керівництвом Є.Корницького було поставлено ряд театральних музичних композицій, оснований на місцевій календарній обрядовості. Це "Колядки і щедрівки", "Весняні ігри", "Купальські обрядові дійства" тощо. Зокрема, у Тернопільському театрі за весь період його діяльності були поставлені опери: "Запорожець за Дунаєм" С.Гулака-Артемовського, "Майська ніч", "Наталка Полтавка", "Утоплена" М.Лисенка, "Катерина" М.Аркаса; оперети: "Весілля в Малинівці" О.Рябова, "Летюча миша", "Циганський барон" Й. Штрауса, "Сільва" І.Кальмана, "Гуцулка Ксеня" Я.Барнича, "На світанку" О. Сандлера; водевілі: "По-модньому" М.Старицького, "По ревізії" М. Кропивницького, "На перші гулі" С.Васильченка та ін.

Становленню та розвитку професійного мистецького життя в тернопільському краї сприяла поява у 1939 р. державної обласної філармонії, де почала працювати хорова капела (художній керівник та диригент – І.І. Гіпський) та сектор естради.

Репертуар капели складали твори як українських композиторів (М. Леонтовича, О. Кошиця, К. Стеценка, П. Козицького), так і зарубіжна класика (М. Глінка, П. Чайковський, Г. Свірідов, В. Шобалін, М. Огіньський, В. А. Моцарт та ін.).

У 70-х роках ХХ ст. в обласній філармонії працювали вокально-інструментальні ансамблі "Дністер" (керівник М.Шамлі), "Збруч"

(керівник В.Щуцький), фортепіанне тріо у складі Я.Теленка (скрипка), Р.Теленка (віолончель) і Габрієли Теленко (фортепіано), з яким часто виступав співак, заслужений артист України М.Болотний, лекторійні бригади із солістами-вокалістами: Б.Старицьким, І. Равлюком, Є.Собком, О.Юриком, Б.Лешишиною, Н.Яковчук та ін., які інтерпретували українські народні пісні, українську та зарубіжну класику. Особливою популярністю в Україні користувався створений при обласній філармонії в 1980 р. фольклорний ансамбль "Медобори". Його керівник – О. Марцинківський (нині заслужений артист України).

Провідним колективом філармонії є молодіжний ансамбль танцю "Надзбручанка", організований у 1959 р. Його репертуар в основному базується на місцевих народних танцях – "Копіруші", "Вихилясі", "Чабанах", "Подільночці", "Надзбучанському весіллі" та ін.

У 1999 р. в обласній філармонії створений симфоджаз-оркестр під керівництвом заслуженого працівника культури України В.Семчишина. У репертуарі колективу – популярні інструментальні твори: "Танець з шаблями" з балету "Гаяне" А. Хачатуряна, "Шербурзькі парасольки" М.Леграна, "Жайворонок" Г.Деніку, а також вокальні твори М.Лисенка, А.Кос-Анатольського, О.Марцинківського, М. Стецюри у виконанні солістів Л.Ізотової, Я.Лемішки, Л.Корженівського, А. Ломейко, Л.Чермака та ін.

Останнім часом при філармонії сформувалися вокальне тріо у складі Н. Гусяниці, І.Музики, О.Лісовець, інструментальний дует у складі Сергія та Олени Болотних, активно концертують заслужені артисти України Л. Ізотова, Я. Лемішка, Л. Корженівський, а у свій час тут працювали відомі нині артисти естради Іво Бобул, О. Серов, Л. і В. Анісімови, О. Марцинківський, О. Пекун, В. Павлік, Л. Тимошук.

Остаточна професіоналізація сфери музичної освіти на Тернопільщині була пов'язана з відкриттями мистецького навчального закладу – Тернопільського музичного училища ім. С. Крушельницької (1 вересня 1958 року).

Ряд випускників Тернопільського музичного училища очолили професійні музичні колективи: Б. Антків керує державною чоловічою хоровою капелюю ім. Л. Ревуцького, О. Щербатий – Закарпатським народним хором, С. Дунець та М. Кріль – камерним хором Тернопільської обласної філармонії, Б. Черняк – камерним оркестром обласної філармонії.

Випускники училища І.Оленчич, В.Балик, Д.Комонько, М.Костюк, Я.Якубець, Є.Гайда, З.Буркацький, О.Раїта є лауреатами різного рівня конкурсів і присвятили себе виконавській діяльності, а Н.Очеретовська, А.Комарова, О. Смоляк, І.Купріюк – науково-дослідницькій роботі.

Останнім часом значну концертно-виконавську діяльність проводять викладачі училища: заслужений діяч мистецтв України І. Левенець зі студентським хором, Б. Гаврилюк із симфонічним оркестром, О. Кміть із оркестром народних інструментів, заслужений працівник культури України Б. Процак та М. Кушнірик з духовим оркестром, І. Турко з ансамблем бандуристок, а викладачі Є. Гайда, О. Татарінцев, О. Кміть, Л. Корній, М. Моткалюк готують прекрасних солістів-виконавців, що займають призові місця на республіканських та міжнародних конкурсах.

Загалом процеси професіоналізації музичного життя Тернопільщини кінця ХХ – початку ХХІ століть значною мірою стимулювалися розвитком гастрольно-концертного руху всього попереднього періоду і мали ряд позитивних ознак: зростає виконавський рівень музикантів; до концертних програм частіше потрапляють твори сучасного мистецтва; у місцевій і центральній пресі відгуки рецензентів характеризуються аналітичними оцінками мистецьких подій.

*Стороженко Г. Ю.,
магістрант ДАКККіМ,
методист, педагог ДЮМВХС "Світанок",
арт-терапевт ШПРД "Сходинок"*

ІНТЕГРОВАНЕ ВИХОВАННЯ ДИТИНИ ЗА ДОПОМОГОЮ ВИКОРИСТАННЯ АРТ-ТЕРАПЕВТИЧНИХ ТЕХНІК

В кожного покоління своя мудрість, і йому не потрібна чужа. У наш час мало кому вдається прищепити дитяті пошану до життєвих цінностей. Допомогти може музика. Вона – дійсно найкращий вихователь дитяти. Вчені з медичної школи Гарварду проводили експеримент, який показав, що у дітей, які протягом 15 місяців займалися музикою біля 2,5 годин в тиждень, об'єм мозолистого тіла головного мозку збільшився на 25%. Це доводить, що музика впливає на розвиток інтелекту та емоційної сфери дитини.

"Музичне виховання, – писав у своїй праці "Республіка" Платон, – дійсно найдієвіший інструмент, тому що і ритм, і гармонія проникають у найпотаємніші куточки людської душі. Закріплюються там і під час правильного виховання надають їй привабливості та витонченості" [5].

Так, музика здатна зціляти! Використання її в лікувальній практиці корінням вирушає в глибину століть. Сьогодні цей досвід розвивається в рамках так званої арт-терапії. Саме поняття народилося в сфері медичної лікувальної практики і пов'язано з використанням в ній музичного мистецтва. Але еволюція цього поняття відображає процеси відокремлення трьох самостійних напрямків: медичного, соціального та педагогічного.

В наш час саме педагогічний напрямок фахівці розглядають як альтернативну практику (акцент на творчу діяльність, гармонізацію та загальне оздоровлення особистості). Педагогічний напрямок арт-терапії має неклінічну спрямованість: він розрахований на потенційну здорову особистість. На перший план виходять задачі розвитку, виховання, соціалізації.

У роботі з дітьми доцільно використовувати такі напрямки арт-терапії, як музикотерапія, терапія художньою діяльністю, танцювально-рухлива терапія, казкотерапія, ігротерапія. Ці напрямки ефективно впливають на розвиток дитячого сприйняття, уваги, пам'яті, мислення, мови тощо.

В наш час синтез музики та художньої діяльності дитини набуває особливого значення у її вихованні, оскільки сприяє виникненню нових можливостей та шляхів художнього опанування дійсністю, розкриттю здібностей дитини та самореалізації її творчого потенціалу.

Заняття музикою доцільно інтегрувати із заняттями художньою діяльністю на основі: наскрізного тематичного планування; виявлення спільного і особливого в мові різних видів мистецтва; спільності художньо-образного змісту творів різних видів мистецтва; спільності духовно-моральних цінностей творів мистецтва.

Під час таких синтезованих занять педагог формує у дитини систему вмінь та навичок, які необхідні дошкільнику для здійснення творчого процесу у різних видах художньої діяльності: образотворчій (робота з кольоровими олівцями, крейдами, гуашшю, аквареллю); конструктивній (робота з пластиліном, кольоровим та білим папером, природними матеріалами тощо); музичній (отримання дітьми системи опорних знань, вмінь та способів музичної діяльності).

Із психікою дитини також дуже тісно пов'язано і ритмічне почуття. Рухова реакція дітей на музику досліджувалася та описувалася багатьма психологами. Тіло і психіка – нерозривний тандем, про це свідчать відповідні сучасні напрямки психологічної практики: тілесно-орієнтований підхід (В. Райс, А.Лоуен, М.Фенделькрайс), психосоматика (І.Хайнрот, Ф.М. Александер, Л.Хей).

Танцювально-руховий метод – це такий психотерапевтичний напрямок, який, з одного боку, відноситься до тілесно-орієнтованого напрямку, адже спрямований на роботу з тілесними відчуттями, а з іншого – є одним з основних напрямків арт-терапії, оскільки створений на межі психологічного знання та мистецтва танцю. Однією з головних відмінностей даного підходу є те, що в якості базового елементу діагностичних і терапевтичних методів використовується рух дитини та його характеристики, що є дуже важливим у сучасних умовах недостатньої фізичної активності дитини.

Не варто забувати, що дитина не зможе вчитися за вимогою дорослого. Вона здатна засвоювати тільки те, що їй потрібно, до чого вона відчуває практичну необхідність. І така необхідність виникає під час гри. Існує декілька видів ігор: ігри-задачі, ігри-забави, рольові ігри, ігри-змагання. Вони розвивають у дитини основні пізнавальні процеси – сенсорику, увагу, мислення, пам'ять та мовлення.

Найдавнішим психологічним та педагогічним методом вважають казкотерапію. Казкотерапевтичні заняття з дітьми – це особлива форма взаємодії з дитиною, яка відповідає особливостям дитячого віку. Це можливість формування моральних цінностей, здійснення корекції небажаної поведінки, засіб формування необхідних знань, що сприяють конструктивній соціалізації дитини. Використання дидактичних казкотерапевтичних тренінгів у форматі виховання дозволяє дітям легко та швидко засвоювати необхідні знання. Як наслідок, у дітей активізуються та вдосконалюються словниковий запас, граматична будова мови, навички логічного зв'язного мовлення, мелодико-інтонаційний бік мовлення, темп і виразність тощо. Казкотерапевтичний метод допомагає педагогу нажити душу дитини добром, створюючи ресурс протистояння злу та хаосу сьогодення. Складені дітьми казки завжди їх радують та допомагають в житті. Казки дають дитині реальні спроби розширити межі своїх можливостей, не просто по новому глянути на цей світ, але й побачити своє місце в ньому.

Отже, інтегроване виховання дитини – це сучасна модель, яка направлена на особистісно-орієнтоване навчання та виховання дітей, з урахуванням їх здібностей, особистісних якостей. До того ж, інтегрований підхід відповідає одному з основних вимог дидактики: навчання повинне бути невеликим за об'ємом, але містким.

Використані джерела

1. Гудман Р. Обсуждение и создание детских рисунков // Практика по арт-терапии. – СПб.: Питер, 2000.
2. Киселёва М.В. Арт-терапия в работе с детьми. – СПб.: "Речь", 2006.
3. Малкина-Пых И.Г. Телесная терапия. – М., 2005.
4. Новлянская З.Н. Почему дети фантазируют? – 1978.
5. Платон. Республика. – М., 1974.
6. Побережная Г.И. Музыка в детской душе. – К., 2007.
7. Практикум по сказкотерапии. Под ред. Т. Зинкевич-Евстигнеевой. – СПб.: "Речь", 2000.
8. Эльконин Д. Б. Психология игры в дошкольном возрасте. / В кн.: Психология личности и деятельности дошкольников. – М., 1965.

Терещенко-Кайдан Л. В.,
доцент ДАКККиМ

МОНОДІЙНИЙ СПІВ ЯК ПРЕДМЕТ ВИКЛАДАННЯ РЕГЕНТАМ У ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ УКРАЇНИ

Сьогодні, коли відродження духовної культури України охоплює нові аспекти церковно-співацької практики, виникає потреба до ознайомлення та навчання студентів регентських відділів вищих навчальних закладів зі співами власної історії. До такого роду співів належить монодія.

Введення монодійного співу до співацького репертуару навчального, а згодом професійного хорового колективу є корисним тим, що при виконанні одноголосся формується культура унісонного співу. Унісонний спів це: організоване дихання, тембральне наповнення, чисте інтонування, розуміння ансамблю. Всі ці властивості є базовими в роботі багатоголосного хорового колективу. Тому, варто до ре-

пертуару, наприклад, мішаного хору обов'язково додавати твори монодії, зупиняти час, збирати думки, внутрішньо зосереджуватися.

Навчання монодійному співу потребує певної попередньої підготовки. Це пов'язано з відмінним (не гармонізованим) натуральним звучанням монодії, виконанням унісонів і труднощів, що стосуються різних нотацій.

Розпочинати навчальний процес слід з історичної розповіді про належність обраного піснеспіву до зразка певної традиції монодійного співу. Варто звертатися до різних видів монодії. Зокрема, до розучування залучаються приклади київського наспіву, російського знаменного розспіву та оригінального грецького співу. Три піснеспіви мають різну нотацію (київську, знаменну та грецьку), різне ладове тяжіння, різний ритмічний малюнок, а головне, різні способи виконання. Отже, при розучуванні трьох прикладів різних видів монодії з'являється нагода паралельного опанування відмінними нотаціями та технікою виконання. Переваги такого ознайомчого процесу полягають в тому, що через порівняння можна досягти спільного розуміння монодії як самобутнього шару церковно-співацького мистецтва.

Перше враження від розучування монодійного піснеспіву у співака, "зіпсованого" гармонічним складом співу, може бути саме негативне. Монодія може показатися сумною, заплутаною, незрозумілою, складною. Але, коли твір буде вивчено, і з'явиться розуміння того, що співаєш, перед співаком відкриється чарівний світ споконвічно свого, власного співу, що дійшов до нас через покоління, переданого з молоком матері, захованого глибоко у свідомості кожної людини.

При опануванні різними нотаціями також виникають певні труднощі. Але й ці труднощі пов'язані зі звичкою читати ноти виключно італійською і, як нам здається, зручною нотацією. Для оволодіння іншими нотаціями необхідно на час виконання піснеспіву забути про існування італійської нотації і намагатися зрозуміти, що приховано під тими позначками, що містяться над словесним текстом. Поступово перед очима відкриється абсолютно зрозуміла картина. Знаки самі вкажуть, куди має рухатися мелодія, де треба робити паузи, де брати дихання, з якою динамікою треба виконувати піснеспів.

Після опанування нотації, вивчення мелодики запропонованого прикладу наступним етапом є виконання самого піснеспіву. Тут знов виникають певні труднощі. При досягненні виконання монодії необ-

хідно враховувати такі фактори, як кліматичні зони, де створювалися обрані для виконання зразки, та історична ситуація, що склалася на момент створення тієї чи іншої церковно-співацької традиції.

Звучання монодійного співу має відповідати тій місцевості, тим кліматичним зонам, де знаходиться основне джерело цього співу. Наприклад, російський варіант знаменного співу – це суворий та одночасно тихий спів, як російська зима і тихі, суворі російські ліси. Чи повний квітучого ліризму український спів. Ніколи належно не прозвучить піснеспів київського наспіву, якщо його виконувати грубо або суворо, чи навпаки – відверто відкрито. Український спів – ліричний спів, такий же м'який, як клімат самої України. Натомість грецький спів – це злет до гірських вершин, сила, що здатна протистояти природним стихіям.

Знання історії допоможе зрозуміти внутрішній зміст інтонацій, що характеризують належність піснеспіву до певної традиції. Наприклад, у піснеспівах болгарського наспіву постійно прослуховується нотка болю від грецького гніту, а в грецькому співі яскраво виражені ісламські впливи.

Урахувавши всі ці фактори, необхідно згадати про головне, про те, що предметом навчання є церковна монодія. І в основі виконання лежить духовність, релігійність, слово. Отже, і виконувати монодійний спів необхідно духовно.

Врахування наведених порад призведе до успіху при виконанні монодійного співу, а предмет "Історія та практика монодійного співу" допоможе майбутнім регентам-практикам у їх справі. Не обов'язково уводити монодію до богослужіння, хоча це зараз вже застосовується в храмах канонічної церкви паралельно з багатоголоссям виконання монодії хоча б у гармонізації, але розуміння цього співу допоможе й регенту, й співакам досягти й молитовно-духовного, й професійного виконання церковного співу в цілому.

Фадєєва К. В.,
доктор мистецтвознавства,
доцент НМАУ ім. П. І. Чайковського,
викладач ДШМ №1

МУЗИЧНІ НАВЧАЛЬНІ КОМП'ЮТЕРНІ ПРОГРАМИ: АНАЛІТИЧНИЙ ОГЛЯД

На сьогодні розповсюдження комп'ютерних технологій у мистецькому просторі є беззаперечним фактом, який впливає на різні сфери наукової та творчої діяльності, виявляється він продуктивним і в музичному навчанні.

Існуючі мультимедійні програмні системи унаочнюють інформацію, яка відноситься до різних галузей знань, їх використання сприяє посиленню мотивації, що здійснюється шляхом розподілення навчальних завдань у відповідності ступеню складності. У разі віднаходження вірних рішень передбачаються різні форми заохочення, що є стимулюючим фактором навчального процесу. Сучасний рівень комп'ютерних технологій дозволяє враховувати індивідуальні характеристики особистості, а саме, здійснювати навчання у зручному темпі, заздалегідь проводити добір завдань, передбачати та фіксувати правильність відповідей, часові витрати, характер помилок та необхідну допомогу. Для оптимізації навчального процесу комп'ютер надає можливість сконструювати віртуальну динамічну модель особистості, яка буде враховувати характерні ознаки її мислення, пам'яті, сприйняття.

Персональні комп'ютери привнесли нові можливості не тільки в природничі та гуманітарні науки, але й в музичну сферу.

Важливим чинником удосконалення процесу музичного навчання є використання комп'ютерних програм. Існуючі музичні програми можна диференціювати наступним чином:

- програми для початкового періоду навчання (вивчення нотної грамоти, фундаментальних засад музики);
- програми навчання вокалу;
- інструментальні навчальні програми (фортепіано, гітара);
- історико-теоретичні музичні програми.

У роботі Д. Рабіна "Музика і комп'ютер: настільна студія"

представлені різні групи програм. З них нами диференційовані два типи – експертні та неекспертні. Серед програм, що містять ознаки експертних систем для початкового періоду навчання, відзначимо програму MiBAC Music Lessons. Вона являє собою збірку з одинадцяти вправ, які розраховані на різний рівень складності (від елементарних основ нотної грамоти до поступового ускладнення матеріалу та можливістю прослуховування творів). Програма містить зручний інтерфейс, вікна різних вправ візуально схожі, більшість з них включає нотний стан з нотами, гамами, інтервалами. Функціональні можливості програми дозволяють за допомогою вправ вивчати назви нот, ключові знаки, лади, нотні тривалості, назви інтервалів, гами. Введення інформації здійснюється з MIDI-клавіатури, або, за її відсутності, з використанням екранної клавіатури.

Інтерактивна програма Claire фірми Orcode для розвитку та удосконалення вокальних даних побудована також за принципом експертного зв'язку. Програма включає більш ніж 500 вправ (мажорні, мінорні гами, інтервали, арпеджіо). Ступінь складності навчальних завдань змінюється у відповідності зростанню виконавського рівня. Програмні алгоритми "здійснюють контроль" та надають усні зауваження, вказівки, відслідковується інтонаційна точність кожної виконаної ноти.

Запропонована автором програма Miracle Piano Teaching System (фірми Software Toolworks) призначена для навчання гри на фортепіано, в її арсеналі: мультимедійні засоби (тривимірна графіка та анімація), 49 клавіш підвищеної чутливості зі 128 пресетами та вбудованими гучномовцями. Структура програми містить шість розділів (Classroom, Practice Room, Performance Hall, Studio, Administration, Arcade).

Наступна група програм, що представлена в роботі Д. Рабіна, за нашою класифікацією відноситься до неекспертного типу. Фірмою PG Music розроблені три програми для прослуховування та вивчення виконавської майстерності професійних музикантів. Звуковий матеріал, що міститься у програмі, записаний виконавцями за допомогою секвенсера в реальному часі. Так, наприклад, програма The Pianist призначена для вивчення класичного репертуару, її бібліотека включає понад 200 класичних п'єс для фортепіано у виконанні концертного виконавця на 88-клавішній MIDI-клавіатурі. Кожна з вищенаведених програм містить бібліографічну інформацію та словник музичних термінів.

Програма Composer Quest призначена для вивчення історії музики, починаючи від XVII – до початку XX століття, з диференціацією періодів розвитку музичної культури. Подання інформації про кожний період здійснюється за допомогою трьох активних клавіш, що репрезентують історичний контекст кожного музичного періоду (загальний опис тогочасних подій; аналіз розвитку візуальних напрямків мистецтва; одержання необхідної інформації шляхом введення певного року тощо).

У результаті проведеного дослідження зазначимо, що музичні навчальні комп'ютерні програми експертного та неекспертного напрямку вміщують достатньо широкий діапазон знань. При цьому, переваги комп'ютерного навчання виявилися у репрезентації матеріалу на якісно новому рівні його розуміння та сприйняття; використання мультимедійних засобів вплинуло на розширення методів вивчення музики.

Використані джерела

1. Нейлор К. Руководство по экспертным системам : пер. с англ. / К. Нейлор. – М. : Энергоатомиздат, 1991. – С. 9-23.
2. Рабин Д. М. Музыка и компьютер: настольная студия / пер. с англ. / Д. Рабин. – Минск : ООО "Попурри", 1998. – 272 с.
3. Уотермен Д. Руководство по экспертным системам: пер. с англ. / Д. Уотермен. – М.: Мир, 1989. – С. 12-58.

Філін С. В.,
аспірант ДАКККиМ

ОСНОВНІ ЕЛЕМЕНТИ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ: МОВА, МОВЛЕННЯ, СПІЛКУВАННЯ

За результатами зарубіжних та вітчизняних досліджень у 200 країнах світу існує понад 4000 культур та 6703 мови. Кожен народ, кожна народність має свою культуру спілкування, мову, мовлення.

Вітчизняний дослідник проблем комунікації, доктор політичних наук, професор Бебик В.М., визначаючи світоглядну функцію мови, зазначає, що етнічна свідомість і структура мислення залежить від структури мови, мислення і спілкування, їх засобів. Наприклад, є мо-

ви, що мають 40 відтінків, а є, що не мають їх взагалі; є мови з великою кількістю приголосних (у саамів – 53) і малою (у гавайців – 7); у давньоєврейській відсутнє слово, що означає синій колір – в Біблії синій колір жодного разу не згадується. В українській мові, для прикладу, дієслово "говорити" має більше 15 слів-відтінків.

Таким чином, кожен народ, його культура мають свої особливості. Необхідно відвести чимало часу на їх вивчення, розуміння відмінностей та подібностей між ними. Через культурне спілкування, мовлення виникають нові взаємини, відносини, почуття, враження, що є цінними для розширення світогляду.

У спілкуванні між людьми важливим, на думку психологів, є не вміння свідомо чи не свідомо привернути до себе увагу, а майстерно завоювати співбесідника.

Для цього слід вжити різні елементи комунікацій в контексті міжкультурної комунікації, як цілісності всієї системи культури. Саме мова, мовлення, спілкування були, є і будуть основними елементами, носіями культури.

"Мова" і "мовлення" – це різні поняття, проте, не можуть існувати одне без одного. Адже мовлення реалізується через культуру, а відсутність мови виключає можливість існування мовлення. Мова і мовлення настільки тісно пов'язані між собою, що мова не тільки породжує мовлення, стримує його неспинну стихію, а й живиться ним, змінюється, розвивається під його впливом. У мовленні з'являється нове, яке з часом може проникнути в мову, стати фактом мови.

Мова – внутрішня форма слова, яка упродовж століть обростає додатковими смислами, що передаються від покоління до покоління. Тут не лише свої, притаманні народу міфологеми, але й символічні значення слів.

Мовлення – конкретно застосована мова, засоби спілкування в їх реалізації.

В культурологічній науці і літературі ці поняття є дзеркалом, в якому відображається не лише світ особистості, але й менталітет народу, його національний характер, традиції, звичаї, мораль, система норм і цінностей, картина світу.

Існує безліч визначень понять "мова" і "мовлення", проте для нашого дослідження важливим є те, що мова, мислення, культурне спілкування є засобом комунікації між людьми, вираження думок і є

комунікативним процесом. Важливо відмітити, що культура мови передбачає вироблення етичних норм міжнаціонального спілкування, які характеризують загальну культуру нашого сучасника.

І мова, і мислення, і спілкування не існують поза культурою, а культура – поза ними. Вони є формою мислення, проявом суто людської життєдіяльності.

Використані джерела

1. Бебік В.М. Інформаційно-комунікаційний менеджмент у глобальному суспільстві: психологія, технології, техніка паблік рілейшнз: Моногр., – К.: МАУП. 2005.
2. Бокарёв Т. Энциклопедия интернет – регламент, М., 2000.
3. Бондар Ю. Свобода слова: українська мірка, – К., 2004.
4. Ван Дейк, Т.А. Язык. Познания. Коммуникация. – М., 1984.
5. Засоби масової інформації: понятійний апарат / за ред.. А.З. Москаленко, – К., 1997.
6. Ионин А.Г. Социология культуры: путь и новое тысячелетие. – М., 2000.
7. Лотман Ю.М. Культура как коллективный интеллект и проблемы искусственного раз ума. – М., 1997.
8. Поченцов Г.Г. Теория коммуникации. – М.: Киев 2001.
9. Поченцов Г.Г. Паблик рілейшнз для профессионалов, – К., 2001.
10. Удовик С.Л. Глобализация: семиотические подходы. М., 2002.

Чаморова Н. В.,
вчитель-методист, викладач
ДМШ № 4 ім. Д.Д. Шостаковича

ДИТЯЧІ РУХЛИВІ МУЗИЧНІ ІГРИ НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖІО У МОЛОДШИХ КЛАСАХ ДМШ

Дитяча гра – це і невід’ємна частина життя і засіб пізнання світу, адже саме через гру діти вчаться тому, що у подальшому стане їм у нагоді в дорослому житті. Навчатися через гру для малечі цікавіше, а через музичну, та ще й рухливу гру – цікавіше тим більш. У сприйнятті дітей музика є чудовим джерелом позитивних емоцій, що містяться в них самих. Співати, грати на музичних інструментах, рухатися під музику – означає знаходити радість у колективному музикуванні.

Сьогодні, під в час стрімкого розвитку та введення новітніх технологій, діти, як ніколи раніше, потребують навичок гнучкості та незалежності мислення, віри у свої сили та ідеї, можливості пробувати і помилятися, доки оптимальне рішення не буде знайдене. Саме тому найважливішим фактором розвитку музичних здібностей дітей є пробудження інтересу до творчості. Наразі, головна задача вчителя – допомогти дітям стати творчими особистостями, здібними до сприйняття новизни. Адже суспільно затребуваною стане лише та людина, яка зуміє справитися з поставленою проблемою творчо і навіть без попередньої підготовки. Для досягнення цієї мети у молодшому шкільному віці не існує кращого засобу, ніж активні форми спілкування з музикою, різноманітні види музичних ігор. І ще, про формування у дітей толерантності. Не змагаючись, а співпрацюючи та навчаючись одне в одного, учні поступово прийдуть до розуміння того, що істина багатогранна, і що єдиного, "кращого", рішення просто не існує, бо воно завжди є багатоваріантним.

Отже, музичні ігри не тільки дарують дітям позитивні емоції, збагачують їх новими враженнями, але й розвивають ініціативу, самостійність, здібність до сприйняття. Педагогічна цінність музичних ігор заключається у тому, що вони допомагають відкрити дитині шлях до використання отриманих знань у життєвій практиці. Головним призначенням музичних ігор є розвиток у дітей творчих здібностей, а саме в цьому, на наш погляд, і полягає основний сенс занять сольфеджіо у молодших класах ДМШ.

Автором було зібрано та надруковано понад шістдесят рухливих ігор (українською та російською мовами) із музичним супроводом: Чаморова Н.В. Де ти, кицько, ходила?: Кращі пісні з нотами для дітей 4-8 років. – Донецьк: ТОВ ВКФ "БАО", 2004; Чаморова Н.В. Комар музику веде, муха песенки поет: Лучшие песни с нотами для детей 4-8 лет. – Донецьк: ТОВ ВКФ "БАО", 2004; Детское музыкальное народное творчество. Подвижные игры и забавы для школьников / Авт.-сост. Н.В.Чаморова, М.А.Шух. – М.: ООО "Издательство АСТ", Донецк "Издательство Сталкер", 2005; Чаморова Н.В.Сорока-белобока: Любимые игровые песни с нотами. – Донецьк: ТОВ ВКФ "БАО", 2006 та ін. Ці ігри створені саме дітьми та виявляють суто дитяче сприйняття оточуючого середовища. Прості приспівки та виклики, що багаторазово повторюються, подібність ритмічних та мелодійних формул компенсуються самотутністю поетичної мови та образним різноманіттям.

Ігри охоплюють значний жанровий діапазон. Зміст більшості дитячих забав складають спостереження за життям тварин та рослин, зміни пор року, фантазії про взаємовідносини між живими та неживими істотами. Також пропонується кілька дитячих народних пісень різних жанрів: щедрівки, колядки, веснянки, коломийки, колискові, небилиці, лічилки тощо.

Матеріали для збірки вилучені з розрізнених фольклорних видань другої половини XIX – початку XX століть, які зараз є справжнім бібліографічним раритетом. Усі ігри та дитячі пісні витримали випробування часом і представляють певну історичну та художньо-естетичну цінність. Вони безперечно стануть у нагоді не тільки дітям та їхнім батькам, а й педагогам, керівникам дитячих творчих колективів, усім шанувальникам фольклору.

Наводимо декілька музичних прикладів:

ЧИЖИКУ, ЧИЖИКУ

Веснянка

Помірно



Чи. жи. ку, чи. жи. ку, пташ. ку ма.лень.кий, ска. жи нам, ска. жи нам,
як там сі.ють мак? Ой о.так, так, ой о. так, так сі.ють мак,
ой о. так, ой о. так, так сі.ють мак.

Чижику, чижику, пташку маленький,
Скажи нам, скажи нам, як там сіють мак?
Ой отак, ой отак, так сіють мак,
Ой отак, ой отак, так сіють мак.

Чижику, чижику, пташку маленький,
Скажи нам, скажи нам, як там росте мак?
Ой отак, ой отак, так росте мак,
Ой отак, ой отак, так росте мак.

Чижику, чижику, пташку маленький,
Скажи нам, скажи нам, як там цвіте мак?

Ой отак, ой отак, так цвіте мак,
Ой отак, ой отак, так цвіте мак.

Чижику, чижику, пташку маленький,
Скажи нам, скажи нам, як там жнуть мак?
Ой отак, ой отак, так жнуть мак,
Ой отак, ой отак, так жнуть мак.

Чижику, чижику, пташку маленький,
Скажи нам, скажи нам, як там їдять мак?
Ой отак, ой отак, так їдять мак,
Ой отак, ой отак, так їдять мак.

ДВА ПІВНИКИ



Два півники, два півники
Горох молотили,
Три курочки, три курочки
До млина носили.
А горобчик, а молодчик
На скрипочці грає,
Горобличка, гарна птичка,
Хату замітає.
А сорока-білобока
Пішла танцювати,
А лисичка-ремесличка
Пішла переймати.
А сова із дупла
Та очима луп-луп:
Коли б мені не діточки,
Я пішла би туп-туп.

А лисичка так танцює,
Хвостом замітає,
А ведмідь, старий дід,
На дудочку грає.

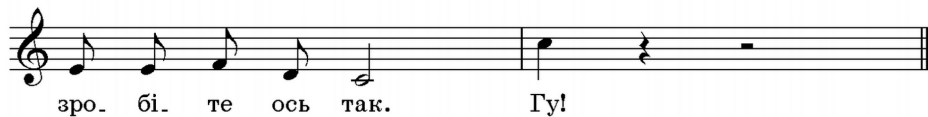
ОЙ ЧОГО ТИ, МЕТЕЛИКУ

Жваво, весело



МАК

Жваво



Діти стають у коло, крок-два одне від одного. В середині одна дитина, що починає рухи. При словах "Ой на горі льон" – роблять декілька кроків праворуч, "а в долині мак" – кілька кроків ліворуч, потім затримуються на місці й дивляться на дитину посеред кола. При слові "просимо" виконують легкий уклін, на словах "зробіте ось так" повторюють рух, що його започатковує дитина посеред кола.

Співанку можна співати досхочу, тільки за кожним разом при словах "зробіте ось так" – виконується інший рух (діти беруться за руки, присідають, підіймають руки вгору, беруться в боки, пританцювують і т.п.). Під кінець гри, замість "зробіте ось так", співають "загукайте враз" і гукають: "Гу!"

На початку гри дитину посеред кола може замінити вчитель.

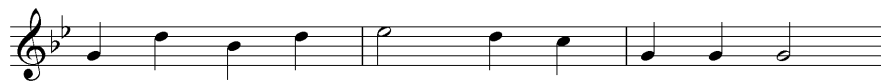
А МИ ПРОСО СІЯЛИ

Швидко

1-й гурт



А ми про- со сі- я- ли, сі- я- ли,



ой дід - ла- до, сі- я- ли, сі- я- ли.

2-й гурт



А ми про- со ви- топ- чем, ви- топ- чем,



ой дід - ла- до, ви- топ- чем, ви- топ- чем.

1-й гурт: – А ми просо сіяли, сіяли,

Ой дід-ладо, сіяли, сіяли.

2-й гурт: – А ми просо витопчем, витопчем,

Ой дід-ладо, витопчем, витопчем.

1-й гурт: – А чим же вам витоптать, витоптать,

Ой дід-ладо, витоптать, витоптать?

2-й гурт: – А ми коней випустим, випустим,

Ой дід-ладо, випустим, випустим.

1-й гурт: – А ми коней переймем, переймем,

Ой дід-ладо, переймем, переймем.

2-й гурт: – А чим же вам перейнять, перейнять,

Ой дід-ладо, перейнять, перейнять?

1-й гурт: – Ми шовковим поводом, поводом,

Ой дід-ладо, поводом, поводом.

2-й гурт: – А ми коней викупим, викупим,
Ой дід-ладо, викупим, викупим.

1-й гурт: – А чим же вам викупить, викупить,
Ой дід-ладо, викупить, викупить?

2-й гурт: – А ми дамо сто рублів, сто рублів,
Ой дід-ладо, сто рублів, сто рублів.

1-й гурт: – Нам не треба й тисячу, тисячу,
Ой дід-ладо, тисячу, тисячу.

2-й гурт: – А ми дамо дівчину, дівчину,
Ой дід-ладо, дівчину, дівчину.

1-й гурт: – Одчиняймо ворота, ворота,
Забираймо дівчину, дівчину.

КИЦЬКА

Не швидко



- Де ти, кичько, ходила?
- У млині сиділа.
- Що там, кичько, робила?
- Житечко молола.
- Що ти, кичько, заробила?
- Шапочку дукатів.
- Що ти, кичько, купила?
- Бубликів багато.
- З ким ти бублики поїла?
- З гостями у свято. Няв! Няв!

*Черкаський Л. М.,
професор ДАКККиМ,
пров. н.с. ДМТМК України,
засл. працівник культури України*

САМОБУТНІЙ МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ У МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ

Незважаючи на наявність у світі помітно виражених інтеграційних процесів, у країнах пострадянського простору яскраве відчутне зростання національної свідомості, тяжіння до етнічної ідентифікації. Це вже є характерною рисою сучасної гуманітарної освіти і треба сподіватися – залишиться визначальним у гуманітарній сфері українського суспільства.

Зокрема, важливим чинником ідентифікації української музичної культури є народний музичний інструментарій. Він залишається для нас не лише засобом відтворення автентичної музики, а й є важливим носієм ознак національного у сфері побутування, у причетності до народних традицій та обрядів, технології створення (органології) в архітектоніці інструмента, його оздобленні, орнаментациї, в матеріалі, з якого виготовлений, а також у самій назві. Саме тому в освітянському процесі, особливо в мережі музичної освіти, вивченню українських народних музичних інструментів слід приділити особливу увагу.

Уже саме усвідомлення дітьми того, що українці належать до невеликого числа народів із найрозвиненішим самобутнім інструментарієм, викликає почуття гордості за власну національну культуру. Та крім цього, важливо також те, що український народний інструментарій функціонує у двох вимірах: в автентичній музиці і у сфері академічної народної музики, позначеної особливо високим професіоналізмом. Таке явище спостерігається також в небагатьох народів світу. Ми звикли до того, що віртуози-бандуристи, цимбалісти, сопілкарі грають у складі високо професіональних ансамблів та оркестрів українських народних музичних інструментів. А чи замислювалися ми над тим, що світ ніколи не чув такого словосполучення якось: оркестр німецьких народних інструментів? А французьких, польських, італійських, англійських? Тільки висока музична майстерність українських митців у поєднанні з досконалим, високотехнічним музичним інструментарієм породили таке далеко не ординарне явище світової музичної культури.

Крізь призму народного музичного інструментарію викладачі фахових дисциплін і теоретики – як на індивідуальних заняттях, так і на групових – можуть і повинні розповідати учням про творців і носіїв героїко-патріотичного епосу, якими є українські кобзарі і бандуристи, про величну функцію такого інструмента як литаври – інструмента, який ще мав соковиту козацьку назву "тулумбас" і який не лише входив до складу полкової музики "Війська Запорізького", а й належав до числа клейнодів Запорізької Січі, тобто належав до речей національної символіки. Ударами в литаври збирали козаків на раду, передавали накази по війську. Діти, затамувавши подих, слухають про те, що в найбільші з литавр били одночасно 7-8 довбишів, що зберігали цей інструмент під вартою, або у Покровський церкві, де сповідувалися козаки і кобзарі.

У цьому ж плані слід розвідати дітям про сурму і трубу – давні сигнальні козацькі інструменти, які супроводжували і козацький побут і військовий побут січових стрільців. Їх сигнали всі розуміли і чітко виконували.

Важливою і цікавою складовою шкільних уроків з музично-теоретичних дисциплін можуть стати популярні розповіді про технологію виготовлення бандур, цимбалів, скрипок, різновидів сопілок тощо. Цікаво, що певні елементи технології виготовлення закладено вже у самій назві деяких інструментів. Наприклад, на Рівненщині пишаються співом своєї сопілки – викрутки. А виготовляють її весною, викручуючи серцевину деревини з гілки, і таким чином отримують трубку з надзвичайно відполірованою внутрішньою поверхнею.

На Волині ж весною виготовляють сопілку – колянку. З гілки крушини спочатку кільцями знімають кору, потім гілку розколюють вздовж і з обох половинок вишкрібають серцевину. Далі половинки склеюють і знову, натягнувши кільця, мають цівку для сопілки.

У систему музично-теоретичних занять корисно включати розповіді про те, що на народних інструментах здавна грали видатні українці. Наприклад, Георгій Сковорода майстерно грав на сопілці, з нею він часто зустрічав схід сонця і своєю грою, за спогадами сучасників, навіть зачаровував, зціляв хворих. Гетьман І.Мазепа і П.Дорошенко грали на торбані.

Легенди про народних музик і музичні інструментальні, приклади усної народної творчості – все це покликане активно популяризувати народний музичний інструментарій, використовувати його для естетичного виховання.

ДО ПИТАННЯ ТВОРЧОЇ ІНІЦІАТИВИ В ОПАНУВАННІ УКРАЇНСЬКИМ МУЗИЧНИМ ФОРТЕПІАННИМ РЕПЕРТУАРОМ ІНОЗЕМНИМИ СТУДЕНТАМИ (історико-методичний аспект)

За часів самостійності України у сучасній історіографії українська ідея стала звучати все частіше, її розкриття здійснюється у національній музичній науці, та з'являється спроба долучитись до неї й іноземним дослідникам. Цим підкреслюється її значущість, та обумовлюється актуальність.

Мета роботи – виявлення історико-методичних засад розкриття творчої ініціативи піаністів й застосування українського музичного фортепіанного репертуару у навчанні та самостійній діяльності.

Історичному розвитку української фортепіанної музики різних жанрів і форм присвячені праці М.Гордійчука, Н.Горюхіної, М.Лисенка, Б.Яворського та ін., вивчення становлення та розвитку фортепіанного мистецтва було предметом наукової уваги Ж.Аністратенко, Р.Верхолаз, В.Клина, О. Кононової, Г.Курковського, Т.Рощиної, М.Степаненка, К.Шамаєвої, В.Шульгіної та ін.

В. Клин досліджував фортепіанну музику як компонент музичної культури у цілому та творчість композиторів, яка охопила великий спектр художньо-естетичних проблем історії та методики фортепіанного мистецтва. Науково-методична робота Б. Милича була спрямована на вивчення навчально-педагогічного аспекту фортепіанної культури.

Питанням сутності естетичного розвитку студентів музично-педагогічних факультетів засобами української музики займалась Л. Побережна, проблеми активності у процесі вивчення української музики, виконавської інтерпретації інструментальних творів українських композиторів розробляла К. Перегудова.

Значний внесок у справу музичного становлення молоді та розбудови музичної школи (в широкому розумінні цього поняття) зробили композитори України кінця ХІХ – початку ХХ століть. Так, М.Лисенко сам виступав з молоддю, акомпанував, писав фортепіанну музику, став фундатором української професійної фортепіанної школи. Музичне виховання розвивалося продуктивно завдяки професійним підходам,

залученню кращих композиторських сил, підключенню елементів музичної освіти, яка багато в чому здійснювалась при використанні фортепіано.

Розкриваючи творчу ініціативу корифеїв українського музичного мистецтва, долучаючись до його історико-теоретичних і практичних досягнень дізнаємось, що першим композитором, який створив дитячий музичний український репертуар був В. Косенко, прекрасний піаніст, композитор. Це сприяло музичному вихованню, вплинуло на поширення фортепіанного навчання в Україні.

Значна соціально-історична роль фортепіано в розвитку національної культури полягає і у тому, що цей інструмент є ведучим музичним інструментом у навчанні майбутніх вчителів музики. До того ж, піаністи проявляли творчу ініціативу у виконавсько-просвітницькій та педагогічній діяльності, яка історично спрямовувалась на подальший розвиток фортепіанного мистецтва (Г. Беклемішев, М. Лисенко, Г. Нейгауз, В. Пухальський, Б. Яворський та ін.). Тобто, видатні діячі української музичної культури добре володіли фортепіано, активно використовували його в своїй творчій діяльності.

Дослідження фортепіанного репертуару доцільно здійснювати, слідкуючи за виконавською діяльністю представників фортепіанної школи, яка охоплює декілька напрямків. Концертне виконавство (сольне, ансамблеве); історичні демонстрації (рідкісний прояв концертно-виконавського потенціалу лідерів фортепіанної школи, які пропонують масштабні цикли фортепіанних творів, наприклад, Г. Беклемішев) [1, 125]; лекції-концерти (монографічні виступи видатних піаністів та лекційно-практична діяльність студентів музично-педагогічних освітніх закладів); професійні конкурси та інші форми прояву творчої ініціативи.

Що стосується залучення іноземних студентів до опанування українським музичним фортепіанним репертуаром, то деякі психологічні положення мають безпосереднє відношення до їх реалізації.

Грунтуючись на висновках психології щодо пізнавальної активності, відзначимо, що Л. Шеншев одним з родів пізнавальної діяльності вважає стимульовану ззовні незвичайну ситуацію, яка викликає необхідність орієнтування [3]. В.Небиліцин зауважує, що "поняттям загальної активності об'єднується група особистісних якостей, які обумовлюють внутрішню потребу, тенденцію індивіда до ефективного засвоєння зовнішньої діяльності; взагалі до самовираження відносно

зовнішнього світу". Така потреба може реалізовуватися у розумовому, руховому або у соціальному плані [2, 22].

Так, ураховуючи змістові характеристики пізнавальної ініціативи, а саме: необхідність орієнтуватись у нових ситуаціях, які додаються ззовні; внутрішню потребу індивіда, його тенденцію до ефективного засвоєння зовнішньої діяльності, а також потребу у самовираженні у розумовому та руховому вигляді, ми розглядаємо як прямі прояви пізнавальної ініціативи іноземних студентів у намаганні самостійно знайомитись із різною музикою, у нашому випадку – українських композиторів. Педагогічний аспект розвитку пізнавальної ініціативи студентів ми пов'язуємо з багатосторонньою допомогою з боку викладачів щодо відбору фортепіанної літератури, ознайомлення з нею, використання методики засвоєння відповідного репертуару у обов'язковому взаємозв'язку наступних двох напрямків пізнання.

По-перше, це знайомство з історією розвитку української фортепіанної школи у всіх її складових : композиторської творчості, виконавства та фортепіанної педагогіки. По-друге, це ознайомлення з великою кількістю українських творів для фортепіано (класичних та сучасних) у різних формах навчальної та виконавської роботи: концертному виконанні, аудіо- та відеозаписі, у виконанні педагогів та студентів під час опанування різних за жанрами та стилями фортепіанних творів. Серед них доцільно ознайомитись із фортепіанною музикою Р. Глієра, Л. Дичко, В. Камінського, В. Кирейка, А. Кос-Анатольського, В. Косенка, М.Лисенка, В.Сільвестрова, М.Скорика, І. Супруна, Б.Фільц, І.Шамо та ін. До творчого опанування можна залучати твори, які несуть різнобарвне художнє навантаження та відповідають різним методичним потребам щодо їх опанування у смисловому та технічно-піаністичному напрямках, а також цікаві та корисні молоді різного віку. Серед них такі твори : "Елегія" І.Супруна, "Весняний шум" А.Кос-Анатольського, "Естрадна п'єса", "Партита" М.Скорика, "Пісня" В.Кирейко, "Озеро" В.Сільвестрова та багато інших.

Таким чином, оволодіння іноземними студентами знаннями з історії та методики, ознайомлення з прикладами кращих фортепіанних творів українських авторів, вивчення психолого-педагогічних теоретичних аспектів творчої ініціативи складають необхідні історико-методичні засади щодо розкриття творчої ініціативи піаністів та застосовування українського музичного фортепіанного репертуару у їх навчанні та самостійній діяльності.

Використані джерела

1. Гуральник Н.П. Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті музичної педагогіки : історико-етодологічні та теоретико-технологічні аспекти: [монографія]/ Н.П.Гуральник. – Київ, 2007. – 460 с.
2. Небилицин В.Д. Актуальные проблемы дифференциальной психофизиологии / В.Д.Небилицин // Вопросы психологи. – 1971. – № 6. – С. 13 – 26.
3. Шеншев Л.В. Об одном прийоме возбуждения познавательного интереса / Л. В. Шеншев. – В кн. : Новые исследования в педагогических науках. – М., 1965. – № 138. – С. 183 – 189.

*Шман С. Ю.,
Головне управління культури
та мистецтв КДМА*

ВИМОГИ ДО ПІДГОТОВКИ МУЗИКОЗНАВЦІВ-ЕКСПЕРТІВ

Інтеграція України в європейський освітній і науковий простір в умовах глобалізації, модернізації, універсалізації, інформаційної технологізації потребує підготовки фахівця високого рівня освіченості, культури, професіоналізму. У реалізації завдань збереження та трансформації творів мистецтва важлива роль належить музикознавцям-експертам, які передусім поєднує в собі риси мистецтвознавця, музиканта, філософа, психолога, культуролога. Експерт-музикознавець покликаний вирішувати завдання, пов'язані з аналізом, оцінкою музичного інструментарію з ціллю їх атрибуції, визначення їх історико-культурної та матеріальної цінності.

Аналіз вітчизняних та зарубіжних наукових джерел засвідчує, що музикознавча експертиза досі являє собою малодосліджену галузь, до якої звертаються лише окремі вчені, та й то епізодично. На сьогодні можна виокремити деяких представників, що мають авторські концепції та запропонували власні методологічні підходи, зокрема праці й окремі публікації Ю.Л.Афанасьєва, В.А.Бітаєва, Ю.П.Богущького та ін.

Домінантними є ознаки стратегії професійної підготовки фахівців з позиції теоретичної підготовки (В.П.Андрущенко, Ю.Л.Афанасьєва, В.А.Бітаєва, Ю.П.Богущького, В.Н.Леонтьєвої та ін.), тенденцій оновлення спеціальної професійної освіти, розроблення теоретичних і методичних засад професійної підготовки студентів (М.Д.Копиці, В.Д.Шуль-

гіної та ін.). У працях цих авторів наголошується на доцільності врахування основних положень гуманістичного спрямування досягнення мистецтва; урахування національних засад художнього розвитку особистості; індивідуального підходу до мистецького навчання; упровадження поліфункціонального контексту фахової мистецької освіти.

На кафедрах музикології та експертної діяльності інституту мистецтв ДАКККиМ досліджуються окремі аспекти фахової, методичної підготовки експертів музикознавців та мистецтвознавців різних освітньо-кваліфікаційних рівнів: бакалаврів, спеціалістів, магістрів та ін.

Аналіз учбових програм дозволяє констатувати, що в основу теоретичних і методичних засад професійної підготовки музикознавців-експертів покладений синтез мистецтв як методологічний принцип формування й розвитку свідомості слухачів. Застосування різних видів мистецтв впливає на оригінальність формування художнього смаку, якість спеціальної підготовки й інших дисциплін художньо-естетичного циклу та розвиток духовності студентів (А.К.Терещенко).

Як свідчить аналіз багатьох наукових робіт, у ДАКККиМ орієнтовані на впровадження інноваційних технологій. Водночас у процесі професійної підготовки експертів існує низка невідповідностей, що потребує вивчення з точки зору теорії та практики. Зокрема, є необхідним розв'язання суперечностей між потребами:

- модернізації професійної підготовки і домінуванням традиційних моделей професійної підготовки музикознавців-експертів;
- оновлення змісту, структури, форми, методів, обґрунтування принципів професійної підготовки з урахуванням вимог інтегративного підходу і недостатньою дослідженістю загальнотеоретичних та методичних основ фахової підготовки музикознавців-експертів;
- використання сучасних технологій високого рівня (у тому числі інформаційних), якого потребує навчально-виховний процес, та їх недостатнім упровадженням у практичній діяльності майбутнього фахівця;
- впровадження креативно-діалогового навчання та недостатнім теоретичним і методичним забезпеченням цього складного динамічного процесу.

Вимоги до підготовки музикознавців-експертів спрямовані на підготовку фахівця, який усвідомлює значення множин усіх підсистем навчання в контексті інтегративного підходу, зумовленого акценту-

ванням на структурі професійної діяльності як інструментарії навчання й визначення критеріїв цінності з метою формування вмінь сприйняття особливості унікальних речей, естетичного мислення, умінь оцінювати сенс мистецтва, інтерпретувати емоційно-образний зміст, усвідомлювати роль цілеспрямованого процесу оволодіння знаннями про естетичні ідеали, філософські думки, типології сучасних форм художнього мислення.

Музикознавець-експерт як працівник покликаний бути готовим до саморозвитку навичок і вмінь, розвивати здатність сприймання світу в єдності образів і понять, поєднання раціональної й почуттєвої сфери особистості. Останнє потребує багатовекторної підготовки майбутнього фахівця, який глибоко оволодіває навичками експертної діяльності, засобами пізнання мови усіх видів мистецтв: музики, кіно, поезії, театрального та образотворчого мистецтва.

Музикознавець-експерт, опанувавши професійні знання, навички, уміння, набуває готовності до розуміння механізмів інтеграції різних видів художньої діяльності на основі взаємодії мистецтв, що сприяє розвитку його світогляду, здатності креативно впливати на мистецький процес.

Фахова підготовка впливає на якість формування професійних знань, умінь і навичок пізнання закономірностей української національної художньої та світової культури, сприяє подоланню стандартного мислення, формуванню цілісного сприйняття світу, опануванню нетрадиційних методів роботи з об'єктами дослідження, визначенню провідних закономірностей і принципів оцінки, оволодінню інформаційними технологіями на основі взаємодії мистецтв.

Підготовка майбутнього експерта до оволодіння інформаційними технологіями сприяє накопиченню знань, наукових уявлень, їх узагальненню, сприяє вільному вибору певного програмного забезпечення, підвищує ефективність упровадження елементів кредитно-модульного навчання при виконанні творчих і стандартних завдань.

Для оптимального засвоєння студентами змісту навчання доцільно застосовувати інтегративні технології професійної підготовки майбутнього музикознавця-експерта, що передбачають використання системи методів і прийомів навчання: метод пізнання аксіологічних цінностей текстів культури на основі їх інтеграції та цілісного впливу на сприйняття; метод сфокусованої символіки, що дозволяє зрозуміти

мовні коди глибинних зв'язків текстів культури; метод аналогій, що забезпечує осмислення подібності на основі художніх синестезій; аудіо-візуального методу, що реалізується у формі аудіовізуальних курсів, електронних підручників, комп'ютерних тестових завдань, тренінгів і практичних посібників для індивідуального та дистанційного навчання.

Структура підготовки експертів повинна бути основана на взаємодії фахових знань, умінь і навичок, що забезпечують цілісне сприйняття картин світу, упровадження принципів варіювання, комбінування, накопичення емоційно-образних смислів і утворення нових образів.

У контексті викладеного, вимоги до підготовки майбутнього музикознавця-експерта передбачає таку активність, яка ґрунтується на усвідомленні художніх закономірностей, механізмом яких є екстраполяція художніх множин одного виду мистецтва в інший, в умовах єдності музично-пластичної, поетичної образності, осмислення сутності філософських смислів як складової інформаційної теорії пізнання цілісного одномоментного уявлення поліфонічних структур нового образу.

Використані джерела

1. Оцінка антикваріату – проблема культурологічна (з приводу книги Д.М.Тамойкіна "Оцінка антикваріату: методологія ТЕС – від історії створення до логічної завершеності") / Ю.Л. Афанасьєв // Вісн. ДАКККиМ. – 2008. – № 3 – С. 143 – 144.

2. Філософсько-методологічні засади дослідження феномена культурогенезу: історія та перспективи / Ю.П. Богуцький // Вісн. Держ. акад. керів. кадрів культури і мистец. – 2006. – N 4. – С. 3-8.

Методика викладання музичної літератури та сольфеджіо

*Баранова В. О.,
доцент ДАКККиМ*

ВИРІШЕННЯ ЗАДАЧ КОМПЛЕКСНОГО МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ МАЙБУТНЬОГО ПРОФЕСІОНАЛА ВОКАЛЬНОГО СПІВУ У НАВЧАЛЬНИХ ПОСІБНИКАХ О.АФОНІНОЇ ТА В.БАРАНОВОЇ "СОЛЬФЕДЖІО" ТА "СОЛЬФЕДЖІО НА ОСНОВІ СУЧАСНОЇ, ДЖАЗОВОЇ ТА ЕСТРАДНОЇ МУЗИКИ"

Сольфеджіо за своєю структурою і змістом – складна і багатогранна дисципліна. До її складу входить комплекс важливих компонентів, об'єм і значущість яких трактується педагогами і вченими неоднаково. Тому для рішення поставлених перед собою кожним дослідником задач використовується широкий спектр методів і принципів, що дозволяють у підсумку створити цілісну наукову концепцію з наступним втіленням її результатів у практиці предмета.

Досягнення науки про розвиток музичного слуху принципово відрізняються від досягнень інших музичних наук: гармонії, поліфонії, форми тощо. Суттєвий внесок у рішення загальної проблеми виховання музичного слуху внесли роботи С.М. Майкапара, Б.В. Асаф'єва, Б.Л. Яворського, Б.М. Теплова, М.А. Гарбузова, Ю.М. Тюліна, Є.В. Назайкінського, С.С. Скребкова, Л.А. Мазеля та ін. В останній час методологічною основою робіт, присвячених проблемі виховання музичного слуху, служать теоретичні праці з музичної і загальної педагогіки, психології, акустики. У своїх установах дослідники спираються на теорію інтонації Б.В. Асаф'єва; теорію діяльності Л.С. Виготського; теорію лада, розроблену відомими музикознавцями, теорію музичного інтонування в умовах нетемперованого строю М.А. Гарбузова, М.К. Переверзева; теорію сприйняття Б.М. Теплова, Є.В. Назайкінсь-

кого; теорію поетапного формування розумових дій П.Я. Гальперіна і на основі положення інших авторів, які розкривають сутність і специфіку теорії слухової діяльності.

Відомі підручники і навчальні посібники А. Островського, А. Агажанова, Б. Алексєєва, І. Виноградова, Є. Давидової, Т. Мюллера, І. Способіна, С. Павлюченко, М. Сєребряного та інших авторів дають добротний матеріал для наукових пошуків. На основі аналізу навчальних джерел з'являється можливість виявити характерні особливості змісту і методів різних форм роботи і перспективу подальшого їх використання. Огляд літератури дозволяє встановити ступінь розробленості кожної форми і окреслити шляхи їх подальшого удосконалення.

Навчальні посібники "Сольфеджіо" та "Сольфеджіо на основі сучасної, джазової та естрадної музики" авторів О.С. Афоніної та В.О. Баранової призначені для студентів вищих навчальних закладів III – IV рівня акредитації спеціальності "Музичне мистецтво" спеціалізації "Естрадний спів".

Нагальна потреба у створенні посібників з вузькоспеціальним призначенням викликана, по-перше, протиріччям між об'ємністю і складністю навчальної програми і неоднорідним рівнем початкової музичної підготовки груп студентів (інколи – відсутністю початкової музичної освіти). Тому навчальні посібники повинні забезпечувати принцип індивідуального підходу в навчанні у поєднанні з інтенсивним методом виховання майбутнього фахівця за всіма формами роботи. По-друге, переважну більшість існуючих видань із сольфеджіо призначено для студентів інших спеціалізацій – струнних, народних, духовних інструментів, музично-теоретичного відділу тощо. Одним із навчальних посібників, адресованих студентам естрадного відділу музичних училищ, ДМШ, ВМШ – є підручник М. Сєребряного "Сольфеджио на ритмоинтонационной основе современной эстрадной музыки" [4]. Цю фундаментальну роботу автора створено на потребу часу, у зв'язку з відкриттям відділів естрадного виконавства в навчальних закладах I – II рівня акредитації. Іншою роботою є методичний посібник Б. Копелевича "Сольфеджіо" [2].

У посібниках послідовно і продумано розроблені методики формування необхідних професійних навичок. Залучені яскраві зразки мелодій, фрагменти творів, гармонічні послідовності. Проте, у посібнику Б. Копелевича використані лише власні приклади, а в підручниках

М. Серебряного акцент зроблено на підготовку естрадників-інструменталістів.

Підготовка естрадників-вокалістів має певну специфіку.

А.Л. Островський зазначав: "Розвиваючи "вокальний слух", здатність корегування недоліків вокальної моторики (тонкі відчуття фізіології співочого апарату, вокальної позиції, фізіологічних умов, що визначають нюанси голосового тембру та ін.) вокаліст часом не пов'язує розвиток цих специфічних сторін спеціальності з розвитком музичного слуху в цілому, тобто відриває роботу над "вокалом" від розвитку музичальності. У результаті такого порушення координації між слухом і моторикою у вокаліста, незважаючи на наявність гарних слухових даних, з'являється фальшива інтонація, і вокальна моторика, зависнувши у сфері лише фізіологічного відчуття, сильно страждає" [3].

Зміст навчальних посібників О.С. Афоніної та В.О. Баранової спрямований на системний, методичний розвиток музичних здібностей студентів: мелодичного, тембрового, ладового, гармонічного слуху, метроритмічного відчуття, музичної пам'яті, музичних слухових уявлень. Це завдання вирішується за допомогою планомірно-регулюючого, цілеспрямованого впливу на слух системою особливих форм завдань і вправ.

Формування вільної слухової орієнтації в музичному матеріалі, уміння сприймати та відтворювати музику в усіх її компонентах, надання процесу оволодіння музичної інтонації професійної спрямованості, наближеної до спеціальності, – ця мета реалізовувалася за рахунок підбору відповідного музичного матеріалу та його систематизації для набуття вокалістами-естрадниками необхідних навичок та умінь.

У посібниках передбачено використання на заняттях із сольфеджіо прикладів з пісенного та частково інструментального фольклору різних країн, фрагментів творів класичної літератури, зразків української та зарубіжної естрадної і джазової музики. Це пояснюється тим, що посібники не можуть обмежуватися вузькоспеціальними завданнями. Виховання "активного професійного слуху музиканта можливе лише через осмислення інтонаційних основ музики різних стилів, вивчення специфічних інтонаційних особливостей кожного з пластів музичної культури і виявленню їх взаємовпливу і взаємодії" [3].

Б.В. Асаф'єв писав, що "певцы обязаны пройти сквозь сферу песенной интонации, ибо через нее их слух обогатится чрезвычайно

важним для кожного музиканта опытом и постижением значения дыхания как формообразующего фактора" [1]. Розуміння мелодії як основи музики – один із найважливіших естетичних принципів композиторів-класиків, який є своєрідним синтезом класичних західно-європейських закономірностей мови і національних рис, що сягають глибокими коріннями в народнопісенні джерела. Лірична мелодія українських композиторів увібрала принципи розспіву, що укорінилися в народній пісенній творчості. Водночас, українська естрада продовжує традиції, синтезуючи специфічні елементи музичної мови.

Призначення названих посібників – передусім в естетичному вихованні слуху студентів, у розвитку розуміння стилістичних особливостей інтонаційно-ритмічного строю і формування мелодії. Матеріал підібраний з урахуванням зручності співу.

Стилістично виражений матеріал представлений у широкій різноманітності авторських індивідуальностей. Це дає можливість спрямувати увагу студентів на виявлення особливого, специфічного в національному та авторському аспектах. В усі розділи посібників включені дво-, три-, чотириголосні приклади для закріплення інтонаційних труднощів та ансамблевого співу з супроводом. Матеріал розташований в порядку поступового ускладнення ладо-ритмічних труднощів і урахуванням послідовного вивчення та узагальнення елементів музичної мови.

Головна увага студентів тривалого періоду історії курсу сольфеджіо концентрувалася на слуханні та співі пісень і творів професійної музики, що базуються на класичних нормах ладу і ритму з їхніми суворо регламентованими внутрішньо-ладовими тяжіннями, з прямолінійними функціональними відносинами, періодичними розмірами тактів і симетрією формоутворюючих побудов.

Навчальний посібник "Сольфеджіо на основі сучасної, джазової та естрадної музики" містить низку мелодій сучасних композиторів, які дають можливість ознайомлення студентів-вокалістів із характерними мелодичними, ритмічними і фактурними особливостями музики ХХст., подоланням інерції ладу і ритму при оволодінні новим стилем, явищами поліладовості, політональності та поліфункціональності. Видання містить також засвоєння характерних хроматичних і модуляційних особливостей у стилях класичної та естрадної музики, більш вільних інтервальних утворень та інтонування ладових зрушень, нехарактерних функціональному ввіднотоновому характеру музики.

У посібники включені вокальні мелодії з умовним позначенням акордів супроводу, даються типові різновиди акордової фактури. Ці завдання вирішують задачу підвищення практичної спрямованості курсу сольфеджіо, оволодіння навичками грамотної імпровізаційної гармонізації, розвитку міжпредметних зв'язків сольфеджіо, гармонії, спеціальності, фортепіано. Значне місце в посібниках займає спів за нотами з акомпанементом пісень, романсів, фрагментів опер.

Фундаментом усієї системи навичок, передбачених виданнями, що спрямовані на виховання музичного слуху, є інтонаційні вправи, їхнє чітке і систематичне використання, вправи з різноманітними метроритмічними труднощами за принципом "від простого до складного", групами основного і довільного поділення тривалостей, пунктирного ритму, синкопами в простих, складних і мішаних метрах і розмірах.

Стилістичний підхід до процесу виховання музичного слуху передбачає, з одного боку, збагачення пам'яті студентів запасом художніх зразків музики, з іншого – формування слухової здібності відрізняти в матеріалі, що сприймається, головні, суттєві, індивідуальні для даного стилю елементи і загальні для даної епохи закономірності. Виховання уміння виявляти інтонаційно-ладові, метроритмічні, синтаксичні риси, характерні певному музичному стилю, повинно сприяти формуванню культури слуху, яка дозволяє музиканту вільно орієнтуватися в історичних і національних особливостях музичної творчості.

Використані джерела

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс / Б.В. Асафьев. – Л., 1971.
2. Копелевич Б. Сольфеджио / Б. Копелевич. – М.: Музыка, 1987. – Ч. I.
3. Островский А.Л. Методика теории музыки и сольфеджио / А.Л. Островский. – Л.: Музыка, 1970.
4. Серебряный М. Сольфеджио на ритмоинтонационной основе современной эстрадной музыки в 2-х ч. / М. Серебряный. – К.: Муз. Украина. – 1987. – Ч. I; 1991. – Ч. II.
5. Сладков П.П. Предпосылки развития учения о сольфеджио как специальной отрасли музыкознания и создание учебной программы по предмету "Курс истории, теории и методики сольфеджио / П.П.Сладков // Музыковедение. – 2006. – № 2.

РОБОТА З УЧНЕМ НАД ЗАСОБАМИ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ (на прикладі "Багателей" В.Сильвестрова для фортепіано)

Оволодіння засобами музичної виразності є одним з найважливіших завдань навчального процесу в класі фортепіано дитячої музичної школи. Кращі зразки фортепіанної музики сприяють вихованню в учня художнього смаку, відчуття уважного ставлення до мелодійної лінії, фразування, тембрального забарвлення звуку, тонкощів і градацій нюансування, різноманітності прийомів артикуляції, агогіки та педалізації. В якості відповідного репертуару можуть бути запропоновані нові фортепіанні мініатюри сучасного українського композитора В.Сильвестрова, зокрема його "Багателі".

До мініатюри під назвою "Багатель" В.Сильвестров звертався в своїй творчості у різні роки. Значна частина багателей написана у 2005 й наступних роках. За ступенем складності твори можуть бути рекомендованими для вивчення у середніх та старших класах ДМШ.

У роботі над фортепіанними творами, написаними В.Сильвестровим в останні роки, особливу увагу слід звернути на авторський текст. Він, на перший погляд, не містить в собі значних труднощів з точки зору техніки, фактури, голосоведіння, проте ставить перед учнем та його викладачем ряд суттєвих проблем. Текст автора є своєрідним ескізом, що націлює виконавця на вироблення власного варіанту інтерпретації. Безліч авторських вказівок змушує до уважного й ретельного прочитання та осмислення нотного тексту. Дуже корисно ознайомитися з авторським виконанням фортепіанних опусів, щоб відчувати тонкощі й колорит "тихої музики" В.Сильвестрова. Бажано "поспілкуватися" з композитором, вивчаючи його інтерв'ю й відкриваючи для себе творче кредо митця. Тільки добре засвоївши текст, можна починати роботу над безперервною імпровізаційністю створення примхливих образів фортепіанних творів композитора. Результатом має бути не просто точне виконання тексту, а власне втілення творчого задуму, накресленого Сильвестровим у його мініатюрах. Особливу увагу слід звернути на педаль, яка є натисненою з першої до остан-

ньої ноти твору, і виявом справжньої майстерності є спроможність її зміни, згідно з вказівками автора (1/2, 1/4 пед. і т.ін.). Дуже часто використовується протягом всього твору ліва педаль (*una corda*). Динаміка знаходиться в градаціях *piano* від *p* до *ppp*. Непрості завдання в плані агогіки: уповільнення, пришвидшення та повернення до початкового темпу зустрічаються надзвичайно часто, іноді, навіть, у межах такту. Фактура п'єс легка, прозора, мелодія чітко окреслена, гармонія не перевантажена, автор любить співставлення тональностей, своєрідне "нашарування" акордів на педалі. Штрихи й артикуляція грають дуже важливу роль, беручи до уваги неповторність динаміки й педалізації Сильвестрова. Ностальгія, медитація, світлий сум, роздуми й споглядання – ось головні настрої фортепіанних творів, написаних композитором в останні роки. Складність музики В.Сильвестрова – не в засвоєнні тексту, а в глибині розуміння й відтворення витончених образів.

Багателі В.Сильвестрова часто об'єднані в міні-цикли по декілька п'єс, що виконуються *atassa* і без зміни педалі між творами. Розглянемо, як приклад, цикл "3 багателі для фортепіано" (2005 р.).

Багатель 1 (№7 з циклу "7 багательей", 2005 р.) змальовує легкий і прозорий музичний образ, що втілюється ніжним, обережним дотиком до клавіатури, уважним нюансуванням примхливих орнаментів мелодійної лінії, усвідомленою свободою розвитку музичного матеріалу. Ліва рука, доповнюючи безперервну оповідь основної мелодії, має, за задумом композитора, підпорядкувати себе правій, створюючи своєрідний фон. Безліч авторських ремарок допомагають глибше проїнятися оптимістичним мажорним настроєм твору. Світла, неконфліктна замальовка в до-мажорі вводить учня у світ нелукавої "тихої музики" В.Сильвестрова.

Багатель 2 (третя частина "Концертино") характерна розвитком стриманої, дещо похмурої "середньовічної" мелодії, що навіює сюжети лицарських сказань. Знаки тональності відсутні, але відчутним є мі мінор. Не виходячи за рамки "тихої" динаміки, мелодійна лінія час від часу змінює тональне забарвлення, урізноманітнюючи розвиток музичних фраз. Вказівка композитора ("легко, прозоро й віддалено") досягається доцільним використанням лівої педалі (*una corda*) протягом усього твору. Безперервна пульсуюча права педаль створює таємниче марево з вкрапленнями специфічних звукових нашарувань.

Багатель 3 (№6 з циклу "6 багателєй", 2005 р.) не має чітко окресленої тональності, проте місцями вгадується соль-мажор. Мелодія носить орієнтальний характер завдяки елементам пентатоніки. Розвиток мелодійної лінії поєднується із співставленням тональностей, що створює своєрідний імпровізаційний колорит. Тональні барви доповнюються агогічними відступами, додаючи елемент медитаційності, розповідного стилю. Підкресленню смислових пунктів мелодійного матеріалу сприяють зазначені композитором штрихи й артикуляція. Просвітлене арпеджіо соль-мажору завершує п'єсу і весь міні-цикл.

Підсумовуючи, зазначимо незаперечну користь включення до педагогічного репертуару нових фортепіанних мініатюр В.Сильвестрова. Це допомагає учневі оволодіти засобами піаністичного туше, умінням грати "тиху, прозору" музику, глибше засвоїти прийоми педалізації, навчитись уважно і свідомо працювати над авторським текстом в процесі втілення художнього образу твору.

*Гаврилова Т. Ю.,
викладач ДМШ*

МЕТОДИ ТА ЗАХОДИ НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖІО У ДМШ ЯК РОЗВ'ЯЗАННЯ НАВЧАЛЬНО-ВИХОВНИХ ЗАВДАНЬ ПО ЗДІЙСНЕННЮ ОПТИМІЗАЦІЇ НАВЧАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ

Починаючи говорити про методи та заходи на уроках сольфеджіо у ДМШ, про цілі та мету, проблеми та їх розв'язання, хочу пригадати слова Сократа: "Вчитель – та людина, яка вміє знехтувати своїми знаннями, опуститися до незнань учня і разом з ним піднятися до вершин знань".

У своїй доповіді я хочу представити три роботи, три книжки як результат пошуків у своїй педагогічній практиці. Це "Ігри для кмітливих" – з музичної грамоти та сольфеджіо, розділ "Інтервали та акорди"; збірка "Машины сказки" – творче вивчення основ теорії музики; збірка "Музичний будиночок" – нотна грамота для дошкільнят.

Перед викладачем та школою стоїть завдання – забезпечити високий рівень знань без перевантаження, з максимальним скороченням

витрат часу на засвоєння учбового матеріалу. Іншими словами – здійснити оптимізацію учбового процесу, знайти найефективніші форми розв'язання навчально-виховних завдань. Педагоги пробують, шукають, досліджують.

Для успішного засвоєння великого потоку всебічної інформації вводяться нові форми і методи викладу, НОП (наукова організація праці), яка ґрунтується на використанні законів логіки та психології. Широко застосовується наочність, образність, спрямовані на підвищення емоційності сприйняття.

Головна проблема засвоєння – розвиток логічної пам'яті, активізація мислення. Розвитку пам'яті взагалі приділяється велика увага. При однотипному повторенні швидко настає ретроактивне гальмування. Особливо швидко стомлюються діти, через те в роботі з дітьми рекомендується застосовувати ігрові елементи. Вони підвищують процент засвоєння, скорочують час, роблять непомітною велику кількість повторень, дають тільки стійкий ефект.

Ігри посідають значне місце у формуванні дитячої психології. Найкраще здібності дитини розвиваються тоді, коли її діяльність викликає сильні та тривалі позитивні емоції, бажання навчатись без примусу, велике значення мають учбові ігри в процесі повторення та закріплення матеріалу.

Існує залежність між рівнем знань дитини та її розумовим розвитком, однак рівень розумового розвитку визначається не тільки обсягом знань, які засвоїв учень, але й вмінням володіти певними розумовими операціями, логічними засобами мислення.

Ігри, які пропонуються, – нетрадиційні і орієнтовані на розвиток мислення та творчих здібностей дитини. Використовуючи ці ігри на уроках сольфеджіо, викладач допоможе учневі ще і ще раз "впізнати те, що він знає", поглибить та оживить знання, які він має. Пропонований дидактичний матеріал "Ігри для кмітливих" сприяє активному розвитку таких взаємопов'язаних компонентів музичного слуху як: внутрішній, звуковисотний, гармонічний. Педагог навчить учня свідомо використовувати свої знання і надасть поштовх до різнобічного застосування їх, підвищить інтерес та увагу учнів до предмету, полегшить розуміння а також буде сприяти більш свідомому і міцному засвоєнню.

Призначаються дидактичні ігри для учнів старших класів ДМШ, можуть використовуватись для індивідуальної домашньої роботи. Варіанти виконання запропонованих ігор не є кінцевими. Кожен викладач, використовуючи свою творчість і педагогічний досвід, може розширити виконання умов для досягнення ним мети, яку поставив. Посібник складається з 10 ігор, де діти можуть виконувати завдання кількома варіантами. Наприклад: гра, яка називається "Визнач акорд та знайди серію інтервалів, які складають його структуру".

Гра складається із таблиці 1 і 2.

Таблиця 1 складається з 6 карток. В цій таблиці акорди тризвуків та їх обернення. Кожен учень виконує завдання на 6 картках: виписує відповідь у зошит; грає на ф-но; співає (якщо це домашні завдання); всі учні діляться на команди (якщо на уроці). Таблиця 2. В цій таблиці домінант септакорд з оберненням, малий ввідний, малий мінорний септакорд. Виконання аналогічно таблиці 1. У грі, яка називається "З'єднай інтервали", діти мають змогу на п'яти таблицях-малюнках не тільки поєднати інтервали у акорди, але і розфарбувати тематичні малюнки і, використовуючи отримані акорди, імпровізувати. "Музичні моменти", "Музичне лото", "Інтервальне" та "Акордове" доміно поєднали в собі класичні прийоми цих ігор з новою метою – це слухове та зорове сприйняття інтервалу та акорду.

Кожна з 10 ігор має конкретну мету щодо її використання: наприклад, "Протилежності" – вміння аналізувати та зіставити запропоновані співзвуччя, розвиток слухових уявлень у засвоєнні акордів.

Теоретичні предмети в ДМШ є невід'ємною частиною естетичного виховання учнів, розвивають музичні здібності (слух, пам'ять, ритм і т.і.), знайомлять з теоретичними основами музичного мистецтва, формують музичний смак. Поряд з груповими заняттями з сольфеджіо та теорії музики ми маємо можливість індивідуально займатися цими предметами з більш обдарованими учнями, які в цьому мають потребу. Досвід такої праці, набутий за період трьох років, оформився збіркою, яка називається: "Машины сказки". У віці шести років дівчинка Маша Поліхун почала систематично займатися сольфеджіо та теорією музики, її фаховий інструмент – фортепіано. Ми знаємо, що з перших кроків дітей треба зацікавити, щоб інтерес постійно зростав, та було бажання навчатися. Зацікавити учнів можуть творчі завдання, які орієнтовані на розвиток навичок самостійного музичного мислення.

Збірка складається з творів самої учениці: це тексти казок "Казка про 3 види мінору", "Лісова казка", де текст ілюстрований музичними темами; пісні "Веселка", "М'яч" (на вірші Маршака); фортепіанні п'єси "Гра в м'яч", "Вальс секунд", "Тихий вечір", "Колискова Альфу" та ін. Всього 17 п'єс і кожна з них спрямована на засвоєння конкретної теми: інтервали; акорди: тризвуки, септакорди, темп, агогіка, динаміка та ін.

Працюючи з музично обдарованою дитиною, розумієш, що це особливий комплекс поєднання здібностей, куди входять, крім музичного слуху, також сила, багатство та ініціативність уяви, особлива концентрація душевних сил, уваги, вольові здібності, організованість, цілеспрямованість та любов до музики. Безперечно, використання таких форм завдання, як: скласти пісню чи п'єсу є найскладнішими та найважливішими, а також є запорукою міцних знань. Знайомство з цими творами буде цікавим та корисним для учнів та викладачів. Хочеться пригадати слова Р.Шумана: "Ти повинен настільки себе розвинути, щоб розуміти музику читаючи її очами".

Головним завданням в процесі навчання дітей в підготовчих групах є виявлення музичних здібностей, розвиток музичного слуху, підготовка до гри на музичному інструменті. Музичний слух – це здібність сприймати, уявляти та усвідомлювати музичні враження. Основні форми роботи в цих групах наступні: прослуховування музики, ігри, нотний запис. Збірка "Музичний будиночок" може стати у пригоді для вивчення нотної грамоти. Через поєднання гри, співу, малювання, писання, рухів малюки будуть вивчати та засвоювати музичну грамоту. Всі вправи тісно поєднані між собою та викладені в таких напрямках: музичні звуки та ін..

Вивчення кожної ноти супроводжується народною українською піснею чи приспівкою, ритмічними вправами, яскравими малюнками з подальшим розфарбуванням. В своїх рекомендаціях до цієї збірки я свідомо відмовилася від існуючих теоретичних положень, механічного заучування термінів та спрямувала навчання дітей на образне мислення. На закінчення своєї промови хочу подякувати всім за увагу, дуже хочеться, щоб мій досвід, який відображений в цих трьох роботах допоміг викладачам та дітям знайти той шлях, який призведе до здійснення бажаної мрії.

*Ізваріна О. М.,
канд. мистецтвознавства, доцент
докторант ДАКККиМ*

**ОПЕРНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.
В КУРСІ "УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ"
ДЛЯ ШКІЛ МИСТЕЦТВ**

Оперне мистецтво налічує значний період розвитку, адже власне опера як вид мистецтва існує вже понад 400 років. За цей час сформовані чисельні оперні школи, утворені різноманітні жанри опери. Виникли національні школи оперного співу, насамперед, belcanto. З Італії – країни її виникнення – опера поширилась в інших країнах Європи: Франції, Німеччині, Англії та ін. У ХІХ ст. національні оперні школи були утворені в слов'янських країнах – Чехії, Польщі, Росії.

В Україні формування національної опери від перших зразків до утворення класичної школи охоплює досить тривалий проміжок часу від кінця ХVІІІ до кінця ХІХ ст. Цей процес формування національної оперної школи пов'язаний з іменами славетних діячів української культури М.Березовського, Д.Бортнянського, С.Гулака-Артемовського, П.Сокальського, П.Ніщинського, М.Аркаса, М.Лисенка. Саме у творчості М.Лисенка процес формування української опери набув свого класичного завершення. Значний внесок у скарбницю національної опери зробили також композитори П.Щуровський, Г.Козаченко, Б.Яновський. Цей період оперного процесу позначений жанровим різноманіттям: героїко-історична опера ("Облога Дубна" П.Сокальського, "Тарас Бульба" М.Лисенка); народно-побутова ("Катерина" М.Аркаса); лірико-фантастична ("Майська ніч" П.Сокальського, "Утоплена" М.Лисенка); лірико-комічна ("Запорожець за Дунаєм" С.Гулака-Артемовського, "Різдвяна ніч" М.Лисенка); дитяча опера ("Коза-дереза", "Пан Коцький", "Зима і Весна" М.Лисенка, "Ріпка" В.Сокальського). Найважливішими стали жанри лірико-комічної та героїко-історичної опери. На жаль, значний творчий доробок українських композиторів на ниві оперного мистецтва або не мав сценічного життя ("Мазепа", "Майська ніч", "Облога Дубна" П.Сокальського), або був втрачений ("Сорочинський ярмарок" Б.Яновського, "Богдан Хмельницький"

П.Щуровського), або задум твору залишився недоопрацьованим ("Маруся Богуславка" М.Лисенка, "Ніч на Різдво" П.Сокальського).

Переважає більшість оперних творів не мала виходу на велику сцену через суспільно-політичні обставини. Розвитку оперної справи в Україні заважала й недостатня фахова підготовка більшості національних композиторів. Звідси – серйозні перешкоди, що гальмували процес формування української опери в той час. Окремо слід наголосити на тому, що не існувало українських стаціонарних оперних театрів, а перші національні опери виконувались музично-драматичними трупам у дуже несприятливих умовах. Просуванню оперної справи заважало всіляке сприяння діяльності іноземних оперних труп (італійських, французьких). Відчайдушні спроби поставити свої твори на великій столичній сцені (російською мовою) завжди наражалися на беззаперечну відмову. І це при тому, що твори деяких з них були значно вищі за своїми художніми показниками за популярні іноземні опери.

Таким чином, доля українських оперних творів віддзеркалила суспільні протиріччя доби: саме в цей час відбувалася заборона української мови, в тому числі друкування музичних творів з текстом українською мовою і будь-які театральні вистави. Отже, українське оперне мистецтво з перших кроків свого існування зіткнулося з чисельними перешкодами, подолання яких стримувало й гальмувало його розвиток.

Початок ХХ ст. виявився не менш складним за політичних, соціальних і культурних обставин. Це вплинуло і на розвиток музичної культури. Оперне мистецтво набуває нових рис. В цей час національна опера продовжила розвиток сталих оперних форм, хоча утворювалися і нові жанрові різновиди. Так, до традиційної народно-побутової опери ("Купальна іскра" Б.Підгорецького, "Пан Сотник" Г.Козаченка) та дитячої опери-казки ("Іменини Рози" Л.Лісовського, "Івасик-Телесик", "Лисичка, Котик і Півник" К.Стеценка) долучилися операсатира ("Енеїда" М.Лисенка), лірико-фантастична опера ("Ноктюрн" М.Лисенка), історико-романтична ("Роксолана" Д.Січинського). На жаль, героїко-історична опера цього часу була представлена лише оперними ескізами ("Полонянка", "Кармелюк" К.Стеценка). Знову ж таки, багато творів, які мали стати окрасою оперного театру, не були завершені їх авторами з різних причин ("Відьма", "Літньої ночі" М.Лисенка, "Кармелюк" К.Стеценка, "Наймичка" П.Сениці, "Вій"

Б.Яновського, "На русалчин великдень" М.Леонтовича). Деякі опери не утрималися в театральному репертуарі й зійшли зі сцени ("Сон" В.Гартвельда, "Ганна Кареніна" Е.Гранеллі).

Проте, кожний оперний твір слугував відгуком на складні соціальні та історичні події минулого, що не втратили свого сенсу і в сучасному. Лише опері, як синтетичному виду мистецтва, властиве на глибокому емоційному рівні відбивати суспільні проблеми і протиріччя часу, впливати на свідомість глядача, прищеплювати глядачеві естетичні ідеали і смаки.

Вийшовши з-під пера композитора, опера набуває сценічного життя, доля якого може скластися по-різному: щасливо (вдала прем'єра, схвальні рецензії, подальші вистави), невдало (після прем'єри і кількох вистав зійшла зі сцени), драматично (взагалі не ставилася на сцені). На долю оперного спектаклю впливає багато факторів, серед яких не тільки сприйняття твору глядачем, а й вміла, фахова, підготовка вистави. Тут все має значення: імениті співаки, талановитий диригент, спрацьований оркестр, здібні художники-декоратори й ін. На успіх оперної вистави працюють всі – від оперного режисера до робітника сцени і білетера.

Отже, впроваджуючи курс "Української музичної літератури" у школах мистецтв, необхідно відокремити розуміння опери як жанру від власне оперного мистецтва, яке за своєю суттю ширше за оперу як таку. Власне, розгляд соціальної та культуротворчої ролі оперного мистецтва не передбачається офіційним курсом цього навчального предмету, який дотримується музикознавчих позицій у викладанні даного питання. Це, безумовно, обмежує розуміння соціального і культурного значення оперного мистецтва в житті суспільства. Бажано долучити до курсу "Української музичної літератури" розділ "Оперне мистецтво", в якому б воно розглядалося з культурознавчих позицій.

*Кизлова О. Е.,
педагог, журналист,
член Союза композиторов Украины,
член Ассоциации Джазовых Журналистов
США (JJA)*

КРАТКАЯ ИСТОРИЯ ДЖАЗА
(глава учебника зарубежной музыки
для учащихся 7-8 классов ДМШ)

В конце XIX – начале XX века, вскоре после отмены рабства, на территории Соединенных Штатов, а точнее, в бедняцких кварталах Нового Орлеана, возник совершенно новый музыкальный стиль – джаз (jazz). Слово предположительно имеет эротическое происхождение. Родившееся в "розовых" кварталах огромного порта, на сленге оно означает физическую сторону любви. Однако подлинная история этой музыки, суть этого большого музыкального явления много сложнее и лежит в трагической судьбе негритянского населения США. Рождение джаза произошло в результате слияния многовековой культуры потомков африканских рабов, насильственно завозившихся в западное полушарие на протяжении XVII- XVIII столетий, с европейской музыкальной культурой белого населения этого региона планеты.

Музыка была единственным достоянием, которое в трюмах кораблей вывезли с собой рабы. Прежде, на родине, она сопровождала все формы быта африканцев: охоту, ловлю рыбы, приготовление пищи, сбор хвороста, религиозные и семейные обряды – брачные праздники, достижение совершеннолетия, рождение, похороны – все имело свое музыкальное оформление. Для африканца обряд – это движение, движение – танец, а танец – ритм. Темнокожий импровизатор своеобразно соединяет танец, пение и игру на многочисленных ударных инструментах в синкретическом единстве. В Новом свете началось постепенное формирование новой, уже американизированной культуры чернокожих рабов. Начнем с того, что языком общения разноплеменных работников стал язык хозяев. Во время тяжелого труда на полях они пели, чтобы облегчить монотонное изнуряющее однообразие. Так родились первые англоязычные трудовые песни американских негров. Потом появились негритянские баллады, созданные в подражание завезенным хозяевами англо-кельтским. Они стали изве-

стны афроамериканцам благодаря их жизни рядом с выходцами из Европы. Порой – из спектаклей так называемых менестрельных театров – бродячих труп белых артистов, популярность которых в США во второй половине XIX века была огромной.

Важной вехой в жизни рабов явилось их приобщение к христианской религии. В протестантской церкви, наиболее распространенной в Северной Америке, негры, до тех пор никогда не слышавшие многоголосного пения, познакомились с хоровыми религиозными гимнами. Усвоив их несложную пришедшуюся по сердцу музыку, рабы стали вводить в ее исполнение элементы импровизации. Так появились спиричуэлс – многоголосные хоровые духовные песни американских негров, за библейскими сюжетами скрывавшие горе и гнев обездоленного народа. Однако, самое существенное влияние на джаз впоследствии оказал блюз – негритянская печальная любовная песня. Он исполнялся соло в сопровождении гитары или губной гармоники. Нередко тематика блюзов была социальной: об утраченном человеческом достоинстве, о безработных бродягах, появившихся после отмены рабства, о непосильном труде, "тюремные" блюзы. "Я смеюсь, чтобы не плакать", – поется в одном из них. Эти предтечи джаза: трудовая песня, баллада, спиричуэлс и блюз – подготовили и сформировали его музыкальные черты.

Традиционный джаз и свинг

Зарождение джаза связано с попытками инструментальной имитации вокальных блюзовых интонаций. Первые новоорлеанские джазовые ансамбли, аккомпанировавшие танцулькам веселых темнокожих барышень – обитательниц "любовных" кварталов и их дружков, играли кадрили, польки, вальсы. Это были темнокожие музыканты, игравшие исключительно по слуху, которые не могли не внести в свою игру интонаций негритянского пения, впитанного с молоком матери. Оркестры состояли из 1-2-х корнетов (медных напоминающих трубу духовых инструментов, игравших мелодию), кларнета, "обвивавшего" ее кружевами полифонических "ответвлений", и тромбона, составлявшего гармоническое сопровождение. Но не менее важной была ритмическая группа: огромная басовая туба, банджо и иногда большой барабан. Такие маленькие оркестры участвовали не только в вечеринках, они сопровождали уличные парады, карнавальные шествия, пикники, свадьбы, похороны. Нередко, сопровождая шествие на кладбище, черные музыканты играли траурные марши, а на обратном

пути – немудреные веселые мелодии. Позже, для музыкального сопровождения менестрельных представлений и танцев, стали использовать фортепиано, имитировавшее игру этих первых джазовых оркестров. Раннеджазовые фортепианные стили получили название рэгтайма (от англ. ragtime – "рваное время", т.к. основывались на непрерывном синкопировании) и буги-вуги (название происходит от слоговой имитации манеры игры, тоже полностью синкопированной). Наступила эра традиционного джаза, продлившаяся до 30-х годов.

На смену ей в начале 30-х пришел период свинга (от английского swing – раскачиваться). Это понятие имеет два значения: 1) манеру и 2) стиль. Свинг, как исполнительская манера, присущ всем стилям джаза, вплоть до новейших течений конца XX века. Это главный элемент джазового исполнительства: непрерывная ритмическая пульсация, возникающая из-за несовмещения долей такта с постоянным синкопированием мелодии. А вот во втором своем значении, как стилевой период, свинг стал эпохой больших джазовых оркестров и дал миру великие имена: композитора, пианиста и дирижера Дюка Эллингтона, руководившего одним из лучших в истории джаза биг-бэндов, певицы Эллы Фицджеральд, трубача Луи Армстронга.

На фото Элла Джейн Фицджеральд (Ella Jane Fitzgerald; 25 апреля 1917 – 15 июня 1996) – американская джазовая певица, известная также как "Леди Элла", "Эллочка" и "Первая леди песни".

В этот период расцвел, раскрылся композиторский дар Джорджа Гершвина, создавшего огромное количество мелодий, ставших основой золотого фонда джазовых стандартов. Он сочинил и первую джазовую оперу "Порги и Бесс", знаменитую "Рапсодию в блюзовых тонах", джазовый фортепианный концерт. Это была эра классического джаза, приведшая к его повсеместному распространению в мире. Свинговые биг-бэнды играли в больших и маленьких городах от Нью-Йорка до Шанхая, Парижа, Москвы и даже Жмеринки... Они состояли из 4х-5и саксофонов, 4х труб, 4х тромбонов и ритм-секции: фортепиано, банджо (позже электрогитары), контрабаса (позже бас-гитары) и ударных.

Современный джаз

В 40-х годах родился гораздо более сложный по технике игры и музыкальному языку, более "камерный" стиль бибоп (тоже слоговое звукоподражание манере игры). С него начинается отсчет современного джаза. Его создал в 1945 году квинтет в составе саксофониста Чарли Паркера, трубача Диззи Гиллеспи и еще троих участников

ритм-секции. Из бибоба развились хардбоп (hard-твердый), потом – кул (cool- прохладный). Параллельно, в середине XX века, возникли такие "ответвления", как рок-н-ролл и ритм-энд-блюз. Новые стили начали сменять друг друга все чаще. Появились латиноамериканская боссанова, симфонизированный прогрессив, потом "третье течение", объединяющее джазовых и академических исполнителей и их приемы, фри-джаз (free- свободный), модальный или ладовый джаз, затем джаз-рок, фьюжн (от fusion-сплав), сочетающий все со всем и, наконец, фанк (от funky – избегать, играть, неточно интонируя) ... Все эти течения, формируясь в определенной последовательности, сменяли друг друга. Музыканты 80-90-х годов XX века, пытавшиеся сохранить основные стилевые черты классического джаза, одновременно слегка заигрывая с новыми тенденциями филармонической музыки, сформировали стиль мейнстрим (от слова main – главный). Это одно из ведущих, многочисленно представленных направлений современного джаза. Однако новые течения приходили на смену прежним, не вытесняя их. И сегодня в мире, где звучит немало современного, смыкающегося с поисками самой "серьезной" авангардной музыки, джаза, есть полно коллективов, играющих в стилях диксиленда, свинга и бибоба.

Who из кто

В попытке объять необъятное следует назвать имена наиболее знаменитых представителей джазовых стилей. В традиционном джазе это оркестры корнетиста Джо Кинга Оливера, кларнетиста Сиднея Беше. Симфоджаз прославил знаменитый "белый" коллектив Поля Уайтмена, свинг – оркестры Каунта Бэйси, Бенни Гудмена, Вуди Германа и Глена Миллера. О создателях бибоба сказано выше. Хардбоп ассоциируется с саксофонистом Джоном Колтрейном, кул – это Лестер Янг, Стэн Гетц, Джерри Маллиген, Дэйв Брубек, Пол Дезмонд. Боссанову создали Антонио Карлос Жобим, Жоао и Аструд Жильберто. Прогрессив – Стэн Кентон, фриджаз – Орнетт Колмен. Трубач Майлз Дэвис, работавший в манерах от хардбопа до джазрока, вместе с саксофонистом Джоном Колтрейном возглавляют модальный (ладовый) джаз. Фьюжн справедливо связан с именами Майлза Дэвиса и Джо Завинула, групп MAHAVISHNU, WEATHER REPORT и SINDICATE. А увлечение востоком не минуло Джона Маклафлина и SHAKTI, охватив даже корифеев рока The Beatles.

Сейчас джаз развивается, как ему, свободному, и надлежит, – разнообразно и смело. Сформировались яркие национальные исполнительские и стилевые школы, например, польская. Существует мнение о некоторой стагнации (временной задержке) джазового процесса в США. Впрочем, центром развития джаза по-прежнему остается Америка (не смотря на яркий расцвет за последние 35-40 лет многочисленных европейских джазовых школ). Происходит внутриевропейская миграция музыкантов, их переезды из Америки в Европу и наоборот. Например, очень известный авангардный россиянин-клавишник Михаил Альперин (родившийся в украинском Каменец-Подольске), много лет живущий в Норвегии, интенсивно сотрудничает с ведущим европейским лейблом ECM. А обитающий в Германии Аркадий Шилклопер (в прошлом валторнист Большого театра в Москве) – рекордсмен по количеству участия в западных и постсоветских фестивалях. Саксофонист Ян Гарбарек, по происхождению поляк, родившийся в Норвегии, добился широкого признания в США. А покойный Джо Завинул, уроженец Вены – был одним из ведущих американских клавишников последних 40 лет. Джазовое образование в Европе и США (в отличие от многих наших учебных заведений, только накапливающих собственный методический и педагогический джазовый опыт) поставлено очень качественно, и играть джаз можно научиться в большинстве европейских и американских специальных учебных заведений, от школ до музыкальных вузов, где он давно считается частью академической музыки. Космополитизм джаза привел к возникновению в мире неисчислимого количества национальных и международных джазовых фестивалей. Наиболее именитые из них – Монтрё (Швейцария), Фестиваль Северного моря (North Sea Jazz), джазовые форумы в Ньюпорте, Чикаго (США). Украинские пока скромней: киевские ЄДНІСТЬ, Jazz In Kiev, памяти Владимира Симоненко. В Одессе – ДЖАЗ-КАРНАВАЛ и детский в пригороде Южном, в Крыму – КОКТЕБЕЛЬ, Донецке – До#Дж, Львове – ДЖАЗ БЕЗ..., Флюгери Львова, харьковский Za JAZZ. Есть криворожский, черкасский, черновицкий, винницкий и другие...

Украинская джазовая школа находится на этапе формирования, поисков. И если можно смело утверждать об отдельных ярких музыкантах и коллективах в плане их концертной, исполнительской деятельности, делающих карьеру на стандартах, то говорить о нашем национальном джазовом интонационном авторском стиле пока

преждевременно. Украинский джаз обретет собственное лицо, когда национальное интонационное мышление станет его естественной природной компонентой. А пока мы накапливаем джазовый исполнительский, композиторский и педагогический опыт.

Украинский джазовый музыковед

Владимир Степанович Симоненко

Исследователь родился 28 июля 1940 года в Кировограде, умер 2 июля 1998-го в Киеве.

В жизни Симона, как его любя называли друзья, музыка и литература всегда шли рядом. Он закончил киевскую специальную музыкальную школу-одиннадцатилетку им. Н. Лысенко при Консерватории им. П. Чайковского и филологический факультет Университета им. Т. Шевченко. Симоненко был прекрасным аранжировщиком, пианистом, глубоким знатоком джазовой истории и ее "кухни". Он написал более двадцати исследований по проблематике джаза, вышедших в разных европейских издательствах. Но главным достоянием Симоненко была созданная им антология "МЕЛОДИИ ДЖАЗА", выдержавшая (в трудное советское закрытое для западного информационного пространства время) шесть изданий и ставшая настольной книгой, первейшим пособием для многих советских джазовых профессионалов и любителей.

Симоненко был основателем первого украинского джаз-клуба, организатором джазового образования в СССР, преподавателем курса истории джаза в училище им. Глиэра. Владимир Степанович разработал и прочел циклы лекций на радио "Азбука джаза". Он стал первым президентом Украинской джазовой ассоциации. Огромна заслуга Симоненко и перед "серьезной" музыкой. В 1990 году он возглавил дирекцию международных музыкальных фестивалей "Киев-Мюзик-Фест", "Форум музыки молодых" и "Премьеры сезона", которыми руководил восемь лет.

Последним трудом, написанным В. Симоненко, стала "Украинская энциклопедия джаза". Музыкант много лет собирал данные по истории джаза в Украине. Книга не увидела свет при жизни автора. Симоненко умер 2 июня 1998 года в возрасте 58 лет. Только спустя шесть лет книга была издана. В энциклопедии более 500 статей и 100 фотографий. Это не просто история украинского джаза. Книга рассказывает обо всех, чья жизнь и творчество "пересеклись" с джазом в Украине: о западных исполнителях, композиторах, аранжировщиках,

музыковедах (тех, хто вийшов з України корнями либо приїжджав к нам на гастролі). К сожалению, содержание энциклопедии обрывается 1998 годом, что оставляет чувство "открытого пространства", ведь жизнь продолжается...

*Клявліна О. О.,
завідувач відділу ДШМ №8*

РОЗВИТОК ОБРАЗНОГО МУЗИЧНОГО СПРИЙМАННЯ УЧНІВ НА УРОКАХ МУЗИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ В ДШМ (на прикладі творчості Л. Бетховена)

Одним із завдань предмету "Музична література" є формування вміння усвідомлено та емоційно слухати музику. Щоб переконливо розкрити зміст музичного твору, недостатньо проаналізувати використані композитором засоби музичної виразності. Слід відтворити ту систему уявлень, за допомогою якої "прочитується" зміст. Це ключ до аналізу музики на уроці, бо шлях від засобів до образу лежить тільки через розкриття відповідних уявлень про світ власних емоційних станів тощо. Потрібно навчити учнів чути в музиці передусім почуття, думки, настрій, характер людини, переконливо показувати їм, що при всій різноманітності музики, композитор прагне, насамперед, виразити переживання людини, її душевний стан. Процес формування музичного сприймання полягає у розвитку в слухачів здатності до усвідомлення (тобто класифікації) сприйнятого образу шляхом їхнього емоційного досвіду. Розвивати образне сприймання музики в учнів на уроках музичної літератури можна на прикладі вивчення симфонічної та фортепіанної музики Л.Бетховена.

Л.Бетховена дуже хвилювала проблема героя та народу. Цій темі він присвятив велику кількість сторінок своєї музики. Бетховен наділяє свого героя рисами філософа й воїна, могутньою волею й розумом мислителя. Завоювання свободи – ось мета його життя. Але шлях до здійснення ідеалу важкий: боротьба з ворожими силами зовнішнього світу ускладнюється внутрішніми конфліктами, сумнівами, коливаннями. Подолання багатьох випробувань потребує великої напруги сил, і трапляється, що герой гине, але його загибель вінчає перемога, яка несе щастя визволеному людству. Таким чином, в центрі уваги Бетховена – життя великої людини, яке протікає в безперестан-

ній боротьбі за щасливе майбутнє для всього людства. Героїчна ідея червоною ниткою проходить крізь творчість Бетховена, характеризуючи його головні риси: Третя симфонія, П'ята симфонія, увертюра "Егмонт", сонати № 8, № 23. В П'ятій симфонії тема боротьби показана в аспекті, типовому для трагедійного театру епохи Просвітництва. В бетховенській симфонії людина одержує перемогу в результаті боротьби з долею. Крізь темряву до світла – так послідовно розвивається драматургічний конфлікт П'ятої симфонії. Громадянсько-героїчній темі присвячена одна з найкращих бетховенських увертур – "Егмонт". В ранній період творчості героїко-трагічні образи набули художнього вираження в "Патетичній сонаті" та "Апасіонаті".

Природа була для Л.Бетховена джерелом натхнення. Тому звернення композитора до пасторальних образів, образів природи було цілком природним у наступних творах: симфонії № 6 – "Пасторальній", сонаті № 21, сонаті № 15. Натхнення йшло до Бетховена не тільки від трагічних конвульсій епохи, від неспокійних переживань кохання, від захоплення революцією, а й від природи. "Ніхто не може любити природу більше за мене, – писав Бетховен своєму другу. – Як я радію, що знову буду прогулюватися серед дерев та кущів, між рослинами й скалами" [1, 93]. Аналізуючи пасторальні образи, можна зробити висновок, що вони є не чисто зображальними картинами природи, а несуть психологічний зміст, насичений ліричними переживаннями.

Глибоко проникає Бетховен в потаємну сферу людських почуттів. Але, розкриваючи світ почуттєвого, емоційного життя музики, Бетховен змальовує героя сильного, гордого, мужнього. Бетховенський герой людяний, ніколи не стає жертвою своїх пристрастей. Його діями, направленими на боротьбу за щастя, керує думка філософа, яка спроможна врівноважити стихійність почуттів, підкорити їх волі розуму. Саме в останні роки життя Бетховен тяжів до філософсько-споглядального показу життя, до поглиблених роздумів. Ця особливість завжди була притаманна його художньому мисленню, але ще ніколи образи філософської думки не займали у композитора такого значного місця, не досягали такої виразної сили. Протиставлення двох основ – дії й роздумів – вирішило основний характер бетховенської музики пізнього стилю, а саме, в *largo* Сьомої сонати, сонаті № 32, третій частині (*Adagio molto e cantabile*) Дев'ятої симфонії.

Наступна група образів, які характерні для творчості Бетховена, – жанрові сцени: симфонії № 1, № 7, третя частина симфонії № 6. Першою симфонією C-dur Л.Бетховен завершує розвиток віденської інструментальної музики XVIII століття. Цей твір насичений інтонаціями, характерними для Й. Гайдна та В. Моцарта. Жанрово-побутові образи, елементи танцювальності в гумористичному переломленні, типова сюїтна структура циклу – все це об'єднує Першу симфонію з творами віденської школи раннього періоду. Третя частина Шостої симфонії "Веселе зборище селян" – соковита й жива жанрова замальовка. Вона відрізняється великою образно-зображальною конкретикою. Л. Бетховен передає в цій частині особливості народної селянської музики.

Інтерес до образів народно-національного мистецтва, до поетизації побутового танцю яскраво виявився в Сьомій симфонії A-dur. Р. Вагнер назвав цей твір "апофеозом танцю". І дійсно, поезія танцю втілена в кожній її частині.

Уміння слухати і чути музику не є вродженою рисою. Пізнавально-творчі можливості учнів розвиваються у спілкуванні з музикою, в процесі цілеспрямованого аналізу музичних творів. Адже тільки власна діяльність є запорукою глибоких переживань, естетичної насолоди, високих художніх смаків.

Використані джерела

1. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. – М.: Просвещение, 1970.
2. Берков Б. Симфонии Бетховена. – М.: Музыка, 1970.
3. Галацкая В. Музыкальная литература зарубежных стран / Под ред. Е. Царёвой. – М.: Музыка, 1977. – Вып. 3. — С. 5-130.
4. Гингольд Л.В. В поединке с судьбой. Героические дни Людвиг ван Бетховена / Изт. 2. – М.: Музыка, 1973.
5. Костюк О. Г. Сприймання музики і художня культура слухача. – К.: Наукова думка, 1965. – 117 с.
6. Ростовський О. Я. Педагогіка музичного сприймання. – К.: ІЗМН, 1997.
7. Програма для музичної школи, музичного відділення початкового спеціалізованого мистецького навчального закладу. Українська та зарубіжна музичні літератури. – Вінниця: Нова книга, 2006.
8. Роллан Р. Музыкально-эстетическое наследие: у 8-ми томах // Материалы прошлых дней. Музыкальное путешествие в страну прошлого. – М.: Музыка, 1988. – Вып. 3.

ВИКОРИСТАННЯ ЗАПИСІВ АВТЕНТИЧНОГО ВИКОНАННЯ УКРАЇНСЬКОГО ОБРЯДОВОГО ФОЛЬКЛОРУ НА УРОКАХ МУЗИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ЯК ЧИННИК РЕАЛІЗАЦІЇ ЗАВДАНЬ ПРЕДМЕТА

Особливістю сучасного підходу у викладанні в школах естетичного виховання предмета "Українська та зарубіжна музичні літератури" є, задекларований у новій програмі (К., 2008), розвиваючий аспект. Його суть полягає у всебічному гармонійному музичному розвитку учнів. Це, в свою чергу, передбачає виховання у дітей музично-слухових уявлень, що належать до різних інтонаційно-стильових пластів української музичної культури: класичного, популярного, народного. Як відомо, формування слухового досвіду про академічно-класичну та популярну музику в сучасної дитини протікає достатньо успішно і легко, оскільки, і академічна, і популярна традиції складають той звуковий світ, що оточує її (дитину, і, особливо, учня музичної школи) безпосередньо. Натомість виховання слухових уявлень про народну музику на сьогодні є складним завданням. Адже музичний фольклор у його традиційних формах нині перебуває на стадії агонії і безпосередньо не вступає в контакт із учнем. А той звуковий матеріал, який формує слухові уявлення учня щодо українського музичного фольклору найчастіше є або його академічною обробкою, або представлений формами так званої "народної самодіяльності".

Тому використання записів автентичного виконання українського обрядового фольклору на уроках музичної літератури є необхідною передумовою формування різнобічного в інтонаційно-стильовому відношенні слухового тезаурусу сучасної дитини.

Крім того, звернення саме до автентичної манери виконання жанрів української обрядової творчості дає можливість розв'язати практичні завдання курсу "Українська народна музична творчість", який викладено в межах предмета "Українська та зарубіжна музичні літератури" (другий рік вивчення предмета, I семестр).

Нагадаємо, що одним із провідних завдань курсу "Українська народна музична творчість" є формування початкових уявлень про найхарактерніші музичні особливості жанрів українського музичного

фольклору. Однак, при опорі на музичні ілюстрації академічного зразка виконати це завдання буде майже неможливо. Справді, про які найхарактерніші музичні особливості, наприклад, жанру української колискової може йти мова, якщо для його музичної ілюстрації дітям буде запропоновано прослухати прекрасне з художньої точки зору, але абсолютно невідповідне традиції виконання пісні "Ой, ходить сон", яку співає Н. Матвієнко у супроводі хору ім. Г. Верьовки. Так само в унікальній художній інтерпретації П. Муравського леонтовичевого "Щедрика" буде знівельована магічна залинальність цієї відомої на весь світ української щедрівки. Показово, що перешкодою до реалізації поставленого завдання є не лише академічна манера виконання, а й академічний, в даному випадку композиторський, стиль художнього мислення. Все це в комплексі й актуалізує питання використання записів саме автентичного, або хоча б, так званого, вторинного, виконання українського обрядового фольклору на уроках музичної літератури.

При прослуховуваннях автентичних зразків з метою з'ясування найхарактерніших музичних особливостей жанрів українського, в даному випадку обрядового фольклору, необхідно відібрати критерії аналізу. Як показує практика, для цього необхідно керуватись наступними методологічними засадами:

1) викладач повинен оперувати такими критеріями музичного аналізу, які дозволять сформувати в учнів цілісне уявлення про музичні особливості обрядових жанрів українського фольклору в їх сукупності. Тих же параметрів, які будуть вказувати на музичні відмінності між жанрами обрядового фольклору бажано уникнути, оскільки це призведе до розпорошеності теоретичних знань і слухових уявлень учнів;

2) для створення цілісного уявлення про музичні особливості української народної музичної творчості в цілому, і обрядової зокрема, викладач має уніфікувати параметри музикознавчого аналізу для усіх жанрів обрядового фольклору.

3) висвітлення музичних особливостей українського обрядового фольклору повинне протікати паралельно із розкриттям взаємозв'язку і зумовленості цих особливостей світоглядом і віруваннями наших предків.

Таким чином, музикознавчий аналіз автентичних ілюстрацій пропонуємо провадити за наступними критеріями: природа жанру, динаміка виконання, особливі виконавські прийоми, музична форма,

будова мелодії, ладові особливості, форми багатоголосся (у сильних групах).

1. Природа жанрів обрядового фольклору – винятково вокальна, оскільки саме у такий спосіб можна було подати інформацію, слово, в якому було закодоване магічне послання.

2. Динаміка виконання – голосно, яка зумовлювалася магічним призначенням усіх без винятку жанрів обрядового фольклору. Для кожного жанру була притаманна своя, індивідуальна магічна спрямованість. Завданням колискових було – захистити немовля від злих сил, які активізуються вночі; голосіння було покликане щоб розбудити померлого, або передати через нього звістку до давно померлих родичів; веснянками закликали Весну; русальними піснями відганяли русалок; колядками і щедрівками програмували навколишнє середовище на весь календарний рік.

3. Особливості язичницького світосприйняття та світогляду зумовили використання під час проведення обрядів особливих виконавських прийомів, які не є музичними за своєю генезою, але є невід'ємною складовою того чи іншого жанру за його суттю. Це, зокрема, "гукання" наприкінці кожної строфи, які зустрічаються у веснянках та русальних піснях (безперечно саме ці прийоми втрачаються в академічному виконанні).

4. Музична форма – зумовлена кількістю тексту.

5. Особливості будови мелодії – одна, або дві поспівки, що варіюються в залежності від потреб тексту.

6. Ладові особливості обрядових пісень визначає вузький діапазон. До нашого часу дійшло небагато зразків з вузькоамбітусними ладами, обсяг яких не перевищує кварта (трихордові, тетрахордові структури). Це відомі авторські обробки народних пісень "Прийди, прийди сонечко" (Л.Ревуцький), "Ой коляда, колядниця" (П.Козицький), "Щедрик" (М.Леонтович). Ладові структури цих пісень вказують на їхній вік, який може сягати набагато далі, ніж епоха трипільської цивілізації.

7. Форми багатоголосся. Серед обрядових жанрів є такі, що за своїм призначенням виконуються тільки соло (колискові, голосіння, деякі весільні). Багатоголосся притаманне переважно пісням календарного циклу, що є закономірним, зважаючи на гуртове виконання обряду. Записи автентичного виконання свідчать, що до нашого часу збереглися такі ранні форми багатоголосся: гетерофонія (випадкове і

тимчасове розшарування мелодії на два голоси) та бурдон (нижній голос утримується на місці, а верхній вільно веде мелодію).

Використання на уроках музичної літератури записів автентичного виконання українського обрядового фольклору має свої складнощі. Вони пов'язані, перш за все, із необхідністю повної переорієнтації у викладанні курсу "Українська народна музична творчість" в межах викладання предмета "Українська та зарубіжна музичні літератури". Однак, саме ця переорієнтація є передумовою до виходу на вищий рівень у навчальному процесі закладів естетичного виховання – формування початкового уявлення про своєрідність українського музичного мистецтва.

*Мудрик В. Г.,
аспірант ДАКККиМ*

СИСТЕМА МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ ПРАВОСЛАВНОЇ КУЛЬТУРНОЇ ТРАДИЦІЇ

Завданням мистецької освіти в Україні на сучасному етапі є прищеплення дітям і розвиток у них почуття прекрасного. Виховання почуття прекрасного може слугувати засобом підвищення морального стану особистості. "Майстерність і мистецтво морального виховання особистості полягають у тому, щоб моральні цінності розкрилися перед юними серцями в яскравих образах, які захоплюють думку і хвилюють душу, пробуджують прагнення до ідеалу", – писав геніальний педагог В.Сухомлинський.

Мистецтво, як і наука здатні культивувати добро і зло. Люди, які творять мистецтво, а також вчені несуть моральну відповідальність за створення тих чи інших творів мистецтва. Справжнє мистецтво як особлива форма суспільної свідомості і людської діяльності покликане виховувати почуття прекрасного, добро, співчуття і любов.

Прищеплюючи дітям любов до прекрасного необхідно розуміти, що мистецтво дуже різноманітне за своєю моральною, духовною та естетичною довершеністю. Сьогодні сучасне мистецтво часто використовують для "культивації" і без того сильних гріховних прагнень людської душі. Гріх, як повчають старці, не був би таким звабливим, якби він не був загорнений у "блискучу обгортку".

Спів, до певної міри, є потребою душі. Співаючи, людина виражає свій сум чи радість, стан душі. Головним засобом виразності вокально-хорового мистецтва є слово, забарвлене музичним звуком. Слово є найбільш зрозумілим для сприйняття. Для виховання художньо-естетичних смаків особистості учнів необхідно звернутися до кращих зразків хорової музики століть. Так, на початку ХІХ ст. в Україні, землі які на той час входили до складу Російської імперії, утвердилася система освіти, яка включала дві складові: освіту світську і багату на традиції освіти духовну. У світських навчальних закладах до 1828 року музика не входила до переліку обов'язкових предметів програми. А ось навчальні програми парафіяльних шкіл, духовних повітових училищ, семінарій, академій включали навчальний предмет "церковний нотний спів".

Згідно старого афоризму, "Музика – рідна сестра релігії". Духовна музика супроводжувала людину протягом усього життя. Разом з духовною культурою з покоління в покоління передавався досвід навчання церковного співу.

Так, навчальні програми церковно-парафіяльних шкіл склалися з навчання грамоти, катехізису, елементарної арифметики й нотного співу. На музичних заняттях учні знайомилися із духовними піснеспівами та з позабогослужбовими церковними й народними піснями.

У духовних училищах проводилась підготовка вихованців до церковного служіння. В процесі чотирирічного курсу навчання учні вивчали богослужбовий спів. Поряд з цим проходило знайомство з теорією музики. Необхідно зазначити, що у ХХІ ст. духовні і регентські училища є осередком унікального синтезу духовної й музичної освіти в Україні, Росії та Білорусії.

Музична освіта здійснювалась у духовних семінаріях, де продовжували навчання переважно випускники училищ. Семінарські програми мали розширений спектр навчання нотного співу. Тут детально вивчали тропарні, стихірні й ірмосні наспіви гласів, величання та за достойники. Семінарські хори виконували складні багатоголосні концерти, володіли широким репертуаром богослужбових піснеспівів, духовної й народної музики.

Зміст музичної семінарської освіти передбачав знання випускниками теорії музики, гармонії та правил аранжування та композиції. Семінаристи співали у седмичному хорі, а кращі з них були співаками семінарських та архієрейських хорових колективів. Свої заняття,

творчі здібності й захоплення семінаристи традиційно демонстрували під час весняних рекреацій, які проходили на міському рівні перед широкою аудиторією. Про рівень музичної освіти в духовних навчальних закладах свідчить той факт, що випускники семінарій були регентами й вчителями співу і музики в духовних і світських навчальних закладах того часу.

До навчання церковного співу з увагою ставилися в усі часи. До службового співу дітей прилучала недільна школа й приходський хор півчих.

Церковні хори були своєрідною кузнею співаків і музикантів в усі часи. Про це свідчать уславлені імена таких українців як: М.Полторацький, Г.Головня, А.Рачинський, М.Гришко та ін.

Сьогодні педагогам і батькам потрібно ретельно ставитися до виховання естетичних смаків дітей. Треба пам'ятати, що лише кращі мистецькі зразки з-поміж безмежного культурного багатоголосся корисні для ще несформованих дитячих смаків та їх оціночного ставлення до явищ культурного життя.

*Полякова А. М.,
викладач ДМШ № 38*

ШЛЯХИ ОПТИМІЗАЦІЇ ВИКЛАДАННЯ МУЗИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ В ДМШ

Мета уроків музичної літератури – виховання музичної культури учнів як складової духовної культури. Одним із шляхів збагачення тематики курсу є спрямування уваги учнів на взаємозв'язок музичного мистецтва з іншими видами мистецтв (живопис, поезія та ін.) на прикладах різних жанрів, а також із життям як першоосновою будь-якого виду мистецтва та кожного твору зокрема. Використання на уроці творів різних видів мистецтва сприятиме розвитку асоціативного мислення та поліхудожньому вихованню учнів, допоможе їм у відображенні своїх вражень, почуттів та баченні навколишнього світу у творчій діяльності і цим збагачуватиме їх особистість.

Викладання музичної літератури в ДМШ будується на основі дидактичних принципів: принцип структурування змісту навчального матеріалу з урахуванням історичних закономірностей розвитку мистецтва; принцип монографічності в побудові тем курсу; принцип зв'яз-

ку музичного навчання з сучасним культурним життям; принцип систематичного залучення учнів до творчої діяльності, що реалізується в процесі виконання творчих завдань; принцип оптимізації організаційних форм, методів і засобів навчання, при якому учні якнайкраще засвоюють зміст предмету, отримують необхідні знання, вміння та навички, що відповідають поставленим завданням курсу; принцип музично-педагогічної діяльності як творчого процесу, що викликає в учнів зацікавлене ставлення до уроків; принцип індивідуального підходу до особливостей розвитку кожного учня, що сприяє успішному і гармонійному розвитку особистості; принцип систематичного контролю за засвоєнням учнями змістового музичного матеріалу.

В 2008 році групою викладачів була розроблена програма з музичної літератури для ДМШ. Концепція цієї програми полягає в тому, що вона об'єднує два курси – української та світової музичної літератури. Світова музична література, в свою чергу, включає в себе російську та західноєвропейську музику, які складали раніше окремі курси. Розвиток музичної культури в різних країнах має свої особливості, що обумовлено історичними і економічними закономірностями. Для дітей, які в повному обсязі не пройшли курс загальної історії, досить складно осмислити таке стильове і жанрове переплетіння. У зв'язку з цим розроблено тематичні плани (два варіанти), де зберігається загальна концепція програми, але матеріал подається блоками, що сприяє виявленню спільних стильових рис в творчості композиторів одного напрямку. Це полегшує сприйняття навчального матеріалу дітьми. Тематичне планування розроблене відповідно до навчальної програми з музичної літератури для ДМШ і стосується лише перерозподілу навчального матеріалу.

Поряд з обов'язковими за програмою музичної літератури творами кожен вчитель має певний простір для творчого підбору музики для прослуховування. До вибору додаткової музики слід ставитися уважно. Вона має налаштовувати учнів на сприйняття обов'язкових за програмою музичних творів та викликати зацікавлення до творчості їх авторів. Можливий і такий варіант, коли додаткову музику для прослуховування частково вибирають учні.

Методи навчання музичній літературі можна класифікувати за джерелами передачі інформації. До найбільш важливих і дійових методів музичної педагогіки можна віднести: словесні, наочні та практичні методи. Словесні методи – пояснення, розповідь, бесіда,

обговорення, поточний коментар, дискусія, вербалізація образного змісту, текстологічний аналіз навчальної літератури. Демонстраційно-образні (наочні) методи – прослуховування музики (в запису, у виконанні педагога та у виконанні учнів тощо), спостереження музики за нотним текстом, використання зображальних засобів наочності (репродукції картин, портрети, схеми, фотографії, відеозаписи оперних та балетних постановок, кінофільми). Практичні методи – слуховий аналіз, робота з нотним текстом, творчі роботи, реферати, малюнки.

У музичній практиці використовуються засоби, що активізують сприйняття музики дітьми: засіб порівняння, засіб роздумів про музичний твір, засіб перспективи і ретроспективи, засіб музичного узагальнення та засіб створення художнього контексту.

До змісту уроку іноді входять твори, різні за характером та настроєм. Тому, для досягнення його цілісності, важливо визначити його структуру, послідовність різних видів музичної діяльності. Кожен урок має свою дидактичну структуру, тобто етапи побудови уроку, їх послідовність. Пропонується така орієнтовна структура уроку музичної літератури: повідомлення теми, завдань уроку, мотивація навчальної діяльності учнів; фрагментарне звучання музики, яку слухали на минулому уроці; перевірка домашнього завдання, відповіді учнів; повторення засвоєних раніше знань та вмінь; вивчення нового твору або продовження вивчення початого раніше; систематизація нових знань; підсумки уроку (узагальнення), оцінювання учнів; повідомлення домашнього завдання; слухання музики (при наявності резервного часу та бажання групи).

Типи уроків визначаються дидактичною метою і розглядаються в зв'язку з переважним видом навчальної діяльності: урок введення в тему; урок поглиблення теми; урок узагальнення теми; комбінований урок; контрольний урок. Можливі і такі форми уроку музичної літератури: урок-концерт; урок-дискусія; урок-вікторина; доповіді учнів; письмова творча робота; музична імпровізація. Важливим при проведенні нетрадиційних форм уроків музичної літератури є ініціатива, фантазія, творча уява педагога.

Кінцевим результатом засвоєння навчального матеріалу має бути формування в учнів вдумливого ставлення до життя, сприйняття навколишнього світу в усій різноманітності його проявів. Музичне мистецтво розкриватиметься перед учнями новими гранями своїх ви-

ражальних можливостей та образного змісту. Завдяки накопиченню слухового та виконавського досвіду, розширюватиметься художній та музичний кругозір учнів, пов'язані між собою різні види мистецтва сприйматимуться як галузі загальної художньої культури.

*Романенко О. М.,
викладач-методист
Київської ДМШ №33*

**РОЛЬ ТАКТИЛЬНИХ ВІДЧУТТІВ
У РОЗВИТКУ МУЗИЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ УЧНІВ
НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖІО
(до питання міжпредметних зв'язків у ДМШ)**

Питання міжпредметних зв'язків виникло, мабуть, ще у другій половині XVIII – початку XIX століття, саме тоді, коли почалося становлення музичного виконавства як самостійної професії. Саме в цей період створюються численні музично-освітні заклади (класи, школи, тощо). В позитивному плані це стимулювало більш стрімке нарощування виконавської майстерності, але, тим самим, і збільшувало розрив у розвитку виконавських і слухових навичок музикантів. Про роль слухового виховання у становленні високопрофесійного виконавця наголошували ще на кінці XIX – початку XX століття такі видатні музиканти, як А.Рубінштейн, К.Ігумнов, Ф.Блуменфельд, Г.Нейгауз та інші. Але всі вони також підкреслювали, що розвиток музичних здібностей учня необхідно здійснювати під час роботи над музичним твором, тобто, в практичній діяльності. Аналізуючи педрепертуар початківців із гри на різних інструментах, можна помилково дійти висновку, що вони засвоїли весь курс сольфеджіо 8-ми річного строку навчання і навіть більше. Так, в музичних творах, виконуваних цими учнями, вже зустрічаються різноманітні інтонаційні, ладо-гармонічні, ритмічні та інші труднощі. Щоб виконати, наприклад, перехід в іншу тональність, дитині достатньо лише своєчасно натиснути нову чорну клавішу. Але, щоб проспівати ту ж саму модуляцію на уроці сольфеджіо, учень повинен спершу навчитися добре утримувати у слуховій пам'яті попередню тональність, передчувати нову, а також точно зна-

ходити ладове значення модулюючого дієзного або бемольного звука. Ці фізіологічні розбіжності між тактильними (контактними) і слуховими (дистантними) відчуттями і є тим "наріжним каменем" у вихованні музиканта-виконавця, який доводить, що проблема міжпредметних зв'язків існує до теперішнього часу. Розв'язати її можна лише працюючи в двох напрямках: використовуючи як слухові навички на уроках з виконавства, так і виконавські навички на уроках сольфеджіо. Розглянемо детальніше кожний із цих шляхів.

Як свідчить наука психологія, набуті вміння і навички необхідно постійно застосовувати в практичній діяльності, бо інакше вони починають затухати і зникають. Але, на жаль, лише незначна частка навичок, набутих на уроках сольфеджіо, використовується на уроках із гри на інструменті. Навіть при дуже поважливому ставленні до сольфеджіо з боку викладача-інструменталіста, він не в змозі виправити ситуацію. По-перше, слух ще не готовий до осмислення (тобто, виразного інтонування) тих труднощів, які вправно долають пальці виконавця. По-друге, саме фізіологічні розбіжності в будові наших органів відчуття не дозволяють повною мірою використовувати набуті слухові навички, тим паче – розвивати їх. За висновком деяких дослідників, гра на інструменті взагалі не розвиває музичний слух. Пригадаймо банальну ситуацію, коли учень з високорозвиненим слухом помиляється при грі, натиснувши не ту клавішу. Він зупиняється і виправляє помилку. Учень із менш розвиненими музичними здібностями не звертає уваги на цю помилку і грає далі. Психологи пояснюють дану ситуацію, виходячи з властивостей нашої уваги. Увага – це тимчасова перемога сильнішого подразнення над слабкішими, причому, завжди за рахунок гальмування останніх. Про те, що з усіх відчуттів найсильнішим є тактильне, вже давно писали філософи, зокрема, Л.Феєрбах. Сучасна психологія доводить це, дослідивши виникнення психіки у живої істоти. Дані порівняльної анатомії та фізіології свідчать, що спочатку розвинулися контактні органи відчуття, до яких належить і тактильне, а потім – дистантні (зір, слух, нюх). В нашому випадку сильнішим є відчуття від натискування клавіші (тактильне), яке, в свою чергу, гальмує слухове, зорове та ін. Учні з високорозвиненими здібностями вистачає запасу слухових навичок для того, щоб слух, навіть у пригальмованому стані, продовжував контролювати виконувану музику, а менш обдарованому учню – ні. За таких

умов міжпредметні зв'язки на рівні вмінь та навичок стають майже недосяжними, і, як показує практика, зводяться в основному до використання на уроках з фаху переважно теоретичних знань учнів.

Розглянемо другий шлях розв'язання проблеми міжпредметних зв'язків, а саме: використання та розвинення виконавських вмінь та навичок на уроках сольфеджіо. Залишимо поза предметом доповіді формальні прояви таких зв'язків, як то: програвання учнями своїх творів з педрепертуару, аналіз цих творів, запис по пам'яті тощо, бо вони майже не впливають на розвиток музичного слуху. Наше вухо влаштоване таким чином, що барабанна перетинка, сприймаючи звукові коливання, змінює ступінь своєї пружності. Вислів "напружити слух" має фізіологічне підґрунтя. Керує цим процесом спеціальна м'яза, при скороченні якої барабанна перетинка напружується і людина чує більш слабкі коливання, слух поліпшується. З іншого боку, за певних несприятливих умов (перевищення гучності тощо), ця м'яза розслаблюється, і, таким чином, захищає наш слух від пошкодження. Працює м'яза автоматично, підкоряючись лише імпульсам, що виникають в корі головного мозку. Ніякі накази зовні не можуть спонукати м'язу працювати так, як ми того хочемо. Можна лише створити певні умови, певні зовнішні обставини, за яких слух буде напружуватись. Викладачі-сольфеджісти з цією метою вже давно застосовують уяву, яку вони, в свою чергу, активізують за допомогою різноманітних дидактичних прийомів. Найбільш позитивним в цьому напрямку є використання релятивної системи, де учень показує висоту звука рукою. Ця система має кілька століть практичного застосування, варто пригадати лише прийоми навчання півчих для виконання величезних багатоголосних хорових концертів у XVII–XVIII століттях. Але і ця система має свої обмеження, бо навички, здобуті завдяки таким заняттям (високі звуки – вверх, низькі – вниз) вступають у протиріччя з навичками, набутими на уроках з фаху (на фортепіано: високі звуки – праворуч, низькі – ліворуч; на віолончелі: високі – вниз, низькі – уверх).

У 1989 році в теоретичних класах КДМШ №33 кожне індивідуальне робоче місце учня було обладнано електронним клавішним музичним інструментом. Найактивнішим засобом виявилось залучення фортепіанної клавіатури у "німому", тобто, беззвучному режимі. Процес розвитку музичного слуху пішов іншим, більш ефективним шляхом. Першу й найголовнішу навичку, яку здобуває учень на уро-

ках з фаху – це відчуття звуку, тобто, відчуття вібрації при натисканні клавіші. Це відчуття дуже сильне, бо воно тактильне і підкріплено моторними рухами та слуховим подразненням. Саме тому воно надовго залишається в пам'яті на рівні підсвідомості. На уроках сольфеджіо, натискаючи клавішу і не відчуваючи у відповідь вібрації, тобто звуку, учень опиняється у стані дискомфорту. Як свідчать психологи, наша психіка взагалі налаштована таким чином, щоб усувати всі негативні подразнення і, навпаки, подовжувати позитивні. Саме ця властивість і є тією рушійною силою, яка спонукає слух працювати в більш активному режимі, а учня – під таким посиленням контролем: проспівати той звук, який він не почув, натискуючи "німу" клавішу. В цьому випадку знову спрацьовує уява, яка вже має суто звукову якість. Крім того, кожний проспіваний "уявний" звук має ще й свою назву, що в свою чергу розвиває музичне мислення.

Мислення – це, насамперед, мова. В музиці слово – це конкретні звуки (з їхніми назвами), згуртовані в інтонаційно насичені комплекси. Тільки тоді, коли учень навчиться асоціювати кожну інтонацію з її складовим вираженням (артикуляцією) – можна говорити про розвиток музичного мислення. Отже, супроводжуючи тактильними відчуттями всі інтонаційні вправи на уроках сольфеджіо, учень не тільки швидше і точніше розвиває музичний слух та музичне мислення, а й привчає руку слухати, думати, інтонувати. Таким чином, завдяки використанню "німої" клавіатури та активізації тактильних відчуттів, процес набуття виконавських та слухових навичок синхронізується, чим підвищується ефективність навчання.

Методика навчання гри на музичних інструментах

*Вільгуцька О. С.,
викладач-методист Львівської
ДДМШ №1 ім. А. Кос-Анатольського,
член Національної спілки кобзарів України*

МЕТОДИКА НАВЧАННЯ ГРИ НА МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТАХ

Упродовж тисячоліть кожен народ творив своє мистецтво, найцінніші взірці якого поповнюють скарбницю світової культури та духовності. Адже саме мистецтво є тією духовною поживою, без якої, як без хліба насущного, не може існувати жоден народ. Воно є тією єдиною світовою мовою, яка зрозуміла всім народам світу без перекладу, бо є мовою душі та серця. Відтак, справжні мистецькі надбання мають здатність промовляти крізь віки.

Одним з таких українських культурних явищ, яке збагатило світову мистецьку скарбницю, є кобзарство. Велично-героїчна або жартівливо-грайлива, сумно-тривожна або історико-радісна, пройнята палкою любов'ю до волі рідної землі чи зневагою і гострою ненавистю до ворогів – така наша пісня, краса і гордість народу, один з найдорогоцінніших його духовних скарбів. Чарівність української пісні, спів кобзарів-бандуристів шанують не тільки в Україні, але й далеко за її межами, в усьому світі. Бандура виплекана століттями з глибинних пластів української свідомості та буття. В ній закладений генетичний код українського духу – саме тому вона є єдиним національним інструментом серед багатьох народних інструментів, що побутують в Україні. Кобза-бандура своїм тихим, ніжним звуком, здатна нести неймовірну силу енергії. Вікова історична традиція кобзарського мистецтва злила в нашому уявленні поняття бандуриста-співака і бандуриста-інструменталіста в одне нерозривне ціле.

Одним з найголовніших компонентів навчання гри на бандурі є спів. Мистецтво бандуриста-співака є синтетичним за своєю основою: адже тут учень повинен втілювати в одній особі і співака, і виконавця на інструменті, залучати певною мірою ще й елементи пантоміми, мімічні виражальні засоби. Працюючи з бандуристом-співачом, вчитель повністю спирається на загальні настанови музичної педагогіки стосовно виховання юних бандуристів-співаків.

Важливою є справа добору учнів в клас бандури, які мають справу із вокалом, а тому потрібно мати і музичний слух, що забезпечує бездоганну інтонацію, музичну пам'ять, відчуття ритму і загальну музикальність. Голос має багато властивостей, котрі в них слід вважати найголовнішими: тембр, сила, діапазон, що формуються поступово і змінюються залежно від віку і статі співака.

Дуже важливим на початку роботи з учнем є правильне визначення діапазону голосу. Слід пам'ятати, що нижні звуки розвиваються повільніше, ніж верхні. Найзручнішою для початківців є середина першої октави (мі1 і ля2).

Однією з головних умов успішного вокального виховання є розвиток слухового самоконтролю і музично-вокальної культури учня.

Вокальний слух – це здатність не тільки чути голос, але й ясно собі уявити і відчувати роботу голосового апарату співака. Однак, для педагога мало вірно чути і знати засоби, які допомагають визначити невірне звучання, треба вміти добитися потрібного звуку від учня, а це вимагає великої волі і терпіння. Саме в цей період найбільше потрібен досвідчений, терплячий і наполегливий педагог. Необхідною умовою плідного процесу вокального навчання є взаємна всебічна повага, довір'я й приязнь між педагогом і учнем. Викладач повинен бути для учня найпереконливішим зразком, еталоном високих морально-етичних, естетичних та фахових якостей. В час навчання потрібно використовувати різні методи: і словесну розповідь, і показ голосом.

Початкові вправи треба будувати на окремих, не дуже тривалих звуках і фразах. Перш ніж розучувати вправу, слід відзначити ті місця, де треба брати дихання. Учень мусить навчитися робити повний вдих (через ніс або одночасно через рот і ніс). Вдихнувши, слід на мить затримати дихання, в цей момент виникає відчуття опору в ділянці діафрагми.

Мистецтво видобування доброго співочого звуку полягає в умінні включати в дію ті чи інші резонатори. Тембр голосу залежить

від резонаторів. Щоб звук був соковитий, насичений, дзвінкий, легкий, ненапружений, а разом з тим досить міцний, у співака потрібно виховувати відчуття резонансового пункту.

Велике значення в заняттях з вокалу відводиться початку звуку, його атаці. Починати розвиток голосу слід з чистих голосних, привчаючи учня до м'якості атаки звуку.

Велика увага повинна надаватись послідовності вправ під час уроку. Загальний принцип її полягає у поступовому ускладненні вправ і розширенні діапазону. Слід чергувати спокійні вправи й повільні з більш рухливими, швидкими й енергійними, вправи на голосні звуки – з сольфеджуванням. Здебільшого слід розпочинати спів зі вправ з закритим ротом, що дає краще відчуття верхніх резонаторів.

Важливу роль в формуванні бандуриста-співака треба відводити і розширенню діапазону голосу.

Поряд із співом вправ у розвитку вокалу неабияке місце належить вокалізам. Велике значення у вокалізах має те, що тут є відсутність тексту, що дає можливість співакові зосередити свою увагу на технічних і музично-естетичних моментах.

Важливою стороною виховання молодого співака є робота над чіткістю дикції та артикуляції. Важливою при вимові слів є робота губ. Вони повинні бути надзвичайно активні. У роботі над дикцією великий інтерес у дітей викликає співання скоромовок. Текст скоромовки діти повинні вимовляти близько на губах, активно артикулюючи.

Перед тим, як розпочинати розучування пісні, учень повинен виконати кілька вокальних вправ для розвитку голосу. Підбір вправ для розспіву в значній мірі залежить від того пісенного матеріалу, над яким учень працює в даний момент. Пізніше треба зробити невелику перерву і лише тоді приступати знову до співу.

Нові пісні треба вивчати на початку уроку, поки учень ще не втомився. Спочатку викладач повинен виконати пісню сам, проаналізувати її, познайомити учня з автором пісні, з текстом, пояснити незрозумілі слова.

На початковому етапі вивчення пісні вивчаємо окремо супровід, окремо спів, і лише коли супровід буде вивчено напам'ять, можна зводити його зі співом. Обов'язково потрібно домагатися від учня, щоб супровід не заглушував співу.

При виконанні вокально-інструментального твору провідне місце належить співу. Акомпанемент пісні підбирати слід, виходячи з технічних можливостей учня, краще його інколи навіть спростити.

Під час співу учень повинен почувати себе вільно, обличчя і весь зовнішній вигляд співака повинен відображати те, про що йдеться в творі. Треба привчати учня при виконанні акомпанементу якомога менше дивитися на струни.

Ми, бандуристи, певні того, що улюблений народом інструмент бандура служитиме довгі віки... Двері пізнання відкриваються тим, хто збагнув глибинну суть творення, хто дивиться, бачить, слухає і чує. Тому виховання бандуристів-вокалістів не менш важливе, ніж плекання виконавців бандуристів-інструменталістів, а розвиток відчуттів та вміння бачити красу є фундаментальним завданням кожного викладача по класу бандури.

Зберегти та примножити здобутки бандуристів – мета всіх кобзарів, викладачів як початкової школи, так і вищих навчальних закладів. Якою бандуру пізнає світ? Чи зуміємо створити нові мелодії, відкрити нові імена, залишивши таким чином свій слід в історії – залежить від нас. Творімо!

*Гаманін О. О.,
викладач ДМШ № 9*

ВІД ОДНОГОЛОСНЯ ДО БІЛЬШ НАСИЧЕНОЇ ФАКТУРИ МУЗИЧНОГО ВИКЛАДУ

Перша умова – необхідний мінімум загальних організаційних та загально-музичних можливостей та уявлень початківців. Особливої уваги потребує виявлення та формування у початківця можливостей щодо метро-ритмічної організації в музиці.

Практична робота з інструментом. Усі положення щодо формування постановочних елементів та оволодіння основами звуковидобування повинні спиратись на історичний досвід, конструкційні особливості інструменту (що формувались протягом багатьох століть), враховуючи усі загальномузичні закони та закономірності.

Чотири умовних етапи у роботі по формуванню ритму.

1. Учень рахує вголос без гри, слідкуючи за нотами або за цифровим записом у допотному періоді навчання. (Імітація диригування власною грою з показом кожної долі – олівець, або ручка без стержня переміщується і показує точно, в момент вимови, кожну долю).

2. Учень грає, рахуючи вголос (необхідно слідкувати, щоб якість і точність ритму у першому і другому етапі були рівноцінними).

3. Гра без вимови вголос (учень рахує про себе).

4. Учень грає, не рахуючи. Слід зауважити, що в подальшому, після 4-го етапу, буває дуже корисно повернутися (навіть після того, як над твором була закінчена робота) до гри з вимовою вголос, вимовляючи тільки основну долю такту.

Формування точного положення інструменту, враховуючи загальні закономірності та індивідуальні фізичні данні учня.

Положення правої руки та звуковидобування правою рукою окремо (гра по відкритих струнах).

Принцип поступовості. Спочатку "і" окремо, потім "m" окремо. Граючи два варіанти звуковидобування у порівнянні "апояндо" – "тірандо" (розмір початкових вправ 4/4, 2/4), аналогічно "і", "m" по черзі: перший такт – "апояндо", другий – "тірандо" у порівнянні.

Формування положень пальців лівої руки найбільш раціонально починаючи з VIII-ої позиції (так званий, допотний період навчання).

Поняття "строкої" позиції:

1 палець – VIII лад, 2 палець – IX лад, 3 палець – X лад, 4 палець – XI лад.

Перші окремі дії пальців лівої руки (спочатку без правої).

Усі чотири пальці лівої руки знаходяться на струні 1 у VIII позиції:

1 палець – VIII лад

2 палець – IX лад

3 палець – X лад

4 палець – XI лад

Вправа на 4/4 – 4343, 3232, 2121, 1212, 2323, 3434.

Аналогічно будуть побудовані, при необхідності, приклади в інших розмірах. Дії пальців лівої руки за рахунок точних положень, вагою пальців, уникаючи зайвих, непотрібних зусиль.

Після того, як у діях кожної руки буде досягнута прийнятна якість і точність, стане можливим поєднання дії правої і лівої руки. Для того, щоб координація правої і лівої руки відбулася, найпершою

умовою є точна вимога точної витримки метро-ритму в усіх початкових вправах з точною вимовою вголос.

За аналогічним принципом можна побудувати музичні одноголосні мелодії. Наприклад, добре відома російська народна пісня "Во саду ли, в огороде" – 2/4

①	4 4 3 3	1 1 1 3
	4 4 3 3	1 1
②	4 4 3 3	1 1 1 3
	4 4 3 3	1 1

За тим же прикладом будується і однооктавна гама E-dur у IX позиції:

IX позиція	③ - -	② - -	① - -
	1 3	1 2 4	1 3 4

Відштовхнувшись від зручних положень VIII-ої та близьких до неї позицій, можна з мінімальними зусиллями, у прямому й переносному значенні цих слів, досягти максимальних результатів в оволодінні усіма подальшими засобами гри, як в правій, так і в лівій руці, а в подальшому оволодіти усіма можливостями інструмента, вирішуючи не лише суто технічні завдання, але й наповнювати глибоким змістом виконання художніх творів.

*Гумен О. О.,
викладач ДМШ № 33*

ПРОФЕСІЙНА АРФОВА ШКОЛА В УКРАЇНІ: ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ І СУЧАСНІСТЬ

Сучасний стан професійної арфової школи в Україні закономірно підсумовує всі особливості її становлення та розвитку.

В системі професійної мистецької освіти арфова виконавсько-педагогічна школа існує протягом ста років. Специфіка її формування визначається синтезом різних національних шкіл і традицій. Зокрема, одним із джерел становлення української арфової школи стало засвоєння та творче переосмислення виконавських засад австро-угорської та німецької традицій. Детермінантою вітчизняної виконавсько-педагогічної традиції гри на арфі стали адаптовані українцями та ро-

сіянами німецькі впливи корифеїв Санкт-Петербурзької (А.Цабель, К.Вальте-Кюне, Н.Амосов, Л.Гордзєвіч) та Московської (І.Ехенвальд, А.Слепушкін, М.Кочинська, К.Ерделі, В.Дулова) шкіл.

В історичному становленні української арфової школи визначального значення набувають процеси та події, що припадають на середину ХХст. Саме у цей час збільшується кількість вищих навчальних закладів, що включають арфу до обов'язкового інструментарію. Зокрема, в Одеській консерваторії клас арфи існує від 1898 та Київській – від 1920, а, згодом, у Харківській (1935) та Львівській (1944). Майже водночас арфа як профілюючий інструмент вводиться до музичних училищ та спеціалізованих шкіл-десятирічок, та дитячих середніх музичних шкіл.

Важливим чинником у розвитку української арфової школи стала в середині 30-х років концертна діяльність видатних радянських арфісток: К. Ерделі та В. Дулової. Впливовим фактором становлення мистецтва гри на арфі та формування педагогічної традиції є організація нових театрів, оркестрів, що актуалізувало необхідність залучення професійних арфістів.

Активізація виконавства на арфі тісно пов'язана з композиторською творчістю. Так, наприклад з'являються перші концерти для арфи: Р.М. Глієра, Я.М.Кепітіса, А.В.Мосолова, В.Н.Цибіна. Перший український концерт для арфи з оркестром Анатолія Йосифовича Кос-Анатольського був закінчений влітку 1954 року, що стало історичною подією у формуванні сучасного виконавського репертуару. В цілому Концерт по своїй музичній мові, світу образів, арфовою специфікою не виділяється з тих творів, які були створені до нього в цьому жанрі. Але необхідно визнати, що його національний характер свідчить саме про те, що в арфовій літературі з'явився перший український концерт.

У 70-80ті роки підвищився інтерес до арфи у композиторів. Вже нове мислення 60-х років, пошук нової мови, нових засобів виразності підсилив інтерес композиторів до невідомих і непізнаних можливостей інструментів оркестру і сольних інструментів. Нові звернення до інструмента дивували, викликали різноманітну реакцію у слухачів, в той час, як композитори ніби задалися метою дослідити саму їх душу. Нове розуміння естетики значно розширило межі творчих можливостей. З'явилися твори Ю.Іщенко, Г. Ляшенка, В.Кікти, В.Соловйова.

Все більше композиторів в Україні пишуть для арфи сольні п'єси, залучають її до камерних творів, доручають арфі вагомі партії в симфонічній та театральній музиці.

Сучасну арфову виконавсько-педагогічну школу в Україні презентують ряд талановитих музикантів і педагогів, які викладають у провідних мистецьких навчальних закладах держави. Так, Київську школу представляють викладач класу арфи НМАУ ім. П.І.Чайковського Н.Кметь та викладач Київського інституту музики ім. Р.М.Глієра Д.Корчинська.

У Харкові арфову виконавсько-педагогічну традицію продовжують Н.Кіневська та Л.Клевцова. Арфову школу в Одесі на сьогодні очолює Н.Радіолло.

Львівська школа, закладена В.Полтарєвою, має продовження в роботі О.Олійник та І.Пісковської.

Поряд із існуванням класу арфи у вищих навчальних закладах України навчання гри на цьому інструменті зберігається теж в середній та початковій ланках професійної музичної освіти.

Майже столітній шлях формування української арфової виконавсько-педагогічної школи зумовив появу національних особливостей гри на цьому інструменті. Головні засади звуковидобування в сучасній українській школі забезпечують найбільш повне, красиве звучання інструмента а також самостійність руху кисті і кожного пальця "у долоню". Будь-яке відігрівання, зняття зі струни робиться кистю. Будь-яка зміна рук при гри акордів, арпеджіо, гам, трелей, тремоло та ін. виконується з рухом кисті. Природньо, що, в залежності від конкретного завдання, цей рух може бути мінімальним і дуже великим, м'яким і енергійним. Але універсальність цього засобу очевидна.

Артикуляція пальців "у долоню" – найважливіша засада сучасного виконавства – залежить також від конкретного завдання. Однак, видобування звуку цілим пальцем, а не верхньою і середньою фалангами і одночасний активний рух пальцями "у долоню" – одна із не порушних засад української арфової школи.

Виконавство на арфі в Україні має глибоке коріння, свої традиції й пріоритети. Плекаємо надію на подальший їх розвиток.

*Давидовський К. Ю.,
викладач-методист КІМ ім. Р.М.Глієра,
здобувач ДАКККіМ*

ЗНАЧЕННЯ ПОЗНАВЧАЛЬНИХ ФОРМ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ КИЇВСЬКОГО ІНСТИТУТУ МУЗИКИ ІМ. Р. М. ГЛІЄРА В ФОРМУВАННІ КУЛЬТУРНО- МИСТЕЦЬКОГО СЕРЕДОВИЩА КИЄВА

Стверджуючи гуманістичну етику, розглядаючи людину як найвищу цінність суспільства, молода незалежна українська держава ставить за головну мету забезпечення духовного, культурного та інтелектуального розвитку особистості, що створює надійний ґрунт для формування нового культурно-мистецького середовища. Чільне місце в цьому процесі посідає старіший культурний музично-освітній заклад професійної музичної освіти – Київський інститут музики ім. Р.М.Глієра.

Векторна палітра, яка обумовила діяльність провідного музичного навчально-мистецького закладу України в період розбудови незалежної держави, значно ширша за суто програмну підготовку майбутніх музикантів і не обмежується музично-освітніми проблемами. Зміна в її культурному просторі естетичних ідеалів та художніх орієнтирів при незмінно високому професіоналізмі в справі підготовці мистецьких кадрів створила плідне підґрунтя для нових культурно-мистецьких ініціатив, започаткованих Київським інститутом музики ім. Р.М.Глієра. Ці культурні та наукові познавчальні мистецькі заходи постійно залучають велику кількість активних учасників, організаторів, музикантів-виконавців та науковців галузі музичної культури, привертають широку увагу публіки, музичної громадськості, критики, мас-медіа тощо і таким чином сприяють формуванню нового культурно-мистецького середовища Києва.

Масштаби даного дослідження дозволяють зупинитися лише на двох плідних формах творчої діяльності студентів, які були започатковані в Київському інституті музики ім. Р.М.Глієра і постійно демонструють зростання інтересу до них київського культурно-мистецького середовища в останнє десятиліття, – Музичному студентському театрі та Музичному лекторії "Класики – нащадкам".

Ініціатором цих творчих ініціатив, автором унікальних у певному сенсі проектів є викладач-методист Київського інституту музики ім. Р.М.Глієра Жанна Андріївна Литвиненко. За освітою і професією Ж.А.Литвиненко – музикознавець, багато років викладає музичну літературу в Інституті музики ім. Р.М.Глієра. Втім, як визначала газета "Хрещатик", "Жанна Литвиненко, як жоден інший теоретик, не лише усвідомила важливість практики в музичному мистецтві, а й зробила реальну справу, аби зайвий раз це довести" [2].

Музичний студентський театр було створено при КІМ ім. Р.М.Глієра в 1996 році за ініціативою Ж.А.Литвиненко, яка водночас є і художнім керівником театру. Учасниками театру є студенти вокального і теоретичного відділів інститутського коледжу.

Три роки театр функціонував як любительський в межах познавчальної роботи. З 1999 р. діяльність театру було визначено такою, що проходить на базі виробничої практики і довела свою ефективність у музично-естетичному вихованні студентів.

Мета театру:

- здійснення музично-просвітницької діяльності в цілях підвищення естетичних смаків як учасників проекту, так і широкого культурно-мистецького середовища;
- формування практичних навичок сценічного виконавства оперної вітчизняної та зарубіжної класики, підвищення рівня професійності в оволодінні італійською мовою;
- надання можливості отримання студентами теоретичного відділу сценічного досвіду та майстерності декламації;
- поліпшення у студентів сценічної та загальної культури;
- систематичний показ вистав для молоді і юнацтва та широкої громадськості з метою популяризації вітчизняної та світової класичної музики, формуванню нового культурно-мистецького середовища Києва.

У репертуарі театру – опери "Весілля Фігаро" В.А.Моцарта, "Алеко" С.В.Рахманінова, "Євгеній Онєгін" П.І.Чайковського.

За 6 років існування театру було здійснено 18 вистав на престижних сценічних площадках м.Києва – Національного університету ім. Т.Г.Шевченка, міського Будинку вчителя, дитячої Академії мистецтв, музею "Українська фортеця", ДШЕВ №14 ім. Д.Б.Кабалевського, КІМ ім. Р.М.Глієра тощо.

"Українська музична газета" так визначила значення цього проєкту: "Новий театр за нашої матеріальної скрути – не просто подія в культурному житті, а й освідчення невмирущості потягу співвітчизників до краси" [3].

Просвітницька місія, бажання залучити молодь до найкращих творів музичної культури – це особливість не тільки музичного студентського театру, а і музичного лекторію, який має назву "Класики – нащадкам".

Лекторій має дві форми:

1. Літературно-музична композиція.
2. Тематична лекція-концерт.

Усі творчі заходи лекторію мають просвітницький напрямок, вони залучають сучасну молодь до високого мистецтва, пропагують класичну спадщину, виховують музично-естетичний смак, слухацьку культуру.

За роки існування лекторію були проведені композиції та лекції-концерти, присвячені І.С.Баху, Л.Бетховену, Р.Шуману, Ф.Шопену, Ф.Лісту, М.Лисенку, О.Кошицю, К.Стеценко та ін.

У Київському міському будинку учителя, сцена якого є його головною концертною базою, щомісячно, впродовж десяти років, проходять тематичні лекції-концерти за спеціально розробленим планом. Ці творчі заходи мають широкий резонанс у музичному середовищі міста. Для учнів лекторій став безкоштовним абонементом, а для викладачів – своєрідною школою методичної допомоги в їх роботі. Учасники цього творчого проєкту, аналогів якому немає серед навчальних музичних закладів України, сповнені широких творчих планів на майбутнє.

Використані джерела

1. Волков С.М. Мистецька освіта в культурі України 90-х років ХХ століття / С.М.Волков : Навчальний посібник. – К., 2006.
2. Найдюк О. Вихователь дитячих талантів / Олеся Найдюк // Хрещатик. – К., 2009. – №37.
3. Резнік О. З'ява нинішньої доби / ОлександрРезнік // Українська музична газета. – К., 07.12.1997.

*Жульева Л. В.,
преподаватель-методист
Запорожского музыкального училища*

**"ДЕТСКИЙ АЛЬБОМ" П.И. ЧАЙКОВСКОГО
В ПЕРЕЛОЖЕНИИ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО
В 4 РУКИ ЖУЛЬЕВОЙ Л.В.**

В 2008 году исполнилось ровно 130 лет со дня сочинения "Детского альбома" П.И.Чайковского. Но интерес к музыке П.И.Чайковского не угасает, а обретает новое дыхание. За последние годы неоднократно издавался "Детский альбом" в различных переложениях: "Детский альбом" со стихами В.Лунина (1994), "Детский альбом" с аппликатурой В.Мержанова (2006), "Детский альбом" Чайковского в обработке для струнного квартета, фортепиано, голоса В.А.Чернявского со стихами Л.Фоминых (17 пьес из "Детского альбома" Ростов-на-Дону, "Феникс" 2007), "Детский альбом" в переложении для виолончели и фортепиано (Классика-XXI), "Детский альбом" в переложении для детского хора А. Кожевникова (Музыка, 2005) и др. В 2006 году появилась прекрасная и обстоятельная книга С.А.Айзенштадта, и.о. профессора кафедры специального фортепиано Дальневосточной государственной академии искусств .

Оставаясь близким и понятным детям, этот цикл вызывает огромный интерес и у маститых пианистов, которые исполняют "Детский альбом" целиком: А.Гольденвейзер, Я.Флиер, М.Плетнев, В.Постникова, П.Егоров и др.

Полное переложение "Детского альбома" Чайковского для фортепиано в 4 руки осуществлено впервые Людмилой Жульевой. Это переложение было издано пробным тиражом в Таллине (Эстония) в 2008 г. Цель данного переложения – расширить классический фортепианный ансамблевый репертуар, приблизить музыку "Детского альбома" к более раннему возрасту. К каждой пьесе этого сборника были специально сочинены стихи Л.Н.Дацюк, руководителем музыкальных классов "Пассаж" (г.Таллин, Эстония).

Особенностью этого переложения "Детского альбома" П.И.Чайковского в 4 руки является изменение порядка пьес, что связано с первоначальным замыслом П.И.Чайковского. В автографе П.Чайковского порядок пьес цикла был другим, по сравнению с публикациями. Об

этом пишут А.Кандинский-Рыбников и М.Месропова в своей статье "О неопубликованной П.И.Чайковским первой редакции "Детского альбома". Изучив рукопись самого П.И.Чайковского, они утверждают, что "Детский альбом" – это цельное произведение, цикл, обладающий определенной программой.

Порядок пьес, обозначенный в автографе П.Чайковского, уже в первом издании, которое осуществлялось при участии автора, был изменен, о чем свидетельствует А.Кандинский-Рыбников и М.Месропова в уже упомянутой работе. Впоследствии, по неизвестным причинам, последовательность пьес в сборнике при первом издании 1978 года была изменена, что и повлияло, видимо, на последующие издания, которые отличаются по расположению пьес от автографа П.И.Чайковского.

Для чего понадобилось разрушить столь стройную композицию П.И.Чайковского? Это остается загадкой до сих пор. А.Кандинский-Рыбников и М.Месропова приходят к выводу: в первоначальном варианте, отраженном в автографе, параллельно развиваются два сюжета: первый из них отражает жизнь ребенка (явный, очевидный), а второй – символизирует жизнь человека (скрытый).

М.Плетнев исполняет "Детский альбом" в такой последовательности, как в рукописи самого П.И.Чайковского (пластинка, выпущенная фирмой "Мелодия" в 1990 г.). Автор переложения, опираясь на новаторский подход М.Плетнева к новому порядковому размещению пьес цикла, так же изменяет порядок следования номеров.

Образы для стихов к каждой пьесе Ларисе Дацюк подсказывала сама музыка или понятный детям литературный источник. В основном стихи подтекстованы в нотах, а некоторые даны в виде эпиграфа. Стихи связаны сюжетно, создают единую смысловую линию на протяжении цикла. Они тщательно выверены с музыкальной метрикой и фразировкой пьес, их строением. Стихи помогут созданию эмоционального образа, правильной фразировке.

Автор переложения очень бережно относился к авторскому тексту П.Чайковского. Практически он не изменил его ни мелодически, ни ритмически, ни динамически, ни гармонически. Авторский текст полностью остался без изменений. Однако в переложении расширяется диапазон звучания, изменяются или дополняются октавы, переносятся голоса в новые тембровые условия. Иногда добавляются вторые голоса, например, в "Сладкой грезе" (5-й такт первой цифры), "Шар-

манщик поет" и др. В ансамблевом переложении изменены тональности некоторых пьес, это сделано для удобства изучения и исполнения пьес младшими детьми, а также для пения.

В некоторых случаях штрихи были добавлены и расширены на основании анализа нескольких разных изданий. Даны так называемые фразировочные лиги, связанные со структурными моментами, а также стихами Л.Дацюк, помогающими верному интонированию музыки П.Чайковского.

Автором переложения выставлена тщательно продуманная аппликатура.

"Детский альбом" П.И.Чайковского – это золотой фонд всей мировой детской музыкальной литературы. Он является прекрасным высокохудожественным музыкальным материалом для проведения литературно-музыкальных спектаклей, концертов, фестивалей, конкурсов и др.

Використані джерела

1. Айзенштадт С.А. "Детский альбом" П.И.Чайковского. М.: Издательский дом "Классика-XXI", 2006.

2. Малинина И.В. "Детский альбом" и "Времена года" П.И.Чайковского": Методическая разработка для преподавателей детских музыкальных школ и училищ. – М., 2001.

3. На сайте музыкальных классов "Пассаж" (Эстония) о "Детском альбоме" в 4 руки со стихами Л.Дацюк: <http://passaze.ucoz.ru/forum/10-60-1>.

***Малоштан Я. Г.,**
викладач ДШМ № 8*

О ВОСПИТАНИИ МЕТОДОВ ДОМАШНЕЙ РАБОТЫ ПИАНИСТА по книге С.Денисова "Школа игры на фортепиано. Практическое пособие для домашних занятий" (С.-Петербург, май 2008 г.)

Эпиграфом к данной теме послужат слова Г.Г.Нейгауза: "Одна из главных задач педагога – сделать как можно скорее и основательнее так, чтобы быть ненужным ученику, устранить себя, вовремя сойти со сцены, то есть привить ему ту самостоятельность мышления,

методов работы, самопознания и умения добиваться цели, которые называются зрелостью, порогом, за которым начинается мастерство".

Автор пособия, с которым мы сегодня познакомимся, – опытный преподаватель кафедры специального фортепиано С.-Петербургской консерватории имени Н.А.Римского-Корсакова Семён Глебович Денисов, много и успешно выступающий на концертной эстраде. И, самое главное, он работал ассистентом в классе профессора Владимира Владимировича Нильсена, что позволило ему в сжатой форме изложить основные педагогические принципы своего великого учителя и методы, помогающие ученикам в их домашних занятиях на фортепиано.

Цель, которую ставит автор, – научиться самостоятельно заниматься на фортепиано, чтобы каждый день получать хотя бы маленький результат, который не исчезнет в дальнейшем.

Пособие не предназначено для начинающих, автор рассчитывает на читателей, увлечённых музыкой, проявляющих творческое начало и имеющих определённый, пусть и небольшой, исполнительский опыт. Автор демонстрирует приёмы для самостоятельной работы на произведениях из педагогического репертуара детских музыкальных школ, однако подчёркивает, что в центре внимания – задачи, которые встают перед учеником при работе над любым репертуаром, а также отмечает, что в пособии практически не затрагиваются вопросы фортепианной техники, при работе над которой необходимо присутствие учителя, непосредственно работающего с учеником.

Чтобы понять, чего добиваться в занятиях, полезно и слушать, и смотреть, как правильно играть, и, желательно, много раз. Поэтому пособие включает в себя книгу с пояснениями и примерами, а также видеодиск, на котором все примеры исполнены и прокомментированы. Текст в книге и видеоуроки дополняют друг друга.

Работа над произведением, как правило, начинается с прослушивания и попыток прочесть с листа. Так мы можем уловить характер пьесы, отмечаем трудности (Денисов считает трудным всё, что не выходит с третьего раза). Далее мы разбираем произведение по вертикали и горизонтали, исследуем каждый элемент в отдельности, после чего детали соединяются друг с другом одновременно и последовательно. Важно отметить, что отшлифовать деталь можно, поняв, как она включается в целое, и наоборот: смысл целого становится ясным после просмотра всех деталей.

Пособие состоит из 5 глав, включающих 11 уроков: "Мелодия", "Аккомпанемент", "Полифония", "Построение целого: музыкальная форма" и "Педаль". Остановимся коротко на некоторых ключевых моментах каждой главы.

Характер любого произведения, в первую очередь, определяется мелодией. Мелодия – это организованная последовательность звуков. Высоту каждого звука определил композитор, а организация звуков во времени – это обязанность исполнителя и этому нужно научиться.

Для организации во времени указан размер, который диктует последовательность сильных и слабых звуков. Наши руки во время игры как бы ходят по клавиатуре. Отсюда вытекает следующее:

1. Если руки не будут опираться там, где надо, они обязательно упадут там, где не надо. Поэтому, играя, нужно следить за движением запястья и кисти: каждая доля вниз, слегка опираясь на клавишу, "и" – вверх, чтобы освободиться для следующей опоры.

2. Оторвавшись от первой, самой важной доли такта, нужно направляться к следующей первой, проходя остальные доли насквозь. Считать должны руки, и тогда грамотная пульсация будет слышна в исполнении.

Мелодические акценты, например самые высокие звуки, а также длинные ноты, могут и не совпадать с метрическими. Из конфликтов между метром и рисунком мелодии складывается характер музыки, и они (эти конфликты) двигают вперёд музыкальные события. Такт подсказывает исполнителю основную, неизменную "походку" произведения. А рисунок мелодии задаёт "рельеф местности", позволяя то чётко шагать, то плавно скользить.

Касаясь фразировки, автор указывает, что крупные построения должны управляться более крупной частью руки: предплечьем, иногда плечом. Любой поспешный, неосторожный рывок в движении вниз или вверх разрушит фразу.

Вся музыка состоит из ситуаций, когда что-то произносится слитно, что-то раздельно. В этом заключается артикуляция. Закономерности верной артикуляции чаще всего таковы: чем шире интервал и крупнее длительности, тем более раздельный штрих.

Интересно, что слово "аккомпанемент" пришло в русский язык из французского, а происходит от латинского слова "compania" – сообщество, компания. Оно, в свою очередь возникло из сочетания "com

panis" – "с хлебом", то есть слово "компания" означало группу людей, которые делят хлеб. Помните: солист и аккомпаниатор едят один хлеб! Если представить, что мелодия – это песня, которую поёт человек, то аккомпанемент – это его внутреннее состояние. Аккомпанемент уточняет характер мелодии, любое его изменение отражается на выразительности музыки.

После того, как вы слышали каждую горизонтальную линию (мелодию, бас и так далее), можно начать работать над вертикалью.

Фундаментом любой фактуры является бас, который по горизонтали образует дуэт с мелодией, по вертикали является основой гармонии. Поэтому необходимо научиться слушать музыку "снизу вверх": сначала басовый голос, а потом мелодию и всё остальное. Часто басовая линия бывает очень выразительно развита, почти как сольная партия. Если смотреть только на мелодию, никогда не сможешь точно понять фразировку. Соединяя мелодию с басом, полезно:

- 1) один голос играть, а другой петь;
- 2) один голос играть ясным, сильным звуком, а другой – едва слышно;
- 3) один голос играть legato, а другой – staccato.

Касаясь работы над "альбертиевыми" басами, автор рекомендует поиграть аккомпанемент двумя руками также с переносом баса на октаву или две вниз. Вертикаль должна быть хорошо организована. Для этого необходимо добиться независимости пальцев: правая рука опирается на верхний звук аккорда, а левая – на нижний. Вообще, при изменении аккорда пианист должен уметь выделить любой звук, придав таким образом аккорду самую разную окраску.

Далее автор перечисляет основные этапы работы над фактурой произведений и, в частности, рекомендует не жалеть времени на переписывание трудных фрагментов пьесы с нужными упрощениями. Это хороший способ запоминания, который требует большого терпения и внимания. Учить нужно то, что не получается. Только самые трудные эпизоды требуют подробной проработки.

Когда дыхания во всех голосах, как правило, совпадают, и фразировка у всех общая, такая музыка называется гомофонной (с греческого "сходно звучащий"). Главная задача и трудность полифонии в том, что нужно слышать сразу несколько и более голосов и сохранять единый характер исполнения в разных голосах. При этом дыхания и фразы у них не совпадают.

Наш слух привык больше цепляться за верхний голос и легко теряет контроль над нижним. Поэтому часто левой руке может не хватать гибкости и подвижности в игре мелодической линии, следовательно, основной заботой будет развитие самостоятельности левой руки, чтобы она стала равноправным партнёром правой, а затем уже соединять голоса. Среди традиционных методов работы над полифонией можно выделить такой, при котором один голос играть, другой простукивать на крышке рояля, а также увеличивать между голосами на 1-2 октавы.

В ходе домашних занятий нужно как бы подниматься над произведением и смотреть на него всё с большей высоты, пока не получится охватить его форму одним взглядом. Однако, кроме общего строения пьесы, важно понять и почувствовать, чем наполнено это строение, какие события происходят в музыке, какими внутренними силами эти события движутся. Композиторы часто оставляют нам динамические, агогические, темповые указания. Важно не пропустить их, они – часть произведения.

В книге "Приношение Надежде Голубовской" (С.-Петербург, 2007 г.) приведён фрагмент из неопубликованной рукописи Н.И.Голубовской "Мой творческий метод".

"Воспитание методов домашней работы – важный и трудный участок. Упомяну лишь некоторые из творческих принципов.

1. Ничего не делать вне содержания. Можно выключить эмоцию, даже нужно, пока вещь в "лаборатории", но никогда не выключать логического содержания, ничего не "долбить"...

2. Сознательная и слуховая память должна идти впереди моторной. Нужно учить наизусть, а не ждать, пока руки запомнят.

3. Не забалтывать произведение, пока им не владеешь. Не трепать свои эмоции, беречь своё творческое отношение к произведению.

4. Учить надо то, что не выходит, а не всё подряд.

5. Учить надо в том темпе, в котором можно сыграть безупречно. Медленный темп – это проведение всего процесса через сознание... Конечный этап – это бессознательный автоматизм. Чрезвычайно важно, добившись конечного этапа, не утратить способности проверить сознанием все подробности.

6. Нельзя допускать "заиканий". То есть, поправляться и идти дальше. Они въедаются в плоть. Отучиться труднее, чем научиться.

7. Необходимо уметь распознать встречающиеся трудности. Нельзя говорить: "не получается". Надо уметь анализировать, что именно,

точно не получается и почему. Тогда можно найти и средства преодоления трудностей.

8. Ставить точную цель в каждом отрезке работы, не работать "вообще"...

9. Добиваться цели тут же на месте, хоть частично... а не дожидаться, когда выйдет.

10. Никогда ничего не делать механически. Точность, направленность в работе – самое нужное и самое трудное."

Шутливые рецензии – афоризмы на исполнение студентов.

1. Бетховен Соната №26, III ч. Где голова, где сердце? Одни руки. Разве так встречают любимого после разлуки?

2. Бах какой-то цыплячий, Бетховен – как сонная кляча.

3. Излил педали сок густой на Баха щедрою ногой.

И, в заключение, ещё одна цитата, взятая из книги Г.Г.Нейгауза "Об искусстве фортепианной игры": "Когда Э.Гилельс приехал учиться у меня в аспирантуре МГК, мне пришлось сказать ему однажды: ты уже мужчина, можешь есть бифштексы и пиво пить, а тебя до сих пор вскармливали детской соской. Преподавательница его, Б.М.Рейнвальд, прекрасный педагог, воспитавшая много талантливой молодёжи, учила с ним на уроке отдельно левую руку и т.п., вместо того чтобы заставлять его это делать дома самостоятельно, и не развивала достаточно его музыкальное мышление, а также не знакомила его с музыкой вообще, несмотря на его огромную восприимчивость и талант. А чем больше талант, тем законнее требование ранней ответственности и самостоятельности.

*Микуланинець Л. М.,
аспірант ДАКККиМ*

ЗАКАРПАТСЬКА ОБЛАСНА ФІЛАРМОНІЯ ЯК ОСЕРЕДОК РОЗВИТКУ ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА

У сучасній вітчизняній культурологічній науці з кожним роком все більше зростає інтерес до вивчення мистецтва різних регіонів України. З'являється велика кількість досліджень, які у різних аспектах розкривають особливості розвитку національної культури.

Дана стаття має на меті зробити подальшу спробу висвітлення розвитку музичної культури Закарпаття через розкриття впливу дія-

льності Закарпатської обласної філармонії на розвиток виконавського мистецтва краю другої половини ХХ століття. Джерелознавчою базою публікації є періодична преса, у якій подані рецензії на тогочасні концерти та мистецькі події, а також архівні документи Закарпатської обласної філармонії.

Важливою подією для розвитку професійної музичної культури Закарпаття стало рішення облвиконкому від 19 лютого 1946 року про створення в Ужгороді обласної Закарпатської філармонії. До неї увійшов вже діючий на той час в Ужгороді ансамбль пісні і танцю, який у січні 1948 року був реорганізований у Закарпатський народний хор.

Також передбачалося створення малого симфонічного оркестру та хорової капели з базою у Мукачеві [3, 381]. Першим директором філармонії став Тарумов, художнім керівником Д.Задор, художнім керівником ансамблю П.Милославський.

Вже через деякий час, згідно з наказом №1589 Ради міністрів УРСР від 26 серпня 1946 року був затверджений склад симфонічного оркестру[1, 9]. Першим його диригентом став Л.Волинський. Створення оркестру сприяло налагодженню повноцінної діяльності філармонії. Якщо з початку роботи філармонії у її репертуарі переважали народні та агітаційні пісні, що було спричинено не тільки вимогами влади до репертуару філармоній, а й обмеженими творчими можливостями колективів, то після створення оркестру репертуар включає твори як видатних російських композиторів М.Мусоргського, М.Римського-Корсакова, О.Бородіна, П.Чайковського, так і зарубіжних композиторів Перголезі, А.Скарлатті, В.Моцарта, Ф.Мендельсона, Р.Шумана, Ф.Ліста та інших. Музикантами філармонії виконувались твори як українських так і закарпатських композиторів – М.Леонтовича, Ю.Мейтуса, Я.Степового, Д.Задора.

Одним із перших колективів, який розпочав свою професійну діяльність у обласній філармонії, був "Закарпатський ансамбль пісні і танцю". Першим художнім керівником і головним диригентом колективу став М.Добродеєв, хормейстером-диригентом – П.Милославський, балетмейстером – В.Ангарова та концертмейстером – Л.Маркман. А вже з 1946 року головним диригентом і художнім керівником ансамблю стає П.Милославський, а хормейстером М.Кречко. Саме Петро Милославський та Михайло Кречко своєю діяльністю визначили творче обличчя ансамблю, який потім був реорганізований у народний хор,

заклали основні мистецькі принципи та визначили його самобутність і неповторність.

З першого року роботи філармонія жила повноцінним концертним життям. Крім звичайних концертів у її стінах систематично відбувались просвітницькі лекції-концерти. Активну роботу проводив музичний лекторій. І, хоча лекції досить часто були обтяжені ідеологічною совєтською пропагандою, що все ж таки мала негативне значення для закарпатського мистецтва, оскільки не давала йому розвиватись самотійним природнім шляхом, все ж таки вони відіграли значну роль у розвитку виконавського мистецтва, бо на них було вихована велика плеяда майбутніх закарпатських музикантів-виконавців.

Хорошою традицією, яка на Закарпатті сформувалась у другій половині ХХ століття, стало проведення у філармонії музичних "неділь", які організовувались силами найкращих викладачів та студентів музичного училища, а також провідними музикантами обласної філармонії. Ці заходи вирізнялись цікавою програмою та намаганням дати цикл концертів у історичному розрізі.

Широкомасштабна концертна діяльність Закарпатської обласної філармонії не обмежувалась організацією концертів лише в приміщенні свого залу. Кожен раз великою культурною подією ставали концерти у парках Ужгорода.

Такі відкриті концерти були безкоштовними, вони збирали велику кількість публіки. А той факт, що в них брали участь провідні музиканти краю, сприяв тому, що слухачі складали враження від творів, слухаючи високопрофесійне, в певній мірі еталонне виконання. Всі ці філармонічні концерти мали важливе значення не тільки для розвитку закарпатської професійної музичної культури в цілому, але і для розвитку інструментальної та вокальної виконавських шкіл, симфонічного оркестру області, а також впливали і на формування музичних смаків закарпатської публіки.

Закарпатська обласна філармонія також плідно співпрацювала із Ужгородським музичним училищем. Цей факт був спричинений як бажанням підтримати молодих музикантів краю, так і тою обставиною, що філармонія постійно поповнювала свої творчі кадри випускниками цього навчального закладу, і її керівництво було зацікавлене у професійному зростанні студентів. Крім "недільних" концертів, у залі філармонії систематично проводились показові та звітні концерти студентів училища.

Крім концертів, які власними силами організовувала Закарпатська обласна філармонія, велике значення в розвитку професійної музичної культури краю відігравали гастролі різних мистецьких колективів Радянського союзу. Серед найцікавіших гастролерів, які з концертами в різні роки неодноразово виступали на Закарпатті, були:

- Державний симфонічний оркестр УРСР під диригуванням Н. Рахліна, пізніше – С. Турчака. Ф. Глуценка, Братиславський симфонічний оркестр та органіст Іван Сокол, Державний заслужений симфонічний оркестр Грузії, симфонічні оркестри Львівської та Одеської філармоній, А. Шароєв і Київський камерний оркестр,

- Державний російський оркестр народних інструментів ім. Осипова, камерний хор Новосибірської філармонії, Київський камерний хор під керівництвом В.Іконника, Ф.Ліпс, Державний заслужений академічний російський народний хор ім. П'ятницького, Державна заслужена хорова капела "Дойна" Молдавської РСР, Кубанський козачий народний хор, Оренбурзький заслужений народний хор, Державний Рязанський народний російський хор, Державний заслужений ансамбль танцю Туркменії, Державний заслужений академічний український народний хор ім. Верьовки, Державний заслужений ансамбль танцю України ім. П. Вірського, Київський оркестр народних інструментів, ансамбль народних інструментів "Рідні наспіви" Київської філармонії, хорова капела Мічиганського університету (США), Державна заслужена академічна хорова капела "Думка", заслужена хорова капела України "Трембіта"(Львів), Гуцульський заслужений ансамбль пісні і танцю;

- піаністи С. Ріхтер, Е. Гілельс, Я. Флієр, Р. Керер, Є. Малінін, С. Іголінський, М.Сук, В.Сечкін, К.Донченко, Д.Башкіров, Д. Ашкеназі, Г.Аксельрод, Д.Надь (Угорщина), Л.Грумберг,Є.Ржанов, В.Єресько;

- скрипалі Г.Кремер, Т.Грінденко, В.Пікайзен, І.Коган, І.Ойстрах, О. Криса, О.Каган, І.Безродний, А.Мельников, Б.Которович, Л.Шутко, І. Фролов, А.Винокуров, альтист Ю.Башмет, Сретен Кристич (Югославія);

- віолончелісти М.Ростропович, Д.Шафран, В.Червов, М. Чайковська, Т.Габарашвілі;

- співаки Г.Ціпола, А.Солов'яненко, Д.Гнатюк, Н.Матвієнко, О. Басистюк, вокальний дует сестер Рузани і Каріни Лісіціан, Л.Божко, Д. Петриненко, вокальний квартет "Явір";

- духовики Т.Докшіцер, А.Візгірда, А.Будріс, квінтет мідних духових Одеської філармонії, В.Давиденко, Братиславський квінтет духових інструментів;

– клавесіністи О. Майкапар, А. Калнцйеме, А. Ружічкова;
– органісти Л.Ройзман, І.Сокол (ЧСР), Є.Лісіцина, О.Янченко,
П. Сіполнієкс, Г.Лукшайте (Рига), Г.Гродберг (Москва), А.Котляревський,
В. Бакєєва, В. Сталбонцян (Єреван), С. Дайч, В. Пивнов (Львів),
І.Калиновська, Г.Булибенко, В.Кошуба (Київ), З.Самосват.

Активна творча діяльність філармонії мала значні позитивні наслідки. У другій половині ХХ століття майже 25 відсотків населення краю відвідувало концерти. У різні роки інтенсивність концертів, які організовувала філармонія по області, іноді досягала 6-7 концертів на день. У концертному залі виступали найкращі виконавці та творчі колективи із усього Радянського союзу.

Отже, широкомасштабна концертна діяльність Закарпатської обласної філармонії, яка здійснювалася як силами власних творчих колективів так і гастролерів, справила великий вплив на розвиток виконавського мистецтва Закарпаття у другій половині ХХ століття.

Використані джерела

1. Державний архів Закарпатської області (далі – ДАЗО). – Ф. Р -744, оп. 1, спр. 1, л. 9.
2. Музичний лекторій в Ужгороді // Закарпатська правда. – 1947. – 24 червня. – С. 3.
3. Нариси історії Закарпаття. Том 3(1946-1991).- Ужгород: Госпрозрахунковий редакційно-видавничий відділ управління у справах преси та інформації, 2003. – 648 с.
4. Петров П. Музыкальные "воскресенья" / П.Петров // Закарпатская Украина. – 1947. – 25 апреля. – С. 4.

*Москалик М. Г.,
магістрант ДАКККиМ*

ОСОБЛИВОСТІ ПОЧАТКОВОГО НАВЧАННЯ ГРИ НА ФОРТЕПІАНО ДІТЕЙ З ДВОХ-ТРЬОХ РІЧНОГО ВІКУ

*"От пятилетнего ребенка до меня –
только шаг, от новорожденного
до пятилетнего – страшное расстояние!"*
Л.Н.Толстой

Існують різні підходи до питання віку, з якого варто починати навчання музиці. Традиційний підхід передбачає початок активного навчання дітей музиці з п'яти-шестирічного віку. Разом з тим існує і інша думка про те, що музичне виховання варто починати вже з внутрішньоутробного періоду. Сучасні експериментальні дослідження підтверджують унікальну здатність новонароджених дітей слухати та сприймати класичну музику.

Дійсно, багато дітей починають регулярно займатися музикою з п'яти років. Але багато з них, подаючи великі надії, витримуючи складні конкурсні іспити в найпрестижніші музичні школи, згодом виявляються неспроможними повною мірою реалізувати свої природні музичні дані. Це можна пояснити цілим рядом причин, і в першу чергу тим, що п'ятирічний вік – це запізно для початку занять музикою. Доведеним є також той факт, що серед дітей, які починали вчитись музиці після десяти років, дуже мало видатних музикантів.

Розвиток музичних здібностей дитини багато в чому залежить від того, наскільки рано починається його знайомство зі світом музики. Заняття музикою позитивно впливає на формування характеру дитини та її психологічний та емоційний стан. Музика не тільки сприяє загальному розвитку, але й володіє цілющими властивостями.

Методика долучення дитини до навчання музиці з трьохрічного віку дає можливість педагогу своєчасно виявити та відкорегувати слабкі сторони, або навіть дефекти в розвитку учня. Це можливо, оскільки вони проявляють себе саме в ранній, найбільш пластичний період, коли відбувається становлення психофізіологічних параметрів

майбутньої особистості. Наприклад, дитячим неврологам добре відомо наскільки важливим є рання діагностика дефектів розвитку та встановлення їх причини: первинні ураження нервової системи, результати інших захворювань чи результат так званої "педагогічної запущеності" [2].

Так, зокрема, в 1994 році група тамбовських вчених на чолі з дослідником Т.Н.Маляренко [3] підготувала ґрунтовне дослідження, присвячене питанням активації дозрівання мозку у дітей за допомогою музичного впливу. Дослідники дійшли висновку, що музика спричиняє найбільш ефективний вплив на прискорення розвитку мозку людини. Віковий період від 2 до 5 років є найбільш зручним для сприйняття сенсорного (музичного) потоку. Саме в цьому віці вплив зовнішнього середовища виявляється найбільш потужним, починають активізовуватись генетично обумовлені природні задатки, дитина переходить до усвідомленої "продуктивної" діяльності – від маніпуляції предметами до гри як такої. Отже, ранній початок навчання гри на музичних інструментах є ефективним засобом розвитку психічної та інтелектуальної сфери дитини.

Рання музична освіта відкриває доступ до вроджених нейронних механізмів, тобто існуючого у абсолютно різних людей загального універсального набору вроджених просторово-часових паттернів. Саме ці нейронні механізми є відповідальними за сприйняття, розуміння та відтворення музики, а ранній початок занять музикою розширює їх використання для утворення інших, вищих функцій мозку.

Піаністичний апарат трьохрічної дитини є більш піддатливим, ніж у п'яти-шестирічної. У дітей трьохрічного віку досить пластичні м'язи, а навички координації рухів досить легко формуються та закріплюються, оскільки ще не остаточно сформована кістково-м'язова система. В 5-6 років вона вже повністю сформована, а до 11-12 років цей процес завершується і рухливість м'язів знижується.

Трирічний вік – це радісний період в житті кожної людини, і педагогам потрібно вдало скористатись всіма можливостями цього віку. Діти в цьому віці викликають симпатію та живий інтерес. Вони безупинно тренують свої мовленнєві можливості, а з розвитком мови надзвичайно розширюється внутрішній світ дитини. Діти в цьому віці є надзвичайно чутливими. Музичні шедеври, з якими вони знайомляться, справляють на них значні емоційні враження. Така музика розвиває розум, викликає чутливість та доброту, вдосконалює морально та

духовно. Коли дитина "чаклує" за роялем, вивчаючи таємниці переживання художніх образів, в неї змінюється міміка. Створюючи музичний образ, ніби видумуючи казку, розказуючи вам історію, дитина в звуках проявляє свою безпосередність та артистичність [1].

В трьохрічному віці вже досить чітко проявляються індивідуальні здібності фізичного та інтелектуального розвитку – пам'яті та уваги, емоційного сприйняття, багатства уяви, фантазій, зорово-просторових уявлень. Особливістю роботи з трьохрічними дітьми є достатньо довгий період, який ще можна назвати підготовчим. Це період, коли учень ще не грає на інструменті. Його готовність до практичної гри – це суто індивідуальний момент, який при певному досвіді та навичках педагог може досить легко визначити. В залежності від особистих якостей учня, від рівня його музичного сприйняття, інтелектуального розвитку та фізичного стану, педагог встановлює тривалість підготовчого періоду та терпляче вичікує момент, коли сама дитина захоче грати на інструменті. Іноді досить трьох-чотирьох місяців, іноді доводиться чекати рік-два. Головне – не поспішати. Це надзвичайно важливо для успішного навчання. Багаторазове повторення пройденого матеріалу, але в особливій, ігровій формі приносить тільки користь.

Отже, на основі вищесказаного можна зробити висновок, що методика навчання гри на фортепіано з двох-трирічного віку передбачає, в першу чергу, розумне, бережливе ставлення до дитини, раннє знайомство його зі світом музики та уповільнений, нефорсований процес навчання, який дозволяє педагогу повністю розкрити творчий потенціал учня та сприяти швидкому розвитку його творчої індивідуальності.

Використані джерела

1. Юдовина-Гальперина Т.Б. Музыка и вся жизнь. Исповедь педагога / Т.Юдовина-Гальперина. – СПб., 2004. – 156 с.
2. Юдовина-Гальперина Т.Б. За роялем без слез или я – детский педагог / Т.Юдовина-Гальперина. – СПб., 1996. – 191 с.
3. Активизация созревания мозга у детей с помощью пролонгированного сенсорного притока / [Маляренко Т.Н., Маляренко Ю.Е., Кураев Г.А., Маляренко Г.Ю.]. – Тамбов, 1994.

УКРАЇНОЗНАВЧІ ОСНОВИ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ ХХІ СТОЛІТТЯ: КОНЦЕПТУАЛЬНО-АКМЕОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД

Сучасний стан розвитку освіти необхідно розглядати, перш за все, як цілісний історико-культурний феномен, що розвивається, інтегрується та оновлюється на засадах концептуально акмеологічного підходу в системі українознавчої науки та навчальної дисципліни. Модернізація системи сучасної освіти ХХІ ст. вимагає здійснення підготовки педагогічних та наукових кадрів у контексті особистісного розвитку на засадах гуманістично-культурологічного та українознавчого підходів. Згідно з цим положенням важливим завданням вищої та середньої мистецької освіти є виховання громадянина України.

В умовах незалежності України функціонування і розвиток мистецької освіти здійснюється на нових законодавчих і теоретико-методологічних засадах про освіту, що визначають принципи, стандарти надання освітніх послуг закладами освіти всіх типів та форм власності. Законодавче визначення національної політики в освіті забезпечують Конституція України; закони України "Про освіту" (у редакції 1996 р.), "Про професійно-технічну освіту" (1998 р.), "Про загальну середню освіту" (1999 р.), "Про позашкільну освіту" (2000 р.), "Про дошкільну освіту" (2001 р.), "Про вищу освіту" (2002 р.); міжнародні договори, згода на обов'язковість яких надана Верховною Радою України; укази Президента України та постанови Кабінету Міністрів України з питань освіти; Державна національна програма "Освіта" ("Україна ХХІ століття"), схвалена Першим з'їздом педагогічних працівників України (1992 р.) і затверджена постановою Кабінету Міністрів України (1993 р.); Національна доктрина розвитку освіти України, схвалена Другим Всеукраїнським з'їздом працівників освіти (2001 р.) і затверджена Указом Президента України (2002 р.), а також похідних нормативних документах щодо управління галузі, організації навчально-виховного процесу.

Державна політика в галузі освіти відповідно до Конституції України визначається Верховною Радою України, Президентом України та реалізується органами державної виконавчої влади і органами міс-

цевого самоврядування [8, 42–44; 10, 7–8]. Національна система освіти в Україні включає такі основні складові: дошкільну освіту, загальну середню освіту, позашкільну освіту, професійно-технічну та художньо-естетичну освіту, вищу освіту, післядипломну освіту, аспірантуру, докторантуру, самоосвіту. Встановлено наступні освітні рівні: початкова загальна освіта, базова загальна середня освіта, повна загальна середня освіта, професійно-технічна та художньо-естетична освіта, неповна вища освіта, базова вища освіта, повна вища освіта. Відповідно законодавству України, виділено також освітньо-кваліфікаційні рівні: кваліфікований робітник, молодший спеціаліст, бакалавр, спеціаліст, магістр та наукові ступені: кандидат наук, доктор наук; вчені звання: старший науковий співробітник, доцент, професор.

Згідно із Законом України "Про освіту" метою освіти є всебічний розвиток людини як особистості та найвищої цінності суспільства, розвиток її талантів, розумових і фізичних здібностей, виховання високих моральних рис, формування громадян, здатних до свідомого суспільного вибору, збагачення на цій основі інтелектуального, творчого, культурного потенціалу українського народу, забезпечення народного господарства кваліфікованими працівниками. У Законі "Про вищу освіту" (2002 р.) проголошено: "Вища освіта – рівень освіти, який здобуває особа у вищому навчальному закладі в результаті послідовного, системного та цілеспрямованого процесу засвоєння змісту навчання, який ґрунтується на повній загальній середній освіті й завершується здобуттям певної кваліфікації за підсумками державної атестації" [2, 46–49; 11, 109–112]. Основними принципами освіти в Україні проголошено: доступність для кожного громадянина всіх форм і типів освітніх послуг, що надаються державою; рівність умов кожної людини для повної реалізації її здібностей, таланту, всебічного розвитку; гуманізм, демократизм, пріоритетність загальнолюдських духовних цінностей; органічний зв'язок зі світовою та національною історією, культурою, традиціями; незалежність освіти від політичних партій, громадських і релігійних організацій; науковий світський характер освіти; інтеграція з наукою і виробництвом; взаємозв'язок з освітою інших країн; гнучкість, прогностичність системи освіти; єдність і наступність системи освіти; безперервність і різноманітність освіти; поєднання державного управління і громадського самоврядування в освіті [12, 10–15; 16, 267].

Наприкінці ХХ ст. розпочав розгортатися Болонський процес в Європі. Процес об'єднання країн європейської спільноти, до яких належить і Україна, супроводжується формуванням відповідного інтелектуального, освітнього і наукового простору, а також розроблення єдиних критеріїв і стандартів у цій сфері. Цей процес отримав назву Болонського від назви університету в італійському місті Болонья, де вперше було започатковано такі традиції [5, 37–40]. Головна мета цього процесу – консолідація зусиль наукової та освітянської громадськості й урядів країн Європи для підвищення конкурентоспроможності європейської системи науки і вищої освіти у світовому вимірі. Особлива роль у впровадженні Болонського процесу в Україні належить українознавству як науковій та навчальній дисципліні [6, 307–309]. Відповідно філософсько-гуманістичними та культурологічними основами українознавства є визнання: світ – єдиний, цілісний, повний лише у своїй різноманітності, в тому числі людей (народів), що складають вселюдство: кожна людина, нація, мова, культура має природне, однакове право на життя й повну самореалізацію; тільки у взаємодії з іншими людьми кожна людина, кожен народ, його мова, культура можуть виявити всю повноту своєї індивідуально-вселюдської чуйності; посягання на природне право кожної людини, нації, мови, культури, на їхню самотність і волю до життя є злочином; шляхом до повної реалізації сутності, покликання людини і людства є пізнання як синтез самопізнання і самотворчості. Отже, "Українознавство – шлях до самопізнання й самотворення українства, здійснення ним своєї історичної місії. Воно органічно поєднує (синтезує) процеси пізнання, виховання й навчання, народної педагогіки, вітчизняного і зарубіжного досвіду" [9, 176–179; 11, 110–112].

Мистецька освіта є складовою системи освіти, процес навчання, виховання, самовиховання особистості засобами різних видів мистецтва (архітектури, музики, театру, хореографії, кіно, образотворчого мистецтва, дизайну та ін.). Мистецька освіта здійснюється в напрямках підготовки виконавців, теоретиків, істориків мистецтва, критиків, викладачів мистецьких дисциплін, митців – завдання якої – загальне художньо-естетичне виховання особистості. Водночас, мистецька освіта передбачає мережу відповідних навчальних закладів, які здійснюють підготовку фахівців у галузі видів мистецтва, та закладів загального художньо-естетичного виховання, а також комплекс дисциплін худож-

ньо-естетичного профілю в дошкільних, загальноосвітніх та позашкільних, вищих і середніх спеціальних навчальних закладах. За віковою категорією в системі мистецької освіти виокремлюють дошкільну, шкільну, позашкільну освіту та освіту дорослих [1, 142–144; 13, 55–59]. За змістом – музичну, художню, театральну, хореографічну, кіноосвіту, дизайн та ін. За метою – загальну і професійну (або спеціальну).

Термін "Мистецька освіта" введено у науковий обіг О.Рудницькою. Спорідненими, але не тотожними "мистецькій освіті" є "художня освіта", "художнє виховання", "художньо-естетичне виховання". Відповідно до "музичної освіти" – "музичне виховання", "музично-естетичне виховання" тощо. В сучасній педагогіці утвердилося розуміння органічної єдності мистецької освіти з культурою, де культура (в широкому тлумаченні цього терміна) виступає як сукупність цінностей, створених людством протягом його існування, а у вузькому сенсі – як особистісний феномен, тобто культура людини [7, 189–190; 14, 35–39].

В умовах гуманітарно-педагогічної парадигми ХХІ ст. йдеться про реалізацію цілісного підходу до загальної мистецької освіти, який передбачає поряд з традиційним монопредметним викладанням мистецтв пошук шляхів інтеграції дисциплін художньо-освітньої галузі, а також прогнозування міжпредметних і міжгалузевих зв'язків у межах шкільної освіти, використання можливостей поліфункційного художнього виховання (навчання). Опановуючи твори мистецтва, особистість засвоює, перш за все, художні знання, відбувається її становлення як суб'єкта художньої діяльності, розвивається сенсорна, почуттєва, емоційно-вольова сфери, художні та загальні творчі здібності, образне мислення [4, 137–143; 15, 38–42]. Водночас формується естетичне ставлення до мистецтва і дійсності, готовність до творчої самореалізації, безперервного духовного вдосконалення.

Перш за все, загальна мистецька освіта є підсистемою загальної середньої освіти, яка поєднує навчання, виховання і розвиток учнів у процесі опанування цінностей мистецтва, художньої культури, природи естетичного і спрямовується на формування духовності, естетичної культури, художніх здібностей особистості, комплексу компетентностей, що стануть підґрунтям для її активної участі у соціокультурному житті, основою художньо-естетичного самовдосконалення людини. У такий спосіб через мистецьку освіту реалізується принцип "культура в людині – людина в культурі" [3, 251–256].

Професійна мистецька освіта, крім розв'язання спільних із загальною мистецькою освітою завдань, озброює людину знаннями, уміннями компетентностями, необхідними для успішної практичної діяльності в певній професійній мистецькій сфері. Здобуття професійної мистецької освіти здійснюється у середніх спеціальних та вищих навчальних закладах України. Умови для професіоналізації освіти в мистецькій сфері створено також в початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладах (дитячих музичних, художніх, хореографічних школах), які найбільш обдарованих учнів готують до вибору професії в галузі мистецтва і культури. Система мистецької освіти в Україні має глибинні традиції, закладені в царині народної педагогіки, які втілювалися в обрядовій творчості. Важливим періодом для становлення мистецької освіти було XVII ст., що ознаменувалося розвитком живописної справи, наприклад у малярні Києво-Печерської лаври, яка була прообразом фахової художньої школи. Осередками просвіти і науки, розквіту мистецтв та мистецької освіти в Україні виступають братські школи. В системі навчання в цих закладах, а згодом у Києво-Могилянській академії, був хоровий спів а capella, нотна грамота, диригування, композиція, основи інструментального музикування. У Києво-Могилянській академії склалася одна з найбільш художніх та граверних шкіл в Україні, набув рис професійного шкільний театр, який відігравав не лише дидактичну, а й світоглядну роль, втілюючи в системі образних засобів характерні риси мистецтв українського бароко. За козацької доби виникають козацькі школи, різновидом яких є школи церковного співу. Суттєву роль у становленні мистецької освіти у XVIII ст. відіграли канцелярський курінь (де практикувалося хорове мистецтво), який діяв при Генеральній військовій канцелярії, Глухівська музична школа та школи церковного співу на Запорозькій Січі [4, 138–141; 12, 9–17; 16, 256].

У XIX ст. світська мистецької освіти зосереджується в університетах Харкова, Києва, Одеси, ліцєях, гімназіях, училищах, жіночих інститутах, кадетських корпусах, вчительських семінаріях. Друга половина XIX – початок XX ст. відзначається виокремленням навчальних закладів професійної мистецької освіти. Першою вищою художньою школою України була Українська Державна академія мистецтв у Києві (1917 р.). Проте ще 1850 р. вже діяла художня школа в Києві, 1865 р. – малювальна школа Одеського товариства заохочування красних мис-

тецтв, школа М.Раєвської-Іванової у Харкові (1869 р.), Київська рисувальна школа М.Мурашка (1875 р.). У 1904 р. провідним центром музичної освіти України стає Музично-драматична школа М.В.Лисенка (з 1918 р. – інститут) в Києві. На базі музичного училища Російського музичного товариства (РМТ) у Києві засновано консерваторію (1913 р.). Цього ж року відбулося відкриття консерваторії в Одесі (1913 р.). Перша в Україні драматична школа з хореографічним відділенням була створена Л.Млотковським у Харкові (1843 р.). Дійсним початком вищої фахової підготовки акторів, режисерів, декораторів стає драматичний відділ Музично-драматичної школи М.В.Лисенка, очолений М.Старицькою. Визначну роль у театральній освіті відіграв Л.Курбас, який створив студії при очолюваних ним Молодому театрі (1917 р.), "Кийдрамте" (1920 р.) та "Березолі" (1922–1933 рр.). До структури "Березоля" увійшла перша в Україні режисерська лабораторія. На терені Західної України, зокрема у Львові, у 20–30-х роках ХХ ст. розпочав роботу Вищий музичний інститут імені М.Лисенка. Впродовж ХХ ст. у різні роки діяли театральні студії при провідних театрах України [7, 190–193].

Професійні балетні студії виникають лише на початку ХХ ст. Випускники закладів класичного танцю (школа Н.Дудинської-Тальйорі у Харкові та ін.) складають основу перших балетних труп українських оперних театрів. Під впливом творчості А.Дункан популярності набувають студії танцю-модерн. Серед найбільш відомих – студії Б.Ніжинської (учнем якої був С.Лифар), М.Мордкіна. У 1938 році створюється Київське Державне хореографічне училище. Кіноосвіта в Україні розпочинається у 20-ті роки ХХ ст. з відкриттям кінотехнікуму в Одесі. На початку 30-х років у Києві організовано кіноінститут (з 1968 р. – кінофакультет при Київському інституті театального мистецтва).

Базовий компонент сучасної загальної мистецької освіти включає інваріативну частину, представлену в державному освітньому стандарті предметами і курсами базового навчального плану; варіативну частину, що складається з предметів відповідно до можливостей і потреб педагогічного колективу, учнів, батьків. Позаурочний компонент має на меті включення учнів у колективну художню діяльність у самодіяльних колективах (хор, оркестр, театр, студії тощо), гуртках (народних художніх промислів, художнього краєзнавства, кіностудіях тощо);

організацію та відвідування масових мистецьких заходів (концертів, виставок, вернісажів, фестивалів, конкурсів, літературно-музичних вечорів, зустрічей з митцями); сприяння різноманітних форм дозвілля. Розповсюдженою формою мистецької освіти є позашкільна – при Палацах та Будинках дитячо-юнацької творчості, культури, Київського Будинку вчителя та ін. Позашкільним закладом наук (в тому числі мистецької) творчості є Мала Академія Наук. Суттєву роль у мистецькій освіті відіграють музеї, концертні організації, театри, заклади культури, засоби масової інформації, періодичні видання, зокрема в галузі музичної педагогіки, серед них: "Мистецтво та освіта", "Арт-клас", "Юний художник", "Освіта", "Освіта України" та ін.

Використані джерела

1. Алексеева В. Проблема дотримання єдиного мовного режиму в школах України / Алексеева В. // Українознавство. – 2009. – № 1. – С. 141–144.
2. Горенко Л. І. Українознавство в системі мистецької освіти України початку ХІХ століття / Горенко Лариса Іванівна // Україна : від самотності – до соборності : [Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції, м. Київ, 22–23 травня 2008 р.]. – К. : ДАКККиМ, 2008. – С. 46–49.
3. Горенко Л. І. Українознавча методологія та проблеми дослідження етнокультурознавства / Горенко Лариса Іванівна // Українознавство. – 2007. – № 4. – С. 251–256.
4. Горенко Л. І. Культурологія як феномен українознавства / Горенко Лариса Іванівна // Збірник наукових праць Науково-дослідного інституту українознавства. – К. : Українське агентство інформації та друку "Рада", 2009. – Т. XXIV. – С. 137–150.
5. Горенко Л. І. Українознавство як наука та навчальна дисципліна в контексті Болонського процесу / Горенко Лариса Іванівна // Навчальні заклади культури і мистецтв України : особливості входження в Болонський процес : [Зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 7–8 червня 2007 р.]. – К. : ДАКККиМ, 2007. – С. 37–40.
6. Горенко Л. І. Національна культура як чинник побудови громадянського суспільства в Україні / Горенко Лариса Іванівна // Українознавство ХХІ століття : виміри розвитку / [Гол. ред. проф. П. П. Кононенко]. – К. : ННДІУ, 2009. – С. 307–309.
7. Горенко Л. І., Новосад С. О. Українознавство в системі вищої мистецької освіти ХХІ століття : історичні та методологічні імперативи / Горенко Лариса Іванівна, Новосад Світлана Олександрівна // Українознавство. – 2010. – № 2. – С. 189–194.

8. Калакура Я. С. Новітнє українознавство в джерельному та історіографічному вимірах / Калакура Ярослав Степанович // Українознавство. – 2008. – № 4. – С. 40–44.
9. Калакура Я. С. Методологічний інструментарій українознавця / Калакура Ярослав Степанович // Збірник наукових праць Науково-дослідного інституту українознавства. – К. : НДІУ, 2003. – Т. I. – С. 176–181.
10. Кононенко П. П. Українознавство третього тисячоліття / Кононенко Петро Петрович // Українознавство в системі освіти Буковини : [Науково-методичний вісник]. – Чернівці : Технодрук, 2006. – С. 7–8.
11. Кононенко П. П. Українознавство: проблеми методології / Кононенко Петро Петрович // Збірник наукових праць Науково-дослідного інституту українознавства / [За загальною редакцією професора П. П. Кононенка]; [Відповідальний редактор О. Б. Ярошинський]. – К. : Міленіум, 2003. – Т. I : Українознавство : теорія, методологія, практика. – С. 109–114.
12. Кононенко П. П. Концепційні основи програми національно-державницького виховання / Кононенко Петро Петрович // Збірник наукових праць Науково-дослідного інституту українознавства. – К., 2007. – Т. XVIII. – С. 8–34.
13. Новосад С. О. Розвиток творчих здібностей, самопізнання та самотворення у філософській концепції Григорія Сковороди : філософські особливості творчості українців. [Навчально-методичний посібник з українознавства] / Новосад Світлана Олександрівна. – К. : НДІУ МОН України, 2009. – 68 с.
14. Новосад С. О. Практичні заняття з розвитку творчих здібностей (тренінги, ігри, вправи, завдання) : [Методичний посібник] / Новосад Світлана Олександрівна. – К. : КДІДПМД імені М. Бойчука, 2008. – 48 с.
15. Новосад С. О. Самопізнання та самотворення – найвищий вияв творчості / Новосад Світлана Олександрівна // Новосад С. О. Розвиток творчих здібностей, самопізнання та самотворення у філософській концепції Григорія Сковороди : філософські особливості творчості українців. [Навчально-методичний посібник з українознавства]. – К. : НДІУ МОН України, 2009. – С.38–44.
16. Українознавство ХХІ століття : виміри розвитку / [Гол. ред. проф. П. П. Кононенко]. – К. : ННДІУ, 2009. – 432 с.

РОБОТА З АНСАМБЛЯМИ ВЕЛИКОЇ І МАЛОЇ ФОРМИ НА СУЧАСНОМУ СТАНІ РОЗВИТКУ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

Шкільні ансамблі і оркестри народних інструментів – один з найбільш доступних і масових засобів залучення учнів до активної музично-виконавської діяльності, тому що вони відкривають величезні можливості для виховання художнього та образного мислення виконавців.

Головними рисами специфіки виконання в ансамблях народних інструментів є:

1. Велика різноманітність самих ансамблів як за інструментальним складом, так і за їх виражальними можливостями.
2. Доступність великого кола репертуару, який визначається не виданою літературою, а завданням.
3. Окрім своїх сольних концертних програм ансамблі народних інструментів, як правило, широко практикують акомпанемент співу.

Організаційна робота керівника самодіяльного інструментального ансамблю – це першооснова, на якій ґрунтується вся діяльність колективу. Вона включає різноманітні питання, пов'язані із створенням інструментального ансамблю, внутрішньою його організацією та художньо-виконавською діяльністю.

Навчання і виховання в інструментальному ансамблі

Навчання в інструментальному ансамблі озброює його учасників конкретними знаннями – теоретичними відомостями з музичної грамоти, художньо-виконавським вмінням, збагачує свідомість учнів, сприяє формуванню їх мислення. Усе це разом узятє є могутнім засобом виховання дітей.

На відміну від навчання, виховання безпосередньо впливає на чуттєву сферу психічної діяльності учнів, сприяє формуванню у них певного ставлення до дійсності, спрямовує її у певному ідейному і морально-вольовому напрямі.

Проте, в педагогіці існує не дві рівнобіжні лінії – навчання і виховання, а єдиний і нерозривний навчально-виховний процес.

Функції ансамблістів

Гра в ансамблі відкриває величезну можливість для виховання й розвитку художнього та образного мислення виконавців.

Основні завдання програми роботи ансамблю:

- формування емоційно-естетичного ставлення до навколишньої дійсності;
- стимулювання інтелектуального розвитку за допомогою музики;
- розвиток музично-творчих здібностей: музичного слуху, пам'яті, почуття ритму, образного мислення;
- формування творчої самостійності;
- виховання музичної дисципліни, прагнення удосконалити індивідуальне і колективне виконання;
- самостійна робота над художнім виконанням ансамблевих партій і вирішення різних виконавських завдань.

Спільна колективна творчість формує почуття колективної відповідальності, сприяє усвідомленому ставленню до музичної дисципліни, прагненню удосконалити індивідуальне та колективне виконання, виховує свідомих виконавців, які розуміють необхідність правильної організації роботи.

Особливості та принципи перекладання музичних творів для ансамблю

В роботі над перекладанням велике значення має підбір музичних творів, які підходять для цього. Найчастіше використовується багата і всебічна фортепіанна література.

Основою всякого музичного твору є мелодія, в якій яскраво виражений ідейно-емоційний зміст музики.

Для художнього змістовного виконання музичного твору дуже важливе значення має аплікатура. На характер звучання мелодії діє засіб звуковидобування. Тільки від правильного вибору штрихів, аплікатури, викладення музичних фраз буде залежати точність, яскравість, виразність звучання мелодії і вірність трактовки її внутрішнього змісту.

У структурі музичного твору дуже важливе місце займає гармонія.

Робота над музичним твором

У роботі над музичним твором головним завданням ансамблю є розкриття його художнього змісту. Саме розкриття музичного образу вимагає великої творчої активності з боку всіх учасників ансамблю.

Важливим моментом в роботі над музичним твором є створення спільного плану інтерпретації. Всі учасники ансамблю повинні ясно розуміти завдання, що стоять перед ними, всі деталі твору, а також свою роль і значення своєї партії.

Функції керівника ансамблю

Постать керівника ансамблю є домінуючою в творчому процесі колективу. Він і педагог, і організатор, і психолог, і композитор, і аранжувальник. В його особі концентруються такі добірні якості, як: дисциплінованість, високий рівень культури, авторитетність, ерудованість, бездоганне виконавське чуття, глибоке пізнання в життєдіяльних сферах, багате асоціативне і образно-емоційне мислення, досконале знання мови, вільне володіння технічними можливостями інструмента, неабияке володіння стерео увагою, вміння одночасно стежити за всіма компонентами виконавського процесу.

Між керівником ансамблю та його учасниками має бути тісний і постійний контакт.

Саме через музично-творчу діяльність відбувається емоційне єднання з культурою свого народу, формується осмислене ставлення до художніх цінностей, що забезпечує національну основу процесу виховання.

*Пискач А. А.
аспірантка ДАКККиМ*

НЕФОЛЬКЛОРНІ ТЕНДЕНЦІЇ У ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ І МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ УКРАЇНИ кінець ХХ – початку ХХІ століття

Кінець ХХ – початок ХХІ ст. в Україні – це період відродження нації, появи молодого покоління, яке прагне знайти своє коріння, докопатися до власного минулого. Українська народна музика є предметом дослідження багатьох етнографів, фольклористів та музикознавців (С.Грица, В.Скуратівського та інших). А.Терещенко вважає фольклор "Одним із проявів фундаментальних основ культури, знаком її національної приналежності, могутньою етнотрадицією, імпульси якої спрацьовують щоразу по-різному". В.Шульгіна зазначає, що націона-

льний музичний фольклор є основою формування духовної культури, музичного смаку і творчих здібностей.

Нині фахівці називають неофольклоризм у числі найхарактерніших явищ художньої культури України кінця XX – початку XXI ст. і визначають його як одну з найвпливовіших загально стилєвих тенденцій.

Музичне виконавство – єдиний спосіб, за допомогою якого музика матеріалізується в об'єктивній (звуковій) реальності, виявляється у всій своїй видовій, стилістичній і жанровій різноманітності, стає об'єктом сприймання і чуттєво-емоційного переживання і виконує притаманні їй виховні функції. Музичному виконавству належить особливе місце у становленні й розвитку музичної культури, у функціонуванні музики в суспільстві як художнього явища. Сьогодні в Україні питання музичного виконавства розглядають фольклористи, дослідники історії музичного мистецтва. Вивчаються становлення виконавських шкіл, діяльність окремих виконавців та музично виконавських колективів, виконавські технології та інтерпретації музичних творів (В.Белікова, О.Бодіна, Л.Гусейнова, М.Давидов, Н.Кашкадамова, О.Маркова, В.Москаленко, Ю.Некрасов та ін.) виконавство постає як динамічна система, складовими якої є композиторська творчість, творчість інтерпретатора та слухацька "співтворчість".

Важливе значення у розвитку виконавства мають особливості національної свідомості, які втілюються в національній психології, мові, способи життєдіяльності та ін. О.В.Козаренко стверджує, що в національному музичному мисленні "відбилася" рідна мова, її ритм, структура, інтонація. Мовна інтонація як емоційний підтекст вислову справила глибокий вплив на формування музичної інтонаційності. Це пояснюється довготривалим синкретичним співіснуванням мови і музики. Він припускає, що власне в мовній практиці кристалізувалися основні інтонаційні парадигми, на основі яких виник оригінальний комплекс звуковідношень, притаманний українській музичній інтонації. Отже, національна музична мова виникла як феномен історичного розвитку української культури, вона не є застиглим набором інтонацій чи правил, а весь час перебуває у процесі становлення-змінювання. Традиції національної музичної мови можуть проявлятися на різних рівнях: як принципове збереження стилістичних ознак вітчизняного мистецтва, як "грунт", на якому виникають нові ідеї, а можуть виникати у досить опосередкованій формі. Як натяк, або як елемент екзотики.

Невідемним компонентом сучасної загальноосвітньої підготовки в Україні є естетичне виховання, його спрямування на оволодіння підростаючим поколінням національним культурним досвідом, зокрема фольклорним арсеналом культури. Найбільш органічно цей процес відбувається у практиці дошкільного музично-естетичного виховання, адже музичний фольклор, як першооснова музичної культури. Є природнім підґрунтям для загального музично-естетичного розвитку дошкільників та формування у них музичних здібностей. Садовенко С.М. розглядає український музичний фольклор як феномен, що містить у собі об'єктивні передумови формування музичних здібностей у дітей дошкільного віку. Її авторський підхід полягає у розгляді фольклорного музичного мистецтва як особливої, феноменологічної художньої реальності, яка завдяки синкретичної та збереженій у генетичному коді інтонаційній основі музичного мовлення створює підґрунтя для формування музичних здібностей дітей. Формувальний потенціал українського музичного фольклору може бути зреалізований за умов впровадження та поетапного удосконалення змісту і форм музично-ігрової, музично-творчої діяльності дошкільників. Методика формування музичних здібностей у дітей дошкільного віку буде ефективною, якщо забезпечити організацію процесу музичного виховання й навчання на музично-ігрових засадах, що уможливується використанням синкретичного за своєю природою вітчизняного музичного фольклору. Використання засобів народної педагогіки, а саме фольклору, в процесі виховання культури поведінки молодших школярів також дає змогу впливати на інтелектуальну, емоційну, практично-діяльнісну сфери особистості.

Музичні вищі навчальні заклади (факультети) в Україні проводять підготовку фахівців з музичного фольклору, а також здійснюють велику виховну, навчально-методичну та наукову роботу: створюють нові навчальні плани, програми, посібники, видають хрестоматії з музичного фольклору – це становить органічну частину навчально-педагогічного процесу. Значною своєрідністю музично-фольклорного виховання і навчання відзначається діяльність музично-педагогічних факультетів, на яких ведеться підготовка викладачів музики у школах. Специфіка полягає у тому, що коли в академіях музики, університетах культури і мистецтв наголос зроблено на вивчення автентичних зразків фольклору, то на музично-педагогічних факультетах головним

чиником отримання знань є фольклоризм. За навчальним планом передбачено фольклорну практику та курс "музичного фольклору". Але практично всі фахові дисципліни (спецінструмент, вокал, хор і оркестр, хорове аранжування, ансамбль тощо), курсові й дипломні роботи значною мірою насичені джерелами й репертуаром, де вагоме місце належить вивченню та аналізу обробок народних мелодій. Це надає навчальним дисциплінам і цілісній системі музичного виховання майбутніх учителів музики яскравого національного колориту. Це надзвичайно важливо саме у підготовці вчителів: лише через школу можна зміцнити й поширити роль фольклору в умовах інформаційних технологій.

Важливою рисою розвитку змісту музично-фольклористичних дисциплін у системі вищої музичної освіти України є перетворення музичного фольклору та фольклористичних дисциплін в окремі предмети.

Фольклор, як результат духовної праці багатьох віків є надзвичайно цінним культурним надбанням українського народу: пронизаний гуманними і свободолюбними ідеями, він розвиває і підносить все, що є доброго і гарного в людській душі, плекає почуття краси, підтримує національну свідомість та історичну традицію.

Використані джерела

1. Грица С. Трансмісія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки/ С.Грица – Тернопіль, 2002.-С.198-217
2. Козаченко О.В. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку: дис. Д-ра мистецтвознавства: 17.00.03/ О.В.Козаренко; НМАУП ім..П.І.Чайковського.-К.: 2001.-398 арк.
3. Садовенко С.М. Методика формування музичних здібностей у дітей дошкільного віку (на матеріалі українського фольклору): дис. канд. наук: 13.00.02. – К., 2007.
4. Скуратівський В. Український народний календар/ В.Скуратівський-К.: 1996.-384 с.
5. Терещенко А. Сучасна українська музична культура. Історичний аспект. Критерії і судження/ А.Терещенко. Матеріали до українського мистецтвознавства. Зб.наук.праць. – 2003. – Вип.3. – С. 106-111.
6. Шульгіна В.Д. Нариси з історії української музичної культури: джерелознавчий пошук / В.Д.Шульгіна. – К.: ДАКККиМ, 2007. – 260 с.

ТВОРЧИСТЬ ОЛЕКСАНДРА ВІННИЦЬКОГО ЯК ОСНОВА СУЧАСНОГО ГІТАРНОГО ДЖАЗОВОГО РЕПЕРТУАРУ

Сьогодні репертуар класичної гітари розширюється за рахунок залучення до нього джазових композицій. Серед пропагандистів джазового напрямку у гітарному виконавстві варто наголосити на особистості Олександра Вінницького (нар. 1950 р.) – російського гітариста, композитора, викладача, лауреата міжнародних конкурсів, випускника Російської академії музики ім. Гнесіних. Творча діяльність О. Вінницького є різноманітною: він викладає класичну гітару в Державному музичному училищі ім. Гнесіних, читає курс імпровізації, гармонії, аранжування на гітарі, бере участь у міжнародних фестивалях гітарної і джазової музики, виступає з сольними концертами у Росії та за кордоном, пише музику для гітари, проводить семінари та майстер-класи по темі "Класична гітара в джазі". О. Вінницьким записано вже 7 компакт-дисків, композитор і виконавець друкує свої твори у великих видавництвах по всьому світі. Неодноразово О. Вінницький був головою і членом журі міжнародних конкурсів класичної гітари у Франції, Польщі, Росії.

У концертних програмах О. Вінницького звучать як авторські композиції, які синтезують в собі різні стилі, так і аранжування музики Дж. Гершвіна, А. Жобіма, Л. Бонфі, Р. Роджерса, Р. Бадена-Пауела, Ж. Жильберто та інших джазових композиторів. Одною з головних особливостей гри О. Вінницького є збереження джазової пульсації в композиціях упродовж всього часу їх звучання. Спеціально для О. Вінницького канадська фірма "La Patrie" виготовила електроакустичну гітару з нейлоновими струнами, з якою він зараз виступає на концертах. Стил, в якому грає О. Вінницький, можна назвати "джаз на класичній гітарі" або "fingerstyle". Особливістю гри О. Вінницького є використання "крокуючого" басу і ритмічних побудов упродовж усієї композиції одночасно з мелодичними лініями. Виконувана ним музика звучить так, як ніби грає тріо – дві гітари і контрабас. Великий палець виконує функцію контрабаса, інші пальці – ніби музиканти

ансамблю. Стил ь джазового виконання на гітарі будується на класичній школі гри і водночас володінні різними джазовими стилями (свінг, боса-нова, блюз, джаз-рок, страйт).

Композиторський доробок О. Вінницького надзвичайно великий, але, насамперед, хотілось назвати ті збірки, які входять до його авторської програми: "Джазові етюди і вправи", "Блюзи і джазові прелюдії", "Боса-нова для класичної гітари", "На шляху до джазу", "Дитячий джазовий альбом №1", "Дитячий джазовий альбом № 2". На прикладі своїх творів та аранжувань композицій великих джазменів О. Вінницький створив авторську освітню систему, яка давно апробована у формі семінарів "Класична гітара у джазі" у Росії та за кордоном.

Наведемо приблизний тематичний план авторського семінару "Класична гітара у джазі":

1. Класична гітара і джаз. Основи джазової гармонії. Джазові каденції, модуляції і секвенції. Гра по буквеним символам. Основи аранжування. Акомпанемент. Акордові заміни і розширенні гармонії. Гра акордових послідовностей з "крокуючим" басом.

2. Особливості джазового ритму. Розвиток почуття ритму на основі спеціальних вправ. Робота з метрономом. Проекція ритмічної структури п'єси. Структура і організація пасажу. Ритмічний взаємозв'язок партій. Права рука – розвиток можливостей ансамблевої гри. Гра джазових секвенцій і каденцій.

3. Блюз. Народження і розвиток блюзу. Форма блюзу. Гармонія блюзу. Мінорний і мажорний блюз. Блюзова гама. П'єси у формі блюзу і аналіз аранжувань. Вчитель і учень – гра в дуеті (акомпаніатор і імпровізатор міняються місцями). Використання блюзової гами у імпровізації. Гра блюзових модуляцій.

4. Боса-нова. Бразильська музична культура. Ритмічна хвиля – основа гри музики в стилі боса-нова. Акомпанемент в стилі боса-нова. Особливості гармонії бразильської боса-нова. Аранжування мелодій (як приклади використовуються аранжування О. Вінницького відомих мелодій А. Жобіма, Л. Бонфа, Ж. Жильберто, а також його власних творів у стилі боса-нова ("Боса-нова для класичної гітари") і самба (збірка "Жовтий верблюд").

Творчий та методичний доробок О. Вінницького збагатив сучасне гітарне мистецтво. Окрім якісних аранжувань творів "джазової класики", він постійно створює власні композиції, які розраховані на

гітаристів з різною підготовкою. Велика кількість творів може бути використана на початковому етапі навчання, а саме у музичній школі. Використовуючи твори О. Вінницького, можна поступово розвивати відчуття "ритму джазу", насамперед свінгу, у підростаючого покоління. Цьому сприяє велика кількість етюдів та програмних етюдів, які написані у різній стилістиці і спрямовані на вироблення цілісного сприйняття джазової музики.

Авторська методика О. Вінницького "Класична гітара у джазі" посідає важливе місце у сьогоденній гітарній педагогічній системі. Він є першим гітаристом на пострадянському просторі, який проклав дорогу в справі виконання джазу. Сам автор вважає, що його система знаходиться в постійному розвитку, з'являються нові ідеї, новий досвід. Прочитуємо слова одного з самих авторитетних російських гітаристів – заслуженого артиста Росії, лауреата міжнародних конкурсів, професора РАМ ім. Гнесіних А. Фраучі: "Олександр Вінницький – музикант нового напрямку, який зумів об'єднати в своїй творчості бразильську музику з джазовою гармонією, що саме по собі є новим словом у гітарному мистецтві".

*Прохорчук М. Є.,
викладач НМАУ ім. П.І.Чайковського,
здобувач НМАУ ім. П.І.Чайковського*

ІНТОНАЦІЙНА ПРОБЛЕМАТИКА У ТЕОРІЇ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Важливим напрямком теорії виконавського мистецтва є вивчення проблем скрипкового інтонування, що зумовлено як підвищенням інтенсивності концертно-виконавської діяльності, так і розширенням слухацької аудиторії у зв'язку із виходом України у європейський та світовий культурний простір. Сфера інтонування залишається однією з головних проблем у професійній діяльності концертного виконавця, в практичній роботі артиста симфонічного оркестру або соліста камерного ансамблю.

Справжньою енциклопедією методичних та теоретичних знань у сфері скрипкового інтонування є науково-методичні роботи професо-

ра кафедри скрипки НМАУ ім. П.І.Чайковського В.К.Стеценка. В цих працях вражає глибина аналітичних співставлень ідей відомих вчених та методистів.

Терміном "інтонація" позначається найважливіше музично-теоретичне і естетичне поняття, яке має кілька взаємопов'язаних значень. У сфері інструментального та вокального виконавства інтонація – це, перш за все, ступінь акустичної точності відтворення висоти тонів та їх співвідношення при музичному виконанні. Чиста інтонація – це співпадіння фактичної висоти тону з необхідною, тобто зумовленою його місцем у музичній звуковій системі і ладі, яке зафіксовано його позначенням (А.Сохор). Однією з найважливіших проблем скрипкового інтонування є проблема змінності скрипкової інтонації. Як показують сучасні наукові дослідження, незмінної звуковисотності у скрипковій музиці не існує. Висота майже кожного звука реалізується у живому звучанні за допомогою цілого ряду інтонаційних варіантів, які за кількістю звукових коливань відрізняються один від одного не тільки у різних виконавців, але й одного й того ж. Робота над інтонацією у струнно-смичковому виконавстві за своєю природою є творчим актом.

Теоретичне осмислення та узагальнення закономірностей інтонування призводять до формулювання понять мелодійної та гармонійної інтонації. Наукове обґрунтування правомірності неуніфікованої інтонації дозволяє висунути теорію про зонну природу музичного слуху. Ця теорія пояснює фізіологічну можливість використання варіантів інтонування як окремих звуків, так і різних інтервалів (Н.Гарбузов).

Важливим теоретичним аспектом проблеми змінності інтонації є існування дуалізму інтервалів, тобто апріорної нерівності гармонійних і мелодійних інтервалів (В.Стеценко). У практичному плані поняття змінності інтонації має сенс тільки тоді, коли воно не припускає формування "розпливчастості" інтонаційних уявлень скрипаля, а сприяє кращій організованості інтонаційного мислення музиканта, тобто, коли його можна зафіксувати абсолютно конкретно.

Сутність мелодійної інтонації полягає у підкресленні звуковисотними засобами ладових зв'язків між звуками при виконанні мелодії, перш за все – одноголосної. При мелодійному інтонуванні "зближення" напівтонів є засобом виявлення характерних особливостей ладу – його мажорності або мінорності. Варіантність інтонування, яка використо-

вується з метою підкреслення ладових тяжінь, має місце в мелодійній інтонації, головним чином, по відношенню до III, VI та VII ступенів як мажору, так і мінору (В.Стеценко, П.Барановський, Є.Юцевич).

Призначення гармонійної інтонації полягає в тому, щоб по мірі необхідності підкреслювати злитність та консонантність звучання по вертикалі. Потреба консонантності спрямована на виявлення у музиці елементів цілісності, злитності, завершеності, які мають не менш виразне значення, ніж елементи руху та тяжіння (В.Стеценко, Н.Переверзєв, І.Лесман).

У концертній практиці існує необхідність використання обох вказаних видів інтонування. Вони, безсумнівно, взаємопов'язані між собою у музично-виконавському процесі.

Поряд з поняттям змінності і варіантності інтонації існує також поняття стабільності інтонації. Воно особливо важливе для навчального процесу в умовах скрипкового класу. Принципи змінності та стабільності інтонування по своїй суті є цілісною системою, яка побудована, з одного боку, на протилежності, а з іншого – на внутрішньому зв'язку звуків ладу. Тільки за умови опори на стійкість звучання основи творча потреба скрипаля у відхиленнях може бути художньо виправданою.

Все вищевикладене призводить до висновку про існування найважливішої закономірності скрипкового інтонування: взаємодії і взаємопроникнення різних видів інтонації у практичній концертно-виконавській діяльності скрипаля.

*Рудчук Ю. А.,
канд. мистецтвознавства,
професор ДАКККиМ*

З ІСТОРІЇ МУЗИЧНОГО НАВЧАННЯ НА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ В УКРАЇНІ

Розв'язання питань якісної гри на духових інструментах пов'язувалось з розвитком фахового навчання. Перші спроби індивідуального музичного навчання в Україні спостерігаються з другої половини XVII ст. в таких осередках, як січові та міські церковні школи. В них хлопчиків навчали не тільки співам, але й грі на різних музичних

інструментах, в тому числі і духових. На підготовку виконавців духової музики була зорієнтована також більшість музичних цехів.

Особлива увага в дослідженні приділяється діяльності приватних музичних шкіл, що сприяли професіоналізації оркестрового та духового виконавства в Україні, підготувавши таким чином ґрунт для роботи у цьому напрямку музичних класів Російського музичного товариства, де навчання грі на духових інструментах стає провідним напрямком виконавської підготовки. У цих школах активно використовуються новітні методики фахового і загальномузичного спрямування. Індивідуальне навчання на духових інструментах базувалося у них на досвіді кращих вітчизняних та європейських викладачів-виконавців. Всі викладачі були активними учасниками музичного життя у містах. Вони постійно виступали в симфонічних, квартетних зібраннях, в різноманітних ансамблях та як солісти.

Період навчання на духових інструментах в Україні початку XVIII століття характерний тим, що започатковувалося професійне навчання. Це свідчить, що до духової музики було серйозне ставлення і вона, як і інші галузі, мала виконувати свої функції на професійному рівні.

Виконавців готували також у музичних школах, організованих при міських та панських оркестрах (іноді їх називали "академіями"), у військових оркестрах, де дітей-сиріт навчали грі на різних, в тому числі і духових інструментах, у музичних цехах, де досвідчені майстри-музики брали в навчання учнів. Навчання на духових інструментах здійснювалось також і в загальноосвітніх закладах. Наприклад, у Харківському колегіумі (в додаткових класах, або, як їх ще називали, музичних класах), у Харківській гімназії, ліцеях (Кременецькому, Ніжинському, Одеському), в Києво-Могилянській академії та пізніше у Харківському університеті.

Приватні музичні школи, маючи ефективні програми навчання, також вплинули на загальний розвиток оркестрового та духового виконавства в Україні. Пізніше при відділеннях Російського музичного товариства (РМТ), у 1870-х роках, також засновуються музичні класи, у яких започатковується навчання грі на духових інструментах. В Україні працювали блискучі закордонні та вітчизняні педагоги – виконавці на духових інструментах. В Києві – викладачі музичних класів при РМТ В.Хіміченко, Нігов (клас флейти); Лещенко, Ліндер,

Міхаель (клас гобоя); Кеєр, Пельц, Кутіль, Андрієску (клас кларнета); С.Дуда, Шамрай, Геллер (клас фагота); Данілов, Кліменко (клас труби); Самборський, Гаїннотті, Ріш, С.П.Евенгов (клас валторни); Самборський, Машек (клас тромбона) та ін. В Одесі викладачами музичних класів при РМТ були переважно чужоземці: гобоя – Г.Елінек, труби – Д.Парпуріна), флейти – Г.Веронезе, кларнета – П.Арцюк, фагота – Г.Галліно, валторни – Р.Шван, тромбона – Г.Лоецца та ін. У Харкові – викладачі музичних класів університету І.Лозинський та І.Вітковський, викладач інструментальних класів при колегіумі М.Концевич та ін.

Музичні класи були не тільки навчальними музичними закладами, а й осередками просвітництва в Україні того часу. Вони брали активну участь у громадсько-культурному житті та проводили серед широких верств населення музично-виховну роботу. Ряд концертних виконавців стали окрасою кращих оркестрів Російської імперії. Зокрема, з київського музичного училища вийшли такі видатні музиканти, як І.Костлан (фагот), Л.Хазін (кларнет), І.Мещанчук-Чабан (труба) та ін. З Одеського – М.Адамов (труба), Л.Могилевський (труба), Я.Скоморовський (труба), з одеської музичної школи – М.Табаков (труба) та ін. З Харківського музичного училища – Н.Погребняк (фагот) та ін.

Виховання спеціалістів високої кваліфікації обумовлювалося ще й тим, що вимоги до вивчення загальномузичних дисциплін були такими ж, як і до фаху, тобто, виховувалися різнобічно високоосвічені виконавці на музичних інструментах. Важливим фактором ефективного навчання студентів також стало, розроблення викладачами методичних посібників та запозичення досвіду у західноєвропейських викладачів, які у великій кількості працювали в Україні. Внаслідок якісної фахової підготовки музикантів-виконавців оркестри поповнювалися високопрофесійними спеціалістами, тому значна кількість оркестрів в Україні за своєю майстерністю сягала високого рівня, наближаючись до західноєвропейських естетичних вимог.

ЧЕЛЕСТА У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ КОМПОЗИТОРІВ

Одним з найпоширеніших інструментів ХІХ ст. й характерних для епохи європейського романтизму був інструмент під назвою челеста. Celesta у перекладі з латинської мови означає "небесна".

Багато відомих музикознавців зверталися до цього інструменту для опису та експертизи, серед них: Друскін Л.С., Левін В., Левашов. А також сучасні дослідники: Степаненко М.Б., Шреєр-Ткаченко О., Хурсіна П. та інші.

Звертаючись до цієї теми, автор ставить собі за мету висвітлити використання челести як музичного інструменту у творчості сучасних композиторів.

За класифікацією челеста належить до оркестрових клавішних інструментів. Найперший різновид челести ввійшов в історію оркестрових інструментів під ім'ям Piano Mustel. Своім корінням вона походить від яванського інструменту gendèr, який являє собою набір десяти-дванадцяти металевих брусків. Цей інструмент був ще недовершеним та мав великий недолік. Під впливом удару по цим брускам під час гри, найбільш високі гармонічні призвуки звучали значно яскравіше за основний тон та навіть заглушали його. Тому музичне враження залишалося незадовільним.

Вже через незначний період часу, на початку ХІХ століття французький майстер Віктор Мюстель (1815-1890) зміг ліквідувати цей недолік. Мабуть тому й в історію оркестрових інструментів найперший вид челести ввійшов під назвою Piano Mustel. Мюстель помітив, що в gender резонаторами слугували бамбукові трубки, які були прикріплені до нижньої поверхні пластинок на незначній від них відстані.

Таке додаткове прилаштування наштовхнуло його на думку скористатися цими резонаторами для виправлення цього недоліку в їх звучанні (або сталених пластинок, які з часом замінили бамбукові трубки).

Невдовзі Piano Mustel перейменували в адіафон, потім, після деяких вдосконалень – типофоном, і, тільки коли син Мюстеля – Огюст (1842-1919) вдосконалив його повністю, назвали челестою у 1886 році.

Таким чином, челеста як така, народилася в епоху європейського романтизму. За якістю звучання челесту поміщають між дзвіночками та арфою. Але, на відміну від цих інструментів, ніжні звуки челести дуже слабкі. Тому й назва "челеста" (з латинської *Celesta* "небесний", "дивний"), виправдовується у повній мірі.

Сучасна челеста вільна від камертонів і складається зі сталевих пластинок та брусочків, розташованих на настроєних належним чином резонаторах. Коливання в цих резонаторах посилюють основний тон пластинок і цим самим заглушають додаткові гармонічні призвуки. Завдячуючи такій побудові, звук челести набуває незвичайної чистоти. Звук здобувається маленькими, обтягнутими фільцем або фланеллю молоточками, які працюють за рахунок клавіш клавіатури.

Об'єм челести до сьогодні визначається по-різному. Усі зарубіжні джерела визначають його чотирма повними октавами від "до" першої до "до" п'ятої октави по написанню, але насправді челеста звучить октавою вище. Однак, більшість сучасних авторів беруть за основу "до" великої октави по написанню, та визначають об'єм челести таким же чином, як і в першому варіанті, в чотири повних октави – до "до" четвертої октави у справжньому звучанні.

Найновіша челеста побудована в Німеччині в першій чверті 20-го століття, має п'ять повних октав і за якістю звучання нічим не відрізняється від челести з об'ємом в чотири повних октави. Але має деякі переваги у вигляді "додаткового" регістру – *registre doublet* або просто *doublette*, який дозволяє додатково вводити одночасне звучання відразу у двох октавах.

Зараз прийнято за основу найбільш поширену челесту у чотири октави з об'ємом від "до" малої октави до "до" четвертої октави в справжньому звучанні. В оркестрі не звертають уваги на різновид челести і, зазвичай, користуються тим, що є насправді.

Через непорозуміння вчених у визначенні об'єму челести також не встановлено ще й найбільш загального нотного запису партитури для цього інструменту. Деякі композитори пишуть партію челести октавою нижче справжнього звучання. Інші ж композитори записують партитуру для челести так, як вона звучить насправді. Щоб позбутися непорозумінь, вводять додаткові позначення – *sons reels* – "справжні звуки".

Пишуть для челести так, як і для фортепіано, але дуже просто та скромно. Будь-яке перебільшення неприродно для челести та й не

відповідає її можливостям. Звуки трьох октав челести відповідають "найкращій звучності". Якщо говорити про "ніжність", "дзвінкість" та "поетичність" звучання, тоді "кращою звучністю" виявляється верхня частина звукоряду. Якщо говорити про "співучість" та "таємничість", тоді "кращою звучністю" виявляються нижні октави її об'єму.

Тому, справді краща звучність сучасної челести – в рамках трьох нижніх октав. Верхня октава більш світла за звучанням і має малу окраску за рахунок недостатньої вібрації пластинок та появи додаткових призвуків – стукання молоточків. Природня звучність челести відбувається в рамках *piano* або *pianissimo*. На *forte*, якого по суті і не буває, звук челести стає дуже напруженим, і вся краса звуку челести зникає.

Першим челесту в оркестрі використав Ернест Шоссон у п'єсі Шекспіра "Буря" (1888). Невдовзі П.І.Чайковський, як почув небесне звучання челести, був настільки вражений її звучанням, що ввів партію цього інструменту у свої твори: баладу "Воєвода" (1891) та балет "Щелкунчик" ("Танець феї Драже" 1892). І вже всі композитори після П.І.Чайковського стали використовувати челесту у своїх творах. Так широко челеста стала використовуватися композиторами в кінці XIX ст. (Густав Холст – сюїта "Планети", Дмитрій Шостакович – Тринадцята симфонія та ін.). Тому челеста за кілька десятиліть своєї участі в симфонічному оркестрі, в оперній та балетній музиці зайняла достатньо стійке та поважне місце.

Використовується челеста або як *solo*, або в ніжному супроводі інших інструментів, тому що використання насиченої або дуже сильної звучності може повністю "виснажити" цей слабкий і дуже ніжний оркестровий голос.

"Не следует и слишком злоупотреблять челестой, – советует Д. Рогань-Левицкий, - как звучность чрезвычайно "пряная" и "изысканная" она быстро утомляет внимание, теряя всю свою остроту".

На челесті також виконується партія скляної гармоніки – інструменту, який вийшов з використання, але який передбачений в творах деяких композиторів XIX ст.

В якості самотійного інструменту челеста використовується рідко. (Барток – Музыка для струнных, ударных и челесты, 1936).

Використовували челесту в своїх творах і Фарадж Караєв (Постлюдія II для контрабаса, фортепіано та челести, Валентин Сильвест-

ров Тріо у 2-х частинах (1. Сонатина; 2. Варіації) для флейти, труби та челести (Присвята Фреду Прібергу) та ін.

Сучасна музика дуже полюбляє і широко використовує незвичні та цікаві інструменти, їх незвичні поєднання. Так, відомі композитори нашого часу активно використовують челесту в своїх оркестрових творах: Станкович Е.Ф., Дичко Л.В., Шнідке А., Денцов А., Степурко В.І. та ін.

Степурко Віктор Іванович використовує челесту в Симфонічній драмі №1 "з солюючої флейтою" для зображення образу світла та поглиблення у стан споглядання ідеалу. "Твір присвячений темі боротьби добра і зла, – говорить Віктор Іванович, – і такий інструмент, як челеста, найбільш відповідав втіленню образів добра". У фіналі цього музичного твору цитується Coda Симфонії № 3 Оннегера А. з солюючою флейтою (образ "голуба миру").

Також Віктор Іванович використав челесту "Партиті" для камерного оркестру, арфи та дзвіночків (челести), як альтернатива трагічним та драматичним образам. "Разом з арфою, – говорить Степурко Віктор, – челеста виконує роль образної сфери, пов'язаної з просторовим уявленням та перспективною втечі від без альтернативності зла."

Використані джерела

1. Барток В. Музыка для струнных, ударных и челесты. – 1936.
2. Уолтер Пістон. Оркестровка: Учебное пособие / Пистон Уолтер. – М.: Советский композитор, 1990. – С. 465
3. Рогаль Левицький Д. Симфонический оркестр / Д. Рогаль Левицький // Государственное музыкальное издательство. – 1953. – Т. 2 : Современный оркестр. – С. 448.
4. Холопова В. Музыка как вид искусства. – СПб, 2000 (2-е изд.). – С. 230.

МЕТОДИЧНІ ПРИНЦИПИ ВИДАТНИХ КЛАВІРИСТІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVII – ПОЧАТКУ XVIII СТ. В КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Беззаперечний факт домінування музики минулого у сучасному музичному житті спонукає звернутися до проблем, пов'язаних з естетикою її виконавства. Певні особливості інтерпретування музики тісно пов'язані з історичною традицією та специфікою музичних інструментів. Цим проблемам присвячені роботи видатних сучасних музикантів і педагогів: Г.Абрахама, А. Алексєєва, Н.Арнонкура, Б.Біллетера, Й.Буша, Г.Вайнбергера, Н.Герасимової-Персидської, Н.Кашкадамової, Е.Коїмана, М.Степаненко, В.Шульгіної та інших. Сьогодення вимагає від музиканта-виконавця володіння цілим рядом способів інтерпретації, серед яких і історично інформований, що претендує на вірність творові. Від часу його виникнення на початку XX ст., все частіше почали вимагати, аби музика минулого відтворювалася автентичним способом, і видатні виконавці сприйняли це за свій ідеал. Важлива роль у розвитку естетики історично інформованого виконавства старовинної музики на Україні належить мистецькій освіті. Все це обумовлює необхідність дослідження цієї проблеми.

Епоха романтизму першою висунула поняття історизму у ставленні до мистецтва минулого. При цьому домінуючим залишалося становище "митця" із закріпленим за ним правом на певне "свавілля" у творчості. Тож, коли музика Й.С.Баха була відкрита заново Шуманом та Мендельсоном, її було не лише виконано, але і розшифровано в стилі XIX ст. Разом із збільшенням інтересу, а з ним – допитливості, і не в малій мірі, зважаючи на складність відтворення клавірної музики Й.С.Баха на фортепіано, ідея використання "автентичних інструментів" стала актуальною для виконання зазначеного репертуару. Окрім того, що звучання музики Баха дуже відмінно на клавесині, ніж на фортепіано, особливості автентичних інструментів змушують виконавця застосовувати специфічне фразування, орнаментику, динаміку, техніку тощо.

Другого фундаментального стимулу розвитку виконавства старовинної музики надала ідея, що старовинна звукова естетика і сонористика можуть бути цікавими сучасникам навіть без оновлення. Це обумовило потребу ґрунтовного дослідження історичних педагогічних трактатів.

"Міркування про музичні інструменти" Хуана Бермудо (1555, Juan Bermudo) та "Мистецтво гри фантазій" Томаса де Санта Марія (1565, Tomas de Santa-Maria) – перші в світовій музичній практиці ґрунтовні трактати, присвячені навчанню клавіристів. Сам факт їхньої появи свідчить, що вже на цей час система навчання музикантів-інструменталістів мала бути досить розвиненою.

Надзвичайно цікавими об'єктами для дослідження у царині старовинної музики є реєстрування на органі та клавесині, виконання басо контінуо та виконання імпровізації, яка до кінця XVIII ст. була нерозривно пов'язана з усією музичною практикою. Н.Арнонкур [1] неодноразово наголошує на необхідності розрізняти окремі фази розвитку, що належать до відповідних історичних періодів. Це вимагає ґрунтовних спеціальних знань, практичне застосування яких позначиться на формі та змістові виконання. Але найбільш безпосередньо відчутну відмінність дає звуковий образ (серед іншого це тембр, характер і сила звучання інструментів). Згідно з духом часу, змінам підлягали прочитання музичної нотації та практика імпровізації, змінювалися звукові уявлення та звуковий ідеал, а разом із ними – й інструменти як такі, спосіб гри на них.

Завдяки тому, що видатні композитори-клавіристи XVII-XVIII ст. звертали велику увагу на те, як будуть виконуватися їх твори, стає можливим отримати досить чітке уявлення щодо художньої та звукової виконавської естетики, та технічних засобів досягнення цього.

Зокрема, видатний французький композитор Франсуа Куперен (François Couperin) вже у першій виданій ним збірці своїх клавесинних п'єс подбав, щоб нотний текст давав якомога повну і точну інформацію: композитор вивірів правильну тривалість тактів і нот, докладне позначення потрібних прикрас, поставив на початку більшості творів ремарки про характер виконання. У передмові до цієї збірки Куперен підкреслив, наскільки важливе для нього "правильне розуміння і виконання його п'єс в потрібному дусі" [4]. В наступних збірках Куперен повертався до питань інтерпретації та наполегливо вимагав точного

дотримання всіх своїх вказівок. Особливої уваги заслуговує трактат Франсуа Куперена "Мистецтво гри на клавесині" ("L'Art de toucher le Clavecin", 1716) [4], де Куперен детально розглядає питання про характер руху, реєстрування і туше, фразування, ритмічну орнаментацию і ліги, мелізми та аплікатуру.

На сучасному етапі стає очевидною потреба у контекстному підході до формування особистості музиканта-виконавця. Репертуар сучасного клавіриста включає музику, щонайменше, трьох століть. А це вимагає від нього володіння різними художніми методами та засобами виразності. Історично інформований, або автентичний (із грецької – оригінальний) підхід до інтерпретування музики минулого – один із методів в арсеналі сучасного музиканта. Він ґрунтується на історичному підході до музики минулого та виконанні її згідно з духом епохи, у яку вона створювалась.

Але автентизм у підході, особливо стосовно музики минулого, не обмежується виключно історичною достовірністю. Великим розмаїттям характеризувалися національні музичні школи Європи у XVII-XVIII ст. Історичні та культурні процеси виявляли вплив на естетику та специфіку виконавської практики європейських клавірних шкіл. Простежується прямий зв'язок музики із особливостями національних традицій та самобутності, естетичних уявлень, що формувалися протягом століть. Тому музика, інтерпретована з урахуванням цих особливостей, відкриває нам свій глибинний зміст.

Використані джерела

1. Гарнонкурт Н. Музика як мова звуків. – Суми: Собор, 2002. –182 с.
2. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно- струнних інструментах. – Тернопіль, 1998. –286 с.
3. Billeter, Bernhard. Musiktheorie und musikalische Praxis. – Peter Lang 2004. – 370 S.
4. Couperin, François. L'Art de Toucher le Clavecin (Edition de 1717); Règles pour l'accompagnement (Manuscrit).Fac-Similé

МИСТЕЦТВО ПРИВЕРНУТИ УВАГУ МАЛЕНЬКОГО ПІАНІСТА ДО ЗАНЯТЬ МУЗИКОЮ

Ця доповідь є презентацією навчального посібника для починаючих піаністів під назвою "Нотна веселка", який зараз готується до друку. Головна ідея книжки полягає в тому, що музика – казкова країна. Попасти туди може далеко не кожний, а тільки той, хто має знання та творчу фантазію. Починати залучати до мистецтва треба з самого раннього віку. Бо тільки тоді можливо у легкій, ігровій формі непомітно передати дитині необхідні знання та викликати любов до музики. Глибоко впевнена, що перший етап навчання є найвідповідальнішим для всієї подальшої долі музиканта. Це наче посадка першого зернятка, з якого потім виросте велике дерево.

Одна з найважливіших задач викладача – запалити в дитині цікавість до музики, злити музику з його життям, з його іграми. Цьому повинно сприяти все, що пробуджує уяву: музичний матеріал, малюнки, вірші, підтекстовки до п'єс, оповідання, які супроводжують гру. Не можна лякати дитину, яка робить перші кроки в музиці, чимось занадто серйозним або нудним.

Щоби знайти найкращі шляхи до отримання результатів, викладачі, які віддають своє життя і сили музичному навчанню дітей, повинні обмінюватись досвідом, ділитися своїми знахідками. Хочу запропонувати дещо із своїх педагогічних надбань і прийомів зацікавлення маленького піаніста.

І РОЗДІЛ. Сім звуків музики. Перше знайомство з клавіатурою фортепіано. Нотний запис (ноти першої октави).

Починати заняття, на мій погляд, треба з "живого" знайомства з клавіатурою та гри найпростіших мотивів, паралельно підключаючи "суху" теорію. Під час спілкування з учнем треба знаходити асоціації з усім для нього звичним і приємним. Тоді і труднощі при вивченні твору буде легше подолати.

Наприклад, коли розповідаю про сім звуків музики, згадую веселку, яка має теж СІМ кольорів:

Як веселка в чистім полі,
Кожна нота має колір.

І тому відомо всім –
Кольорів і ноток СІМ.

Нотоносець стає більш зрозумілим, якщо порівняти його з поверхами у будинку:

Щоби ноти записати,	І, як поверхи в будинках,
П'ять лінійок треба мати,	Їх рахуєм ЗНИЗУ-ВВЕРХ.

Запис нот починаю з "СОЛЬ", на яку вказує скрипковий ключ.

У цей час учень вже, за допомогою вправ (пісень-лічилок на кожному з семи звуків), поступово звикає до гри на фортепіано по всій клавіатурі.

Коли на інструменті граєш,	В крайніх зліва – бас гудить,
Багато клавiш нажимаєш.	Як ведмідь на нас ричить.
В середніх клавiшах якраз	В крайніх з права – звук високий,
Голос майже, як у нас.	Як у пташки голосок.

Зразу починаємо підбирати та грати прості пісні по слуху.

II РОЗДІЛ. Довжини нот. Розмір та перші відомості про інтервали.

Уявлення про довжину ноти спочатку обмежують тільки поняттям "ДОВГИЙ ЗВУК" (білий кружок) та "КОРОТКИЙ ЗВУК" (чорний кружок) без штiлів та хвостиків. Пізніше треба конкретизувати існуючі в музиці довжини.

Розмір твору подаю учневі наочно, спрощуючи його сприйняття:

Хочеш знати скільки нот	Цифри ці, що при ключі,
Живе в кожному такті –	Скажуть нам багато.
На дві цифри подивись,	Верх – це кількість нот,
Що стоять спочатку.	А низ – скільки їм тривати.

Перед поясненням такого поняття, як інтервали, вчу з дітками рахунок на латині від "прими" до "октави".

III РОЗДІЛ. Ноти другої октави. Паузи. Перехід до запису нотного тексту на двох нотоносцях.

Для кращого запам'ятовування нот другої октави пропоную два вірша.

Ноти НА лінійках: РЕ, ФА, ЛЯ – гурт скрипаля,
Ноти МІЖ лінійками: ДО, МІ, СОЛЬ, СІ – гарні всі!

Про паузи кажу так:

Коли в п'єсі після руху	Ось тоді-то замість звуку
Треба трохи відпочити,	Значок-пауза стоїть.

Після того, як довгий час гралися п'єси, записані на одному рядку, треба переходити до запису на двох рядках:

Щоби грали дві руки,	Зліва лук змалюємо,
Два з'єднаємо рядки.	Аколодой назвемо.

І двома руками зразу
Грати п'єси почнемо.

IV РОЗДІЛ. Знаки альтерації. Випадкові та ключові знаки. Різні способи гри на фортепіано (штрихи).

Настає час познайомити учня з чорними клавішами. За допомогою яскравих ілюстрацій розповідаю про знаки альтерації та кажу, що вони можуть бути випадковими та ключовими:

Знак випадковий, уявіть, Знак ключовий, скажу відразу,
Це той, що перед нотою стоїть. Нам наперед про зміни каже.

Розповіді про штрихи теж супроводжую малюнками та віршами.

V. Басовий ключ. Ноти басового ключа. Відтінки та прикраси.

Пояснюючи перехід із скрипкового ключа в басовий, розповідаю про "ТРИ ПАЛИЧКИ-ВИРУЧАЛОЧКИ" (Ноти "СОЛЬ" – в скрипковому ключі, "ФА" – в басовому ключі та "ДО-прикордонник" між скрипковим та басовим ключем).

Для вивчення нот басового ключа маю в своєму арсеналі два вірша.

Ноти НА лінійках: СОЛЬ , СІ , РЕ , ФА , ЛЯ – басова вся сім'я.

Ноти МІЖ лініями: ЛЯ , ДО , МІ , СОЛЬ , СІ – їде на таксі.

Відтінки:

Грати можна голосно і тихо, Якщо буква "ЕФ" – то гучно,
Для того існують літери оці: Якщо "Пе" – то тихо тут усі.

Прикраси:

Як у житті все тьмяно без прикрас,
Так в музиці це є родзинкою для нас.

Висновки. На закінчення хочу сказати: більше вигадки! Адже не тільки заради техніки учень повинен займатися по декілька годин на день, а й багатогранність музики має викликати потребу в заняттях. І тоді перед дитиною відчиняться двері у світ прекрасного, що дасть змогу почати свій шлях до майстерності.

Додаток до доповіді. Весь учбовий матеріал та вірші, наведені у навчальному посібнику, є авторськими. Нотні приклади, підтекстовки до пісень у I розділі є також моєю інноваційною подачею матеріалу.

Деякий нотний матеріал, який не наведений у цій доповіді, був взятий із загальновідомих збірників:

1. Ніколаєв А. "Фортепианная игра", вид. "Музыка", М., 1977 р.
2. Кувшинніков М.М. та Соколов М.Г. "Школа игры на фортепиано", вид. "Музыка", М., 1904 р.

3. Ігнат'єв В. та Ігнат'єва Л. "Я музыкантом стать хочу", вид. "Советский композитор", Л., 1986 р.

4. Артоболевська А.Д. "Первая встреча с музыкой", вид. "Советский композитор", М., 1985 р.

5. Лонгшампс-Дружкевичова К. "Podrecznik początkowego nauczania", вид. "Polskie Wydawnictwo Muzyczne", Краків, 1963 р.

***Хропата О. В.,**
ст. викладач Чернігівської музичної
школи № 1 ім. С.В. Вільконського,
керівник зразкового ансамблю
бандуристів "Соколики"*

ЧЕРНІГІВСЬКА БАНДУРНА ШКОЛА ХХІ СТОЛІТТЯ: ТЕНДЕНЦІЇ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

Соціальні перетворення, що відбуваються в українському суспільстві на початку ХХІ століття, спонукають до відродження національної культури та духовності, вимагають пошуку нових засобів виховання підростаючого покоління. Вирішенню цих питань значною мірою сприяє музичне мистецтво, оскільки воно здатне пробуджувати творчу активність, розвивати художньо-естетичні здібності особистості, специфічно впливати на глибинні процеси внутрішнього світу людини. Особливо це стосується дитячої творчості. Адже діти – наше майбутнє, і те, як ми виховаємо їх сьогодні, чи допоможемо реалізувати талант, знайти своє призначення в цьому житті, визначить завтрашній день нашої країни.

Яскравим свідоцтвом виховання національно свідомої молоді є плідна багаторічна творча діяльність бандуристів Чернігівщини. Вже три роки Чернігівська музична школа № 1 ім. С.В.Вільконського працює над програмою інноваційних модульних змін. Одним із першочергових проектів 2009-2010 навчального року є відкриття відділу бандурного мистецтва. Цей проект спрямований на духовне і патріотичне виховання молоді на традиціях національної культури.

Джерельною базою для заснування відділу бандурного мистецтва стала потужна навчально-методична та концертно-творча діяль-

ність викладачів і учнів класу бандури. Зокрема, в школі навчається близько 70-ти учнів-бандуристів; технічно-інструментальна база налічує 50 бандур; серед викладацького складу є викладачі-методисти, старший викладач; напрацьовані навчальні матеріали: нотна база, відео-тека, фонотека, фото- та інші архівні документи.

Важливою справою в роботі з учнями є розкриття таланту кожної особистості. Найбільш наполегливі й працьовиті діти досягають високих успіхів не тільки в навчанні, а й на конкурсних змаганнях. Учні класу бандури кожного року стають переможцями обласного конкурсу серед учнів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів та шкіл естетичного виховання, а окремі вихованці – на сьогодні це вже 24 солісти – неодноразово виборювали звання лауреатів Всеукраїнських конкурсів юних виконавців.

Найбільш талановиті та обдаровані учні-бандуристи займаються в класах з поглибленим вивченням профільюючих дисциплін та являються стипендіатами Чернігівського міського голови.

Мають свої здобутки і визнання два дитячі творчі колективи: лауреат всеукраїнських і міжнародних конкурсів капела бандуристок "Надія" (керівники Лідія Фалалєєва та Людмила Велігорська) та лауреат всеукраїнських і міжнародних конкурсів зразковий ансамбль бандуристів "Соколики" (керівники Олена Хропата та Яна Решетник). У колективах плідно працюють ансамблі молодшої і старшої груп. Своїми творчими здобутками позначилася і діяльність ансамблів малих форм на базі учасників колективів, які також – неодноразові переможці обласного конкурсу серед учнів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів та шкіл естетичного виховання. Звання лауреатів Всеукраїнських конкурсів мають дует "Явори", дует "Ліцейний клас", квартет бандуристів, створені учнями класу бандури Чернігівської музичної школи № 1 ім. С.В. Вільконського.

Плекаючи кобзарське мистецтво, викладачі класу бандури активно пропагують національний інструмент; вони є співorganizаторами та учасниками Всеукраїнського дитячо-юнацького фестивалю музичного мистецтва "Кобзарський майдан у Чернігові", єдиного в Україні огляду-конкурсу юних бандуристів-хлопців "Кобзарська юнь України", Міського фестивалю козацької культури "Чернігів – місто козацької слави", Міського музичного фестивалю "Кобзарське віче у Чернігові". Протягом п'яти років, як літня практика, працює дитячий кобзарський майданчик у Центральному міському парку культури і відпочинку.

Відкриття відділу бандурного мистецтва надає можливість позитивно розширити навчально-методичну та дослідно-експериментальну роботу викладачів-бандуристів, спрямувати її на удосконалення та якісне оновлення навчально-виховного процесу, вивчення та пошук прогресивних методик. Відкриваються нові горизонти для подальшої роботи над втіленням національно-патріотичної ідеї в життя нашої держави.

Концептуальний план розвитку відділу бандурного мистецтва передбачає впровадження нових технологій у навчально-виховний процес, шляхом введення :

1. Ступеневого навчання (з метою поглибленої диференціації, відповідно до індивідуальних можливостей, інтересів, нахилів, здібностей учнів з урахуванням їх віку, психофізичних особливостей, стану здоров'я):

- підготовчий період 0 – 1 класи : ознайомлення, залучення, вивчення інтересів, нахилів, здібностей;

- розвиток обдарованості 2 – 3 класи;

- вдосконалення майстерності гри на бандурі 4 – 6 класи.

2. Програмних вимог, відповідно до трьох категорій :

- класи диференційованого навчання;

- класи з поглибленим вивченням профілюючих дисциплін (КПВД): інтенсивний розвиток талантів і обдарувань із застосуванням прогресивних педагогічних методик;

- класи домашнього музикування.

3. Окремих програмних вимог до бандуристів-співаків та бандуристів-інструменталістів.

4. Навчального предмету "Кобзарознавство" (з метою становлення свідомого бандуриста як носія українського національного духу, що потребує цілого комплексу знань з історії кобзарства та його ролі у розвої незалежної української держави).

5. Навчання гри на кобзі як додаткового інструменту.

6. Активізації та збагачення форм колективної дитячої творчості (з метою стимулювання зацікавленого ставлення до кобзарської спадщини України, виховання духовності та національної гідності).

Відкриття відділу бандурного мистецтва забезпечить реальне існування дитини у кобзарському спільному середовищі та впровадження заходів на перспективу соціального оновлення; це дозволить

міцно закріпити в юних серцях дух і єдність кобзарського братства; допоможе створити та впровадити інноваційні методики на основі кращого досвіду класу бандури Чернігівської музичної школи № 1 ім. С.В.Вільконського, учні отримають необхідний об'єм знань для реалізації музично-творчого потенціалу.

Завідувачем відділу бандурного мистецтва призначена заслужений працівник культури України Валентина Володимирівна Іщенко, яка завжди спрямовувала свою роботу на залучення молоді до відродження етнічної пам'яті українського народу і до сьогодні займає активну громадську позицію щодо духовного скарбу, переданого нам у спадок від попередніх поколінь.

Таким чином, відкриття першого в Україні відділу бандурного мистецтва в початковому спеціалізованому мистецькому навчальному закладі є важливим чинником активізації новітніх тенденцій у мистецькій освіті ХХІ сторіччя, що, впевнені, дозволить вивести наше суспільство на новий рівень розвитку, гідний сучасної Європи.

Методичне забезпечення навчального процесу

*Афоніна О. С.,
здобувач ДАКККиМ,
ст. викладач ДАКККиМ*

ПРОБЛЕМИ МЕТОДИЧНОГО ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ З ДИСЦИПЛІНИ "МУЗИКА ХХ СТОЛІТТЯ"

Реформування вищої освіти в Україні за умов інтеграційних процесів вимагає забезпечення високої якості знань студентів, оновлення змісту, форм та методів навчання, а саме, нового підходу до інформаційного забезпечення в навчальному процесі. Розвиток музично-історичних дисциплін як предметів формуює музично-професійний рівень студентів, сприяє новому погляду на співвідношення змісту освіти на кожному етапі і виявленню необхідних для кожної ланки навичок і способів діяльності. Для кожного етапу навчання визначене певне коло навчально-пізнавальних завдань. Сучасне музичне мистецтво вивчається одночасно з самим процесом створення цього мистецтва. Тому виникають певні труднощі з викладанням цієї дисципліни.

Серед циклу музично-історичних дисциплін "Музика ХХ століття" є найбільш проблемною, є недостатня наявність навчальних посібників та підручників для забезпечення студентів науково-методичною літературою. З цього випливає, що для підготовки студентів до занять необхідним підґрунтям стає робота із ресурсами Інтернет-сайтів. Хочемо представити роботу викладача, спрямовану на створення сучасної моделі щодо забезпечення студентів інформаційним матеріалом із даного предмета.

Тематичний план з цього предмета припускає виокремлення провідних мистецьких напрямків та течій у сучасному мистецтві, які всебічно представлені на сайтах: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_features.html; <http://uk.wikipedia.org.>; <http://forum.vg.co.ua/>. Студенти можуть спілкуватися з авторами сучасної музики, ставити питання композиторам щодо історії створення того чи іншого твору. Разом із

автором аналізувати твір, робити висновки про використання технік композиції, що є досить складним для слухового визначення.

Студенти ознайомляться із персоналіями та їхнім внеском у розвиток сучасного музичного мистецтва на сторінках: <http://www.composersukraine.org>; <http://www.stankovych.org.ua>; <http://www.kholopova.ru/bibrus1.html> та ін. Книги та статті музикознавців різних країн ознайомлять студентів із життям і творчістю композиторів XX – XXI ст.

Із великою кількістю фактологічного матеріалу та музичними творами можна ознайомитися на: <http://notes.vg.co.ua/>; <http://classicmusic.org.ua/mystetske-zhyttya/suchasna-muzyka-finlyandiji-shvetsiji-ta-ukrajiny.html>; <http://www.russiancomposers.ru/?id=4&about=66#bio>. Не тільки аудіозаписи, а й відеозаписи можна знайти на сайті.

Для формування чітких уявлень про стилістичні закономірності сучасної композиторської творчості, виявлення традицій та новаторства в сучасному музичному мистецтві, зв'язок між композиторською творчістю різних епох яскраво простежується на сторінках: <http://www.youtube.com/watch>.

Розвиненню в студентів навичок переводити слухові враження в словесну форму на рівень як образно-емоційний, так і конструктивно-логічний, допоможуть словники сучасної музикознавчої теоретично-термінологічної бази (<http://www.gromko.ru/done/showbook/article5571.html>). До словника сучасних музикознавчих термінів (<http://dishulgin.parod.ru>) входять близько 1000 термінів. Терміни "Словника" складені з загальновідомих та авторських. Є також пояснення змісту в певних схемах і музичних прикладах.

Основне завдання викладача – спрямувати роботу студентів, тобто спланувати процес навчання, який би мав чітку логіку викладу змісту, взаємозв'язок усіх частин та цілісність.

Інформаційне забезпечення в курсі "Музика XX століття" передбачає окреслення провідних змістів навчальної діяльності студентів за допомогою Інтернет-ресурсів. Саме ці ресурси, що включають велику кількість новин, створять уявлення студентів про становлення діалектики руху сучасного музичного мистецтва, розвитку явищ у музичному житті на форумах і фестивалях, процесуальності, закономірності та обумовленості подій сьогодення загально-історичними факторами.

*Бондаренко А. І.,
композитор, викладач ДАКККиМ*

УКЛАДАННЯ РЕПЕРТУАРНИХ ЗБІРНИКІВ ДЛЯ УЧНІВ ДМШ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ – ЗАДАЧІ ТА РЕКОМЕНДАЦІЇ

Сьогодні українські музичні школи відчують гостру нестачу нотного матеріалу. Старі репертуарні збірники поступово стають бібліографічною рідкістю, а нові майже не видаються, або являють собою дещо змінені варіанти відомих шкіл гри на фортепіано Ніколаєва чи самовчителя Мохеля й Зиміної.

Названі збірники мають дуже багато достоїнств, але вони не можуть повністю відповідати вимогам музичної школи ХХІ століття. Зміст репертуарних збірників має визначатися цілями й завданнями навчання. Досягнення сучасної музичної педагогіки, що базуються на стику психології, культурології та естетики й методики інструментального навчання, обов'язково повинні бути враховані при складанні навчальних посібників. Досвід К.Орфа, З.Кодая, Судзуки, А.Артоболовської, Т.Смирнові знаходить все більше поширення, і українська музична школа має потребу у втіленні цих методик на українському матеріалі. Насамперед це стосується початкового навчання.

По-перше, необхідний цікавий і зрозумілий дитині український текстовий і музичний матеріал для творчих завдань. Це можуть бути як народні, так і авторські зразки. Головна вимога – яскравість, доступність і висока художня цінність. Остання вимога безумовно стосується не тільки дитячого репертуару. Навчальний посібник для початкового навчання повинен бути комплексним: необхідний дитячий фольклор (поспівки, лічилки і т. д.), український пісенний матеріал, фольклор різних народів, доступні перекладення класичної музики, дитяча музика сучасних українських і закордонних композиторів.

Крім того, необхідне знайомство з різними жанрами і стилями. Починаючи з 3-4 класу ДМШ, доцільне формування окремих жанрових збірників, що включають також український і закордонний матеріал.

Одним із потужних засобів активізації творчого потенціалу учня є робота над сучасним, що не має усталених виконавсько-педагогічних традицій, репертуаром. Одним із таких творів є п'єса українсь-

кого композитора А.Бондаренка "Калейдоскоп", у якій лаконічність викладу поєднується з яскравою образністю й розмаїтістю виконавських завдань: таких, як зміна розміру, різноманіття типів фактури й прийомів звуковидобування. Використання автором серійної техніки, сонористичних ефектів та елементів алеаторики розвивають мислення учня й пробуджують творчу фантазію. Дитину надихає, насамперед, можливість привнести в серйозну роботу елемент вільного прояву природного бажання зробити щось по-своєму, з повною впевненістю, що це буде добре.

Однією з улюблених дітьми форм музикування є гра в ансамблі. На цей жанр українським композиторам пропонується звернути особливу увагу. Це можуть бути обробки народних пісень, спеціально написані ансамблі, а також перекладення фрагментів опер і балетів – як класичних, так і сучасних.

Представляємо фрагменти з балету А.Бондаренка "Муха-цокотуха" у перекладенні автора, що був поставлений у хореографічній студії освітньої корпорації "Майстер клас". Музика досить зрозуміла й доступна для дитячого сприйняття, крім того має, чіткі жанрові ознаки.

На закінчення відзначимо необхідність тісного співробітництва педагогів, композиторів і видавців .

*Жульєв А. П.,
преподаватель Запорожского
музучилища, ДШИ №3*

ХРЕСТОМАТИЯ "БЛОКФЛЕЙТА" **для 1-3-х классов ДМШ**

Хрестоматия "Блокфлейта" А.П.Жульева создана согласно программе Министерства культуры и искусств Украины 1996г., "Медные духовые инструменты" для ДМШ (составитель И.В.Якустиди, доктор искусствоведения, профессор). В программе рекомендуется обучать учащихся в 1-3 классах ДМШ, ДШМ на блокфлейте, в качестве подготовительного периода в связи с тем, что в этом возрасте ребенку еще затруднительно выдержать нагрузку при обучении на медных духовых инструментах. К тому же, круговая мышца рта и зубочелюстной аппарат ребенка еще не сформировались.

Блокфлейта – старинный инструмент, для него писали произведения великие композиторы: И.С.Бах, Г.Ф.Гендель, А.Вивальди, Г.Ф.Телеман и др. Во многих европейских государствах (Англия, Германия, Италия, Чехия и др.) блокфлейта приобрела очень большую популярность как исполнительский и как подготовительный инструмент для перехода к игре на других духовых инструментах. Так, например, в Италии, Германии, Чехии этот инструмент широко используется в общеобразовательных целях как средство массового приобщения детей к музыке.

Еще в семидесятые годы прошлого века профессор музыкально-педагогического института им. Гнесиных Иван Пушечников широко вводил в практику обучение детей младшего возраста в ДМШ игре на блокфлейте.

В настоящее время на международных конкурсах на блокфлейтах учащиеся исполняют серьезную программу (международные музыкальные конкурсы "Синяя птица" – г. Симферополь, "Аккорды Хортицы" – г.Запорожье и др.).

Обучение детей игре на блокфлейте с раннего возраста решает ряд проблем, связанных с дыханием, работой легких, дает музыкальное развитие на очень простом и доступном инструменте.

Из семейства блокфлейт наибольшее распространение получила блокфлейта-сопрано (строй С), она звучит на октаву выше от написанного. Простота конструкции, небольшой размер, легкий вес инструмента, минимальная сила вдвухания воздуха дают возможность приобретать навыки музицирования детям 5-6 лет.

Существует две системы блокфлейт – немецкая и барочная. Автор рекомендует блокфлейту немецкой системы (обозначение на корпусе блокфлейты сзади "G", а барочная – "В"). Блокфлейта обычно состоит из трех частей – мундштука, средней части и раструба. Шестое и седьмое отверстие от мундштука двойные, что позволяет играть ноты до-диез и ре-диез первой октавы.

Данная Хрестоматия имеет партию блокфлейты (32 стр.) и клавира (64 стр.). Партия состоит из двух разделов: первый – это пьесы. Второй раздел – упражнения, этюды, гаммы, трезвучия, доминантсептаккорды, уменьшенные септаккорды, аппликатура блокфлейты.

Материал Хрестоматии основан на практической и методической работе автора с учащимися 1-3-х классов ДМШ, ДШИ, школы

педагогической практики музыкального училища в течение более 25 лет. За это время материал Хрестоматии прошел практическую апробацию.

Хрестоматия "Блокфлейта" выпущена издательством "Навчальна книга – Богдан" (Тернополь, 2008 год). Это первое издание в Украине Хрестоматии для блокфлейты и фортепиано. Материал расположен с последовательным усложнением, которое содействует развитию музыкально-исполнительских навыков ученика, пробуждает интерес и любовь к музыке, способствует формированию его эстетического вкуса. Особенностью этой Хрестоматии является то, что в ней широко используется украинский фольклор, а также авторские небольшие пьесы, упражнения, этюды; Д7, ум.7, которые рекомендовано изучать в 3 классе.

Начальные пьесы построены на очень удобных в исполнении звуках: "си", "ля", "соль" первой октавы. Это дает возможность учащемуся быстро овладеть этими звуками, а потом, постепенно, остальными звуками диапазона блокфлейты. Все пьесы имеют художественный фортепианный аккомпанемент. В Хрестоматии так же использованы классические произведения: Адажио Т.Альбини, "Хор половецких девушек" из оперы А.Бородина "Князь Игорь", Песня Д.Перголези и др. На блокфлейте очень красиво звучат протяжные мелодии. На ней удобно играть мелизмы: форшлаги, морденты, трели, что достаточно широко использовано в данной Хрестоматии.

Авторские упражнения и этюды написаны с учетом технических возможностей начинающего блокфлейтиста. Они небольшие по размеру, и в то же время носят художественный характер.

Материал Хрестоматии так же подходит для обучения на свирели, флейте, гобое, кларнете, саксофоне, трубе и др.

31.05.2009 г. состоялась презентация этой Хрестоматии в ДМШ г.Ялты в рамках I Международного фестиваля духовой музыки на методической конференции, на которой присутствовали: профессор Крымского гуманитарного университета А.Ф.Гуляницкий, профессор Одесской музыкальной академии В.М.Лясота, профессор Московского государственного университета культуры и искусств А.Л.Дудин, дирижеры, преподаватели игры на духовых инструментах. На этой конференции Хрестоматия получила одобрение и тех преподавателей, которые уже используют ее в практической работе.

Использованные источники

1. Оленчик И. Хрестоматия для блокфлейты. – М.: Современная музыка, 2001 (в 2007 году 4-е издание).
2. Пушечников И. Хрестоматия 1-3 классы ДМШ. – М.: Музыка, 2004.
3. Пушечников И. Школа игры на блокфлейте. – М.: Музыка, 2004.
4. Юрисалу Х. 24 урока на блокфлейте. – С-П.: "Композитор", 1985.
5. Музыкальная мозаика для блокфлейты и фортепиано / Сост. В. Муравин. – М.: Музыка, 1989 (I часть), 1990 (II часть).

*Зіна К. С.,
викладач КССМШ ім. М. В. Лисенка*

РОЛЬ ПРОГРАМНИХ ТВОРІВ У НАВЧАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНОМУ РЕПЕРТУАРІ ДМШ (на прикладі фортепіанних п'єс С. Борткевича)

Головна мета навчально-виховного процесу в ДМШ – це пробудження в учнях любові до музики, зацікавленості нею, потреби її слухати, розуміти її мову. Педагогічний процес має бути спрямованим на активізацію музично-слухових здібностей, художньо-образного мислення, асоціативних уявлень, формування творчої фантазії тощо. Розвиток здатності емоційного переживання музичних творів та усвідомлення їх образного змісту, а також всього комплексу засобів виконавсько-творчої діяльності багато в чому залежить від правильного вибору музично-педагогічного репертуару. За специфічною особливістю виконавського мистецтва художній розвиток і виховання музикантів багато в чому залежать від самого художнього "об'єкту" – репертуару. Цілком очевидно, що це питання стає особливо актуальним на ранніх етапах піаністичного навчання. Аналіз педагогічного репертуару ДМШ показує, що переважну більшість фортепіанних творів становлять п'єси програмного характеру, тобто програмність виступає невід'ємним компонентом жанру дитячої музики.

Загальновідомо, що різноманітні образно-асоціативні уявлення про музичний зміст того чи іншого художнього твору найчастіше виникають у тих, хто сприймає ці твори у програмному вигляді. Зважаючи на вікові особливості музичного розвитку дитини, зокрема конкретність її образного сприйняття, саме програмна музика, в якій понятійне значення слова виступає важливим чинником конкретизації

музично-образної сфери, являє собою благодотворний, найбільш зрозумілий і доступний дидактичний матеріал, який сприяє формуванню художньо-образного мислення молодого музиканта. Слово при цьому виконує роль певного роду "стартового механізму" в процесі усвідомлення смислу та розкриття образного змісту музичного твору. Завдяки синтезу слова і музики програмна адаптація активно сприяє забезпеченню відповідного рівня доступності і конкретності в усвідомленні музичного змісту, яскравої емоційності переживання музичної образності – якостей, необхідних для виховання та навчання молодих музикантів.

Зважаючи на те, що програмність як специфічна риса музики для дітей виконує особливо важливу роль саме на початковому та середньому етапах виховання та навчання майбутніх музикантів, предметом розгляду в даній статті виступає програмність як засіб конкретизації та активного переживання учнями ДМШ музичної образності фортепіанних творів. Матеріалом для розгляду виступають фортепіанні цикли С.Борткевича, які поки що не стали предметом спеціальної уваги з боку вітчизняної фортепіанної педагогіки.

Визначальною для розуміння поняття програмності в музиці стає особлива образно-наочна конкретність змісту інструментального твору. За визначенням А.Мухи, "суть принципу програмності полягає в досягненні конкретності, певності, визначеності музичного змісту". Виходячи з цього, програмність розглядається як "принцип конкретизації музичного твору", а сама програмність як "конкретизована змістовність" (М). Існують найрізноманітніші форми програмності, метою яких є предметно-понятійна конкретизація художньо-образного змісту. Найбільш типовими засобами конкретизації виступають звуконаслідування, зображальність за аналогією, жанровість, сюжетність тощо. У залежності від способів та міри конкретизації програмного задуму розрізняють такі типи програмності: "узагальнено-емоційну", "жанрову", "картинно-образну", "сюжетну".

Всі ці типи програмності знайшли своє яскраве втілення у дитячих фортепіанних циклах Сергія Борткевича (1877 – 1952). Талановитий композитор і піаніст (родом з Харківщини), С.Борткевич отримав музичну освіту у Петербурзькій консерваторії, де навчався у А.Лядова (теорії музики) і в класі фортепіано у професора Карла ван Арека, учня Теодора Лешетицького. Продовжував своє навчання у Лейпцизькій консерваторії у видатного віртуоза Альфреда Рейзенаура, учня Ф.Ліста. З того часу він багато виступав з концертами, гастролював за кордоном.

У своїй фортепіанній творчості Борткевич віддавав перевагу циклічним композиціям, серед яких значне місце посідають твори програмного характеру. До послідовно сюжетного типу належить фортепіанний цикл "Маленький подорожній" ор. 21, до узагальнено-сюжетного – цикл "З андерсенівських казок" ор.30. Всі фортепіанні мініатюри Борткевича відзначаються яскравою емоційністю (невипадково його називали "останнім романтиком"). Їм притаманний виразний мелодизм, барвиста гармонія, напрочуд піаністична фактура, насичена різноманітними поліфонічними прийомами. Композитор різноманітно використовує виражальні можливості регістрів фортепіано, багатьох прийомів фортепіанної гри. "Персоніфікованість" музичної образності, її яскрава характерність і глибока виразність свідчать про цілковиту самодостатність музики Борткевича щодо можливостей розкриття свого образного змісту і виявлення різних аспектів програмного задуму. Власне музичний компонент програмності обіймає широке коло музично-виражальних засобів (композиторських і виконавських) як чинників конкретизації музичного змісту.

Надзвичайно різноманітно представлений в дитячих циклах Борткевича словесний ряд програмності. Це і словесні заголовки, в яких програмний задум в загальних рисах позначений самою назвою, і різного роду словесні коментарі. Композитор звертається і до літературного джерела (казки Андерсена), беручи його за основу програми. Чимало і розгорнутих словесних ремарок щодо характеру виконання музики. Вони виступають чинником сюжетного розвитку, "провідником" у розкритті образного змісту музики, сприяючи його конкретизації. Таким чином, ми спостерігаємо різні форми присутності слова в нотному тексті, за якими стоять цілі комплекси найрізноманітніших образних асоціацій. Це набуває особливо важливого значення при роботі у класі фортепіано з учнями молодшого і середнього віку.

Яскравим прикладом трактування С.Борткевичем сюжетної програмності може служити фортепіанний цикл "Маленький подорожній" ор. 21. Він складається з 18 п'єс, сюжетний ряд яких сприймається як своєрідна розповідь про мандрування героя, а кожна мініатюра – як невеличка замальовка його вражень від тієї чи іншої місцевості. Надрукований у скороченому вигляді цикл містить у собі 13 п'єс з 18. Завдяки цим скороченням цикл залишився без "розв'язки" ("Повернення на Батьківщину"), що підкреслює символічність назви твору, його автобіографічність.

Наступний дитячий цикл "З андерсенівських казок" ор. 30 – це яскравий приклад узагальненої програмності. Він складається з 12 п'єс, об'єднаних загальним задумом, який відсилає слухача до персонажів і подій відомих казок Г.Х.Андерсена. Серед них "Принцеса на горошині" (№ 1), "Стійкий олов'яний солдатик" (№ 3), "Квіти маленької Іди" (№ 5), "Соловей" (№ 6), "Гидке каченя" (№ 10) тощо. Тут можна навести чимало прикладів влучних авторських коментарів – своєрідних "підказок" для виконавця. Це словесні "репліки" – "Принцеса не може заснути" ("Принцеса на горошині"), "Загадковий, таємничий дзвін" (п'єса "Дзвін"), "І хворий імператор" ("Соловей") та ін. Так, у п'єсі "Стійкий олов'яний солдатик" ляльково-мініатюрний характер образності підкреслюється комплексом суто музичних засобів виразності: прозорістю фактурного викладу у верхньому регістрі (двоголосся), типовим кроком маршу, фанфарними інтонаціями, трелями, що імітують гру флейти. Створюючи яскравий узагальнений образ головного персонажу п'єси, Борткевич акцентує увагу на розв'язці казки, позначаючи цей момент сюжету словесними ремарками: "Солдатик падає у комин", "і плавиться".

Втілення всіх моментів розвитку музичного сюжету потребує неабиякої майстерності від юного піаніста (п'єса розрахована на учнів II – III класів ДМШ). Вимагають ретельного відпрацювання тонкі та різноманітні виконавські прийоми – поєднання легато і стакато в обох руках, різноспрямованість рухів обох рук, виконання трелі, акцентування при збереженні чіткого пульсу маршового руху. Особливої уваги вимагає надзвичайно різноманітна деталізація динамічних відтінків, яка наочно відображає розвиток сюжету, репетиції подвійними нотами в обох руках та тремолуючи фігури у нижньому регістрі наприкінці п'єси.

При роботі над п'єсою учень має ясно уявляти собі образний характер музики, асоціативно пов'язаний з літературною основою твору – казкою Андерсена. Бажано, щоб він прочитав цей твір, розповів про свої враження від нього, втілив їх у малюнку. Можна запропонувати учневі самому знайти прийоми звуконаслідування (наприклад, відлуння фанфари, втіленої контрастом динаміки (f – pp).

Дитячі фортепіанні цикли С.Борткевича яскраво демонструють ту велику роль, яку програмність відіграє у розкритті образного змісту фортепіанних творів. Емоційна виразність, надзвичайно яскрава, нерідко явна образність музики, яка часто викликає в уяві зорові асо-

ціяції, багато в чому посилюється завдяки слову, його здатності конкретизувати образний зміст, зробити його зрозумілим і доступним. Зважаючи на вікові особливості дитячої психології, такий підхід, що базується на принципі співвіднесення словесного і музичного рядів в інструментальному творі, має принципово важливе значення для дитячого сприйняття.

Чудові програмні фортепіанні цикли видатного українського композитора очікують на своє визнання. Звертаючи увагу на високу художню та дидактичну цінність цих творів, хотілося б наголосити на необхідності залучення їх до фортепіанного репертуару ДМШ.

Використані джерела

1. Булкін А.І. Фортепианный детский альбом : пути к становлению, поэтика жанра: дис. на соискание уч. степени канд. искусствоведения: 17.00.03 / А.И. Булкин. – К., 2005. – 163 с.
2. Муха А.І. Принцип програмності в музиці / А.І. Муха.– К., 1966. – 175 с.
3. Хохлов Ю. О музыкальной программности / Ю. Хохлов. – М., 1963. – 148 с.
4. Чередниченко О. Фортепианная пьеса в творчестве С. Борткевича / О. Чередниченко // Київське музикознавство. – К., 2008. – Вип. 27. – С. 222-230.

Зосім О. Л.,
*канд. мистецтвознавства, доцент,
доцент ДАКККиМ*

ДУХОВНА МУЗИКА РИМО-КАТОЛИЦЬКОЇ ТА ПРОТЕСТАНТСЬКОЇ ТРАДИЦІЙ У НАВЧАЛЬНИХ КУРСАХ ДИРИГЕНТІВ-РЕГЕНТІВ

Одним із важливих компонентів освіти диригентів-регентів у державних навчальних закладах є знайомство з богослужбовими традиціями головних християнських конфесій сучасної України та історією їх літургійної музики, яка у своєму естетичному та духовно-молитовному вимірі є невід'ємною частиною богослужіння християн усіх деномінацій.

В Україні, де православними є більшість громадян, знайомство студентів державних навчальних закладів з літургійною та музичною традицією неправославних конфесій є край важливим, оскільки розширює уявлення майбутніх регентів (більшість яких уже працюють у

православних храмах) про розвиток християнської літургії у її східному та західному різновидах.

У навчальних курсах диригентів-регентів Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв обов'язковими для вивчення предметами є літургіка, церковний спів та історія музичних традицій східних та західних християнських церков. Три вищеназвані предмети тісно пов'язані між собою і становлять цілісний комплекс, виключення одного з яких неминуче призводить до втрат у повноцінній підготовці сучасного широкоосвіченого та професійно компетентного фахівця.

Знайомство з літургією латинського обряду має збагачувати кругозір студентів, показуючи єдині коріння східного та західного християнського богослужіння. Історія католицького богослужіння передбачає знайомство з витоками літургічної традиції на християнському Заході, детальний розгляд римської літургії та добового кола богослужіння (офіція), висвітлення основних етапів розвитку латинської літургії від середньовіччя до ХХІ ст., огляд основних літургічних реформ, знайомство з богослужбовими книгами, головними святами церковного року, поширеними паралітургічними обрядами. Історія протестантського богослужіння передбачає вивчення основних літургічних форм провідних протестантських конфесій (лютеранства, англіканства, кальвінізму, баптизму тощо). Будучи розрахованим на підготовку регентів-практиків, курс літургіки охоплює лише розділи, які безпосередньо пов'язані з музичною складовою богослужіння. Знайомство з літургікою неправославних конфесій у державному навчальному закладі повинно мати загально-ознайомлювальний характер, без надання конфесійних пріоритетів.

Не менш важливим компонентом музичної освіти диригентів-регентів є знання музичної традиції головних християнських конфесій України. Основним завданням підготовки майбутніх регентів є практичне опанування музичного матеріалу, призначеного для богослужіння головних християнських конфесій. Знайомство не лише з православною, а католицькою та протестантською традиційною і сучасною богослужбовою музикою сприяє як розширенню кругозору студентів, так і розвитку сучасної багатоконфесійної церковної культури України через залучення нових освічених фахівців до кола виконавців та творців сучасної літургічної музики.

Основу курсу з католицького церковного співу становлять практичні заняття, де студенти знайомляться із григоріанським та сучасним

українським богослужбовим католицьким репертуаром та отримують практичні навички його виконання. У курсі подаються відомості про особливості нотації григоріанського хоралу, що дає можливість диригентам-регентам користуватися не лише адаптованими записами григоріанських піснеспівів, надрукованими сучасною нотацією, а й богослужбовими книгами із записом мелодій хоральною нотацією. Завершення курсу церковного співу (магістратура) передбачає набуття навичок практичного керування ансамблем григоріанського співу: підбір репертуару, його розучування, переклад тексту, музичну інтерпретацію. Вивчення класичної протестантської традиції передбачає знайомство з протестантським (німецьким, французьким, англійським, чеським) хоралом. Знайомство з сучасними піснеспівами (католицькими та протестантськими) має практичну спрямованість і передбачає опанування практичними навичками як співу, так і гармонізації мелодій, традиційних і сучасних.

Диригентів-регентів важливо ознайомити також з найкращими зразками літургічної музики християнського Заходу. Майбутні церковні музиканти повинні знати музичну традицію християнського Заходу не лише з її мистецької сторони, але й у її естетичному та духовно-молитовному вимірі. Курс історії музики християнських церков передбачає послідовне знайомство з музикою не лише православної, а й католицької і протестантської традицій від середньовіччя до ХХІ ст. Особливу увагу варто сконцентрувати на музиці середньовіччя, де було закладено основу західноєвропейської богослужбової музичної традиції. У курсі історії музики християнських церков важливо розмежувати музичний та літургічний компоненти богослужіння. Не секрет, що у радянському та пострадянському музикознавстві літургічному чиннику у богослужбовій музиці західноєвропейської традиції не приділялося належної уваги. Сьогодні українські музикознавці починають звертатися до напрацювань своїх західних колег, де давно вже є сталою традицією розглядати богослужбову музику у її зв'язку з літургією. У процесі аналізу музичних творів з католицької та протестантської традицій у курсі історії музики християнських церков перевага віддається літургічній складовій богослужбових творів, а саме: його місцю у богослужінні, аналіз літургічного тексту, жанрова приналежність твору. Після аналізу літургічного компонента передбачається власне музикознавчий аналіз твору. Метою комплексного аналізу є формування уявлення про літургічний контекст західноєвропейської

богослужбової музики, показ безперервності процесу її розвитку від часів раннього християнства до сьогодення.

Цікавим з точки зору співвідношення літургійного та музичного компонентів у богослужбовій музиці є розгляд паралітургійної пісенності у католицькій традиції. Щоб докладніше зрозуміти специфіку паралітургійного співу, коротко окреслимо стан католицької літургії у середньовіччі (детальніше цей матеріал розглядається у курсі з літургії) і визначимо місце духовної пісенності у ній. Духовна пісня національними мовами як один з різновидів богослужбової музики з'явилася на Заході задовго до появи протестантизму. Вже починаючи від середньовіччя, у католицькій практиці виникає традиція співу духовних пісень на богослужінні замість григоріанських піснеспівів або багатоголосних літургійних творів, написаних на богослужбові тексти. Основною причиною виникнення нової практики стала клерикалізація літургії, коли головною (а часто і єдиною) фігурою на богослужінні стає священик, а не християнська громада, яка, на відміну від часів раннього християнства, у середньовіччі вже не брала активної участі у літургійному дійстві, залишаючись лише пасивним спостерігачем її відправи.

Відокремлення священика від громади вплинуло як на розвиток самої латинської літургії, так і на особливості богослужбової музики західноєвропейської традиції. Відділення музики від літургії сталося не лише через клерикалізацію останньої, а й через професіоналізацію церковної музики, яка виконувалася переважно професійними співаками, а не всією християнською громадою: у ранньому середньовіччі за громаду співали монахи та клірики, а пізніше, у часи Ренесансу і бароко, – професійні співаки. Клерикалізація літургії та професіоналізація музики призвели до цілковитої незалежності музики й богослужіння у рамках літургії латинського обряду: богослужбова музика замість того, щоб бути невід'ємною складовою літургії, перетворилася на його прикрасу. Таке розуміння літургійної музики було закріплено у документах Тридентського Собору (1545–1563).

Клерикалізація латинської літургії призвела, з одного боку, до культивування богослужбової музики високої художньої якості (детальніше цей матеріал розглядається у курсі з історії музики християнських церков), яку виконували музиканти-професіонали і яка не була тісно зв'язана з богослужбовим обрядом, а сприймалася як красивий, але не обов'язковий додаток до літургії. Відокремлення музики від

літургії давало широкий простір композиторській творчості, і протягом століть, починаючи від середньовіччя і закінчуючи серединою XX ст., було створено величезний шар католицької богослужбової музики, серед якої чимало справжніх шедеврів.

З іншого боку, незалежність музики і літургії у рамках богослужіння надала сильний поштовх щодо розвитку католицької пісенної традиції, яка була ні чим іншим, як співом усієї християнської громади на богослужінні. Оскільки цей спів не мав богослужбового характеру, принаймні, офіційно, його можна було виконувати національними мовами, причому навіть на самих богослужбових відправах. Співи духовних пісень під час богослужіння звучали переважно у невеликих приходах, на відміну від масштабних творів, написаних професійними композиторами, які супроводжували літургію у великих храмах.

Спів духовних пісень на католицькому богослужінні розумівся у католицькому богослужінні як паралітургічний, тобто як такий, що не є власне богослужбовим. Натомість протестанти вже офіційно вважали спів пісень національними мовами (протестантський хорал) своїм літургічним співом, розповсюдивши його по всій протестантській Європі. Саме тому протестантській спів й досі вважається першим в історії християнського Заходу співом національними мовами, хоча він значною мірою спирався на вже розвинену на той час католицьку духовно-пісенну традицію.

Сьогодні спів церковних пісень національними мовами є основним і для католицької літургії, реформованої на II Ватиканському Соборі (1962–1965). У XX ст. відбулося зближення католицької та протестантської традицій у їх музичному оформленні через використання жанру духовної пісні. Протестантська пісенність сьогодні є невід'ємною складовою католицького духовного співу, а у протестантських церквах широко використовуються твори, створені для католицького (а також і православного) богослужіння.

Католицька музична традиція сьогодні вже немислима поза її духовно-пісенною складовою, а тому католицька духовна пісенність є предметом вивчення як у курсі церковного співу у сучасній літургічній практиці Римо-католицької Церкви, так і історії католицької богослужбової музики від середньовіччя до XXI ст., так само, як і протестантська пісенність (від протестантського хоралу до сучасних пісень) для протестантської богослужбової музики.

МЕТОДИЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ З ПРЕДМЕТУ "ХОРОВЕ АРАНЖУВАННЯ"

Проблематика хорового аранжування вимагає тісного контакту хормейстера, який працює в цьому напрямку творчості з конкретними хоровими колективами. Взаємозв'язок теоретичних положень, що висловлюють сутність дисципліни з хоровими голосами, допомагає розширити діапазон можливих тональних зрушень при виконанні аранжування, що впливає на якість звучання хорової партитури. У цьому контексті перекладення для солістів у супроводі хору тим більше вимагає знання вокальних можливостей голосів, з якими необхідно узгоджувати технічні прийоми, принципи та методи здійснюваного аранжування. Відомо, наприклад, що голосовий апарат є дуже чутливим до вибору тональності. Більше того, психологічне протиріччя між "складністю" бемольних тональностей і незаперечно доведеною їх зручністю для вокальних голосів не завжди вирішується на користь останніх. Кардинальну роль в цьому досить часто відіграють технічні параметри інструментарію, що виконує функцію акомпанементу. У подальшому ж, звичка до "зручних" тональностей стає "каменем спотикання" для вокальних голосів.

Забезпечення міжпредметних зв'язків з гармонією, поліфонією, хорознавством та іншими навчальними дисциплінами на заняттях з хорового аранжування є обов'язковою умовою для якісного виконання практичних робіт. Так, наприклад, порушення принципів взаємопов'язаності вокального голосоведіння з теситурними умовами при перекладенні, незворотно призводить до невиразного в тембральному відношенні звучання хору та порушення гармонічного строю. Саме тому, при перекладенні поліфонічних творів на інші типи хорів, особливу увагу слід приділяти голосам, що є задіяними в проведенні важливого тематичного матеріалу.

Перекладення інструментальних творів для хору є необхідною складовою навчальних планів учбового процесу. Здійснюючи такі завдання, необхідно пам'ятати, перш за все, про принципи естетики певних жанрів. Як відомо, хорове виконавство несе в собі ідеологію гуртового співу, в той час як інструментальна музика є виразником інди-

відуального начала, що висловлюється через реальне існування різнобарв'я інструментальних тембрів. Тож, імітування інструментальних прийомів у хорі, окрім порушення естетики хорового жанру несе в собі ще й фізичну загрозу вокальним голосам. Цей фактор має бути врахованим при виборі творів для аранжування, а особливо у використанні певних специфічних прийомів перекладення, маючи на увазі адаптацію інструментального твору до умов хорового виконавства, а не навпаки.

Предмет "Хорове аранжування" неможливо уявити без індивідуальних занять викладача зі студентом. Кожна практична робота вимагає скрупульозної реконструкції художнього твору, який не втрачав би своїх специфічних рис, але отримував "нове дихання", завдячуючи унікальним можливостям людських голосів. Так, наприклад, мішаний склад має необмежені можливості тембральних співставлень, в той час як жіночий або чоловічий – концентрують увагу слухачів на певних якостях художньої виразності, "поглиблюють" або "висвітлюють" значення важливих деталей хорового твору. Особливої уваги потребують перекладення для дитячих хорів. Відомо, що окрім проблематики, пов'язаної з особливостями дитячого голосового апарату, перед аранжувальником постають і питання художньої естетики, адже легкість і ненапруженість звучання дитячих голосів є не лише проблемою фізичної реальності, яку слід враховувати, але й засобом музичної виразності.

Окрім знань з хорознавства, що включає в себе вивчення закономірностей хорової звучності, необхідним для студента має бути володіння фортепіано та навичками читання хорових партитур. З цього приводу слід сказати, що різноманітні хорові склади при виконанні на фортепіано вимагають своєрідних аплікатурних прийомів, які можуть давати яскравіше уявлення про хорову звучність певного типу складів у різноманітних теситурних умовах. Значення володіння навичками читання хорових партитур особливо зростає при необхідності виявлення ведучих мелодичних ліній в середніх голосах – тенорах або альтях. Неспроможність виявити аплікатурну майстерність у цьому випадку призводить до неможливості оцінити загальне звучання хорової партитури в контексті тембральних якостей голосів. Адже відомо, що конструкція фортепіано вимагає ударних рухів пальців рук, кожен з яких має свої особливості, тож відповідність звучання хорової партитури до теситурних і тембральних умов голосів залежить від аплікатури.

В кінцевому результаті, навички хорового аранжування повинні дати можливість хормейстеру самостійно обирати музичні твори, які

не втрачали б своєї художньої цінності, образності та філософсько-поетичного змісту при перекладенні. Співставлення власних практичних напрацювань з методичними побажаннями підручників та посібників через призму виконавських можливостей конкретних хорових колективів обов'язково посприяє досягненню бажаних творчих здобутків.

*Терещенко В. В.,
викладач ДМШ № 8*

МЕТОДИЧНА РОЗРОБКА РОЗВАЖАЛЬНО-ПІЗНАВАЛЬНОЇ ГРИ "ВСЕСВІТНІ КОМПОЗИТОРИ"

З метою підвищити зацікавленість дитини до культурної спадщини, розвинути ерудицію та пам'ять, в ігровій формі надати знання, цікаві невідомі факти з життя композиторів була створена розважально-пізнавальна гра "Всесвітні композитори". Гра не має вікових обмежень: її можна використовувати як з дітьми на уроках музичної літератури, так і у родині в часи відпочинку. Ідея створити гру виникла не випадково: справа в тому, що інформація, яка надається через книжки не завжди добре запам'ятовується і дитині важко відстежити історичні періоди та взаємозв'язок між ними. Щоб інформація добре затримувалась, потрібні наглядність, можливість порівняння та емоційно підвищений тонус дитини. Дітям дуже подобається грати в різні ігри, тому позитивний настрій є гарантом успіху.

Гра будується за принципом лото: має 8 ігрових полів, на яких розміщується інформація в хронологічному порядку про історичній внесок композиторів, роки їхнього життя, та окремі картки, на яких відображені прізвища композиторів, час, у який вони жили, найбільш відомі твори. Всього надано 96 композиторів з різних країн. Кожна країна має свій колір для наочності та кращого запам'ятовування. Крім того, роки життя композиторів, які написані і на ігровому полі, і на картках, сприяють візуальному запам'ятовуванню. Коли учасники гри по черзі тягнуть картки, називають композитора та читають інформацію про нього, потім знаходять певну клітину на ігровому полі та закривають її карткою, йде процес запам'ятовування. У кінці гри кожен з учасників отримує знання про своїх 12 композиторів та композиторів, які знаходились на ігровому полі своїх партнерів по грі. Таким

чином, відбувається активне запам'ятовування своїх та пасивне інших композиторів. Потім учасники обмінюються, та відбувається закріплення матеріалу. Коли гра закінчується, і всі композитори опиняються на своєму місці на ігровому полі, можна побачити перспективу історичного процесу, а різнокольоровий фон дає можливість виділити внесок кожної країни в світову культурну спадщину. Представники з України, які увійшли в гру: 1. Ділецький (1630-1680); Бортнянський (1751-1825); Березовський (1745-1777); Гулак-Артемівський (1813-1873); Лисенко (1842-1912); Ревуцький (1889-1977); Лятошинський (1895-1968); Косенко (1896-1938); Штогаренко (1902-1992); Сильвестров (1937); Скорик (1938); Станкович (1942). Гра містить інформацію про життя 96 композиторів, які жили з XVII століття до сучасності з Італії, Франції, Німеччини, Австрії, Росії, України, Польщі, Угорщини, Чехії, Іспанії, Норвегії, Англії та Америки. Переможцем вважається той, хто перший закінчив закривати поле картками, але насправді в цій грі переможців немає, тому що дитина, незалежно від того, хто перший закінчить гру, отримує знання та задоволення від спілкування.

Додаток

Так виглядає одне з 8 ігрових полів (картки, якими закривається поле, різнокольорові).

Реформатор опери Опера "Орфей" 1714-1787	Творець симфонії Симфонія із сюрпризом 1732-1809	Творець жанру струнного квінтету 1743-1805	Духовний концерт "Не отвержи мене во время старости" 1745-1777
Директор першої Віденської консерваторії (1817) Опера-seria "Арміда" 1750-1825	Хорові концерти 1751-1825	Опера "Весілля Фігаро", "Дон-Жуан", "Чарівна Флейта" 1756-1791	Полонез "Прощання з батьківщиною" 1765-1833
"До Елізи" Сонати: "Місячна", "Патетична", "Апасіонати" 1770-1827	24 каприси для скрипки solo 1782-1840	Опера "Гугеноти" 1791-1864	Опера "Севільський цирульник" 1792-1868

За кожною країною закріплений свій колір: Австрія – червоний, Італія – фіолетовий, Україна – рожевий, Німеччина – зелений, Польща – коричневий, Франція – синій. Надписи на полі – це підказки, які в повному обсязі надаються в картках. Наприклад: на першому на полі написано "оперний реформатор", опера "Орфей". Відповідь – Глюк. Про нього надається така інформація: прожив 73 роки, реформував італійську оперу-seria та французьку ліричну трагедію; був кавалером ордену "Золотої шпори"; придворним композитором; автором опер "Орфей", "Парис та Олена". Кожний учасник по черзі витягує картки, зачитує інформацію на ній та закриває відповідну клітину на ігровому полі. Коли всі клітини закриті – вважається, що гра закінчилася. Треба зробити узагальнення, з якої країни були композитори, хто з композиторів прожив найдовше, хто більше написав творів, які твори запам'яталися цікавими назвами. Після гри треба послухати музику цих композиторів, потім зробити вікторину. До речі, в цих завданнях багато простору для фантазії викладача, головне, щоб дітям було цікаво та корисно.

*Чернета Т. О.,
аспірантка ДАКККиМ*

ПОНЯТІЙНА СИСТЕМА ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ В МЕТОДИЧНИХ РОБОТАХ М. ДАВИДОВА

Виконавство на народних музичних інструментах широко представлене у сучасному інформаційно-культурному просторі в сольному, ансамблевому та оркестровому жанрах. Розмаїття видів народного інструментарію зумовило його широке використання в побутовому, самодіяльному, а у ХХ ст. й академічному виконавстві. Поступове створення розгалуженої системи музичної освіти щодо гри на народних інструментах потребувало розробки теоретично-методичної бази для всіх ланок навчання. Провідне місце у цій справі належить фахівцям кафедри народних інструментів НМАУ ім. П.І. Чайковського та, насамперед, завідувачу кафедри – професору М. Давидову. У науково-методичному доробку М. Давидова понад 100 праць, серед яких підручники, посібники, а також численні статті у наукових виданнях та періодичній пресі [1; 3; 4; 5].

Зробивши узагальнення прогресивних досягнень музично-виконавської педагогіки та розробивши теорію мікроструктурної інтонації, Микола Андрійович створив авторську баянну школу, яка зіграла

важливу роль у розвитку українського академічного народно-інструментального мистецтва. В її основі – наукова система, що розкриває шляхи формування психології музичного мислення і розвитку професіоналізму у галузі музичного виконавства. У підручнику "Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста" М. Давидов теоретично обґрунтовує понятійну систему термінів, подає науковий словник виконавської майстерності та педагогіки:

- "стабільні" засоби музичного вираження (лад, гармонія, контрапункт, тембр, фактура, метроритм) визначають суть композиторського емоційно-художнього задуму та емоційно-образного змісту музичного твору;

- "мобільні" засоби музичного вираження (агогіка, темпоритм, штрихи, динаміка, артикуляція, темброва експресія) для втілення музичного твору виконавцем-інтерпретатором;

- "інтонаційність музичного інструмента" – наближення виразності інструмента до інтонування людського голосу як спосіб розширення виражальних можливостей та художньої техніки, запозичення прийомів звуковимовлення;

- класифікація музичного інструментарію (ударні, духові, струнні, електричні) [1, 181].

Також наведемо основну термінологію М. Давидова в класифікаціях:

Виконавське мислення:

- 1) апперцепція – всебічна обізнаність, компетентність в даному виді діяльності, зокрема – в організації та прийомах звуковимовлення на музичних інструментах; сприяє взаємозапозиченню засобів і прийомів суміжних сфер виконавського мистецтва;

- 2) логіка мелодично-структурного мовлення – виконавське послідовне втілення музичної думки в мелодії, що ґрунтується на опануванні техніки мікро-макроінтонування з урахуванням закономірностей мелодичної структури;

- 3) емоційне мислення – зрілість музичного мислення як основна мета виховання музиканта-виконавця і необхідна умова майстерності в аспекті специфіки виконавського мислення;

- 4) виконавський тонус – процес модифікуючого емоційного переживання виконавцем характерів звучання, адекватного розгортанню художньо-образної системи під час виконання музичного твору;

- 5) виконавська творчість – створення реального музичного художнього образу на матеріалі даних музичного твору та уявного

композиторського задуму, виконавських виражальних засобів, інтерпретаторського мислення в театралізації публічного представлення;

б) музикальність виконання – емоційно проникнуте і, разом з тим, глибоко осмислене виконавське інтонування музичного змісту.

Музичний твір:

1) аранжування – темброво-інструментально-акустичне переосмислення музичного твору при перекладенні і транскрипції в аспектах: аплікатури, теситури, зручності, артикуляції, штрихів, тембру, фонічності, динамічності;

2) драматургія музичного твору у виконавській реалізації – безперервний процес модифікації виражальних виконавських засобів, спрямованих на відтворення художньо-образного змісту музичного твору;

3) семантика музичного виконавства – знакова понятійно-термінологічна система, інтегруюча надбання теорії виконавського мистецтва.

Виконавські виражальні засоби:

1) артикуляційно-штрихова система – специфічна система виконавського музичного мовлення на рівні характеризуючого зв'язно-роздільного та атакувального горизонтально-вертикального структурно-логічного мислення;

2) атакувальні штрихи – група штрихів, що характеризують початок звука при будь-якій гучності;

3) внутрішня ритміка виражальних засобів – художньо доцільне співвідношення композиторських (стабільних) засобів музичної виразності та виконавських (мобільних) виражальних засобів як основа професійної інтерпретації музичного твору;

4) динаміка – у вузькому значенні, як процесуальний засіб мікро-макроінтонування, виконує роль безпосереднього емоційного впливу на слухачську аудиторію. У широкому значенні динаміка включає, крім гучності, також і всі інші засоби музичного мовлення;

5) динамічна ввіднотонність – умовна назва передкульмінаційної прогресуючої гучності як технологічний засіб смислової домінантності, влиття в інтонаційно опорну точку;

б) інтерференція у музично-виконавській техніці – перенесення навичок від одного прийому на інший з метою його збагачення, удосконалення, за умови міцного засвоєння попереднього.

Виконавські здібності:

1) виконавський слух – включає три параметри слухання: горизонтальне, багатоплощинне та фонічне;

2) музикальність виконання – емоційно проникнуте і, разом з тим, глибоко осмислене виконавське мелодійне інтонування музичного змісту;

3) творча інтуїція виконавця – підсвідоме, спонтанне, миттєве виявлення духовних, емоційно-почуттєвих, творчих, мистецьких надбань особистості, накопичень генетичної пам'яті та тривалого життєдіяльного і мистецького досвіду;

4) виконавська майстерність музиканта-інструменталіста – вільне володіння інструментом і собою, що забезпечує інтонаційно-сміслову, інтерпретовану, одухотворену, артистичну втілення музичного твору в реальному звучанні [4].

Найближчим часом виходить з друку посібник для ВНЗ М. Давидова "Виконавське музикознавство. Енциклопедичний довідник". Посібник охоплює широкий спектр наукових досліджень у галузі академічного народного музичного інструментарію та музичного виконавства. Автор впорядковує науковий та методичний доробок у цій галузі, класифікуючи праці дослідників за напрямками: методологія, психологія, інтерпретація, жанри, стилі, виконавські виражальні засоби, музична педагогіка, академічне народно-інструментальне мистецтво, традиційне виконавство, історія виконавства тощо.

М. Давидов – автор теорії виконавської майстерності баяніста, але її основні засади та висновки актуальні для фахівців-виконавців різних спеціалізацій, адже в ній узагальнено багаторічний педагогічний досвід автора, методику та досягнення інструментального виконавства на всіх народних інструментах.

Використані джерела

1. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах : (Українська академічна школа). Підручник для вищих та середніх музичних навчальних закладів / Микола Андрійович Давидов. – К. : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2005. – 419 с.

2. Давидов М. Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва. Посіб. / Микола Андрійович Давидов. – К. : НМАУ, 1998. – 224 с.

3. Давидов М. Проблеми збереження і розвитку академічного народно-інструментального мистецтва України (видання друге, доповнене) / Микола Андрійович Давидов. – К., Луцьк : "ВАТ Волинська обласна друкарня", 2008. – 404 с.

4. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста: Підручник для студентів вищих навчальних закладів / Микола Андрійович Давидов. – К., 2004. – 287 с.

5. Давидов М. Школа виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : посіб. для студентів та педагогів вищих і середніх навчальних закладів / Микола Андрійович Давидов. – К. : Видавництво ім. О. Теліги, 1998. – 112 с.

*Шутко Ю. І.,
здобувач ДАКККіМ,
заслужений артист України*

МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ШКОЛИ ГРИ НА ФЛЕЙТІ В УКРАЇНІ кінця ХІХ початку ХХ століття

Аналізуючи навчальні програми та концертні виступи флейтистів на території України наприкінці ХІХ на початку ХХ ст., можна констатувати, що вітчизняна флейтова школа цього періоду продовжувала традиції німецької. Це знайшло відображення на методиках навчання (переважали інструктивні вправи для розвитку технічної досконалості) та на характері концертного репертуару, виконуваному в той час, (в основному виконувались малохудожні, але віртуозні твори, створені тогочасними флейтистами, та їхні ж обробки популярної музики).

Але саме такий спрощений підхід до художнього процесу сприяв популяризації флейтового мистецтва на теренах тодішньої України серед широких верств населення, завдяки чому збільшився кількісний і якісний склад бажаючих присвятити себе кар'єрі музиканта-духовика.

Так, у Львівській консерваторії, де клас флейти наприкінці ХІХ ст. вів Карл Брунгофер питання технічного вдосконалення студентів вважалися першорядними, а завдання художнього виховання відсувалися на другий план. Як і всі педагоги-флейтисти того часу, К. Брунгофер був прихильником академічного напрямку в навчанні студентів. Спочатку, протягом двох-трьох років, учні навчалися лише на інструктивному матеріалі, на старших курсах виконували декілька п'єс, але, як правило, це були твори одних і тих самих композиторів. Навчальних посібників було надзвичайно мало, а методика викладання базувалася, в основному, на вивченні школи та етюдів одного автора. Твори Й.С.Баха, Г.Ф.Генделя, В.А.Моцарта не виконувалися взагалі, так як серед флейтистів-виконавців і педагогів довгий час була укорінена думка, що в опусах цих авторів неможливо продемонструвати

віртуозність. З огляду на це, необхідно відзначити цілковиту відсутність у репертуарі флейтистів середини XIX ст. творів композиторів барокко та композиторів-класиків. З іншого боку, надзвичайно поширеним було виконання флейтистами власних творів. Таке захоплення було просто тотальним і надовго увійшло у практику. Дуже часто програма сольних виступів виконавців складалася із творів одного автора, переважно власних і однобоко віртуозних [1].

У музичних закладах великих міст Російської імперії більшість професорів були вихідцями з Німеччини, тому проводили навчання за німецькими посібниками, в яких (як і в Австро-Угорщині) переважали конструктивні вправи, і в меншій мірі приділялася увага завданню художнього виховання виконавців. Старовинна та класична музика не виконувалася. Разом з цим програмні вимоги для опанування гри на флейті містили багато корисного. Так, велика увага приділялася вивченню різноманітних вправ, гам і арпеджіо в різних ритмічних фігураціях і штрихах, етюдів, читки з листа, транспозиції. Обов'язковим було освоєння додаткового інструменту – флейти-пікколо [2, 80].

Власна багата оркестрова практика та високий професійний досвід, які іноземні музиканти передавали своїм російським учням, безумовно сприяли розвитку флейтового виконавства в Російській імперії, хоч заради правди потрібно сказати, що в цілому загальний рівень виконавців на духових інструментах у той час був доволі низьким. Основні причини цього слід шукати в тодішній системі викладання. Так, вона базувалася на виключно емпіричному методі передання знань і повністю ігнорувала будь-яку методику викладання. Програми були записані німецькою мовою, тому що професори погано розуміли російську, студенти ж не володіли німецькою. Крім того, педагоги просто боялися інтриг в консерваторії, а разом з ними і втрати високооплачуваної роботи. Кожна невдача студента пояснювалась викладачем відсутністю таланту та здібностей учня, що було не зовсім безпідставно, бо приймали до консерваторій навчатися гри на духових інструментах без усілякої підготовки. Тим не менше, серед тамтешніх національних кадрів знаходилися обдаровані і талановиті студенти, які на чисто інтуїтивному рівні змогли перейняти кращі традиції зарубіжного флейтового виконавства, носієм якого були їхні вчителі. Це найближчим часом дозволило повністю оновити іноземний професорський склад консерваторій на власний, національний [2, 70].

Не зважаючи на це, з концертних програм музичних закладів Києва, Харкова та Одеси того часу бачимо, що репертуар флейтистів складають виключно твори, написані відомими віртуозами гри на флейті: Джуліо Бріччальді, Вільгельмом Поппом, Чезаре Чіарді, Фердинандом Бюхнером, Адольфом Тершаком, Теобальдом Бьомом, в яких на перше місце висувається задача технічного вдосконалення виконавця, і абсолютно не приділяється увага розвитку художнього смаку майбутнього артиста. До того ж, і самі викладачі, що давали сольні концерти, виконували дуже бідні, з точки зору художньої цінності твори, в яких окрім віртуозних можливостей інструменту, на великий рахунок, і продемонструвати було нічого. Так, відомий український флейтист того часу О. Химиченко виконував на своїх концертах "Російський карнавал" Ч. Чіарді, ноктюрн Ф. Дюпелера, анданте для скрипки А. Бера в транскрипції для флейти та подібну музику [3, 253].

Використані джерела

1. Карп'як А. Флейта в консерваторії Галицького Музичного Товариства та в інших вищих музичних закладах Львова у період 1854 – 1939 рр. // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: мистецтвознавство. – Тернопіль. 2000. – № 1(4). – С. 95 – 100.
2. Усов Ю.А. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. – М.: Музыка, – 1975. – 195 с.
3. Богданов В.О. Історія духового музичного мистецтва України: Від найдавніших часів до початку XX століття. – Харків: Основа, 2000. – 344 с.

Яковлев О. В.,
ст. викладач ДАКККиМ

ДОЦІЛЬНІСТЬ ВИКОРИСТАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ 20-Х РОКІВ XX СТОЛІТТЯ В СУЧАСНІЙ МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ

Досягнення української педагогічної думки початку XX ст. в галузі теорії національної школи і освіти вповні можуть бути використані при розробленні сучасних педагогічних концепцій, а навчально-методична література 1920-х років – у початкових мистецьких закладах сьогодення.

Важливо відзначити національну спрямованість українського педагогічного руху в період становлення Української Народної Республіки (УНР) в 1917-1920 роках. Цей період досліджується сучасним українським педагогом-музикантом О.В.Овчарук [1].

У доповіді "Націоналізація школи" на II Всеукраїнському учительському з'їзді, що відбувся в серпні 1917 р., видатний педагог С.Русова доводила, що кожний народ мусить мати свою національну школу, бо без цього він не зможе нормально розвиватися, школа повинна бути національною не тільки за мовою викладання, а й за змістом, тобто пов'язаною з народним побутом, традиціями, світоглядом.

У перші дні революції 25 квітня 1917 р. в Ямполі на з'їзді вчителів народних шкіл виголосив доповідь композитор К.Г.Стеценко "Українська пісня в народній школі", в якій окреслено шляхи реалізації найважливіших завдань часу – втілення в життя найвищих ідей правди, краси та добра. Саме через збагачення шкільної педагогіки надбаннями народної поезії та пісні, на думку автора, можливо "закинути в чисту душу дитини ті найвищі ідеї, утворення й здійснення яких принесло б народові й вітчизні щастя й долю" [2, 3]. Найкращим засобом для цього є українська народна пісня. "Пісня народу нашого – це історія його, багатство духовне його, це – гордість його. І от на чому – на піснях його – ми повинні воскрешати національний дух народу, національне самопізнання ... Пісня українська має право бути одним з могутніх і перших факторів національного відродження й виховання нашого народу ... Вона, пісня, багато допоможе роботі по націоналізації школи, а з школи – й народа... Пам'ятайте, що ми будемо не що інше, а свою українську національну школу. Пам'ятайте, що через школу ми повинні виховати й великий наш український народ. Пам'ятайте, що одне з могутніх знаряддів національного виховання є багата, прекрасна, натхненна українська народна пісня" [2, 8].

У процесі вирішення конкретних проблем націоналізації школи виникли значні труднощі щодо забезпечення вчителів і учнів підручниками, відповідними меті національної освіти. Спеціально виданням шкільних книжок зайнялося "Товариство шкільної освіти" в Києві, а також видавництво "Українська школа", яке працювало під орудою С.Русової, Я.Чепіги, С.Черкасенка. Як зазначав дослідник освітнього руху в Україні за часів революції С.Постернак, загалом українською мовою виходило 63 періодичні видання, 747 назв книжок українсь-

кою мовою, 452 – російською, 174 – іншими мовами, що становили разом 1373 назви.

Справу видання підручників, посібників, дитячих музичних збірок активно розпочав К.Г.Стеценко, діяльність якого була пов'язана тоді з Музичним відділом Головного управління мистецтв та національної культури, де він очолював педагогічну секцію.

"Початковий курс нотного співу" та I, II, III частини "Шкільного співання" К.Стеценка надрукувало видавниче товариство "Вернигора".

Складність розв'язання проблеми забезпечення шкіл методичними посібниками та музичними збірками, необхідними для викладання предмета "Співи", посилювалася не тільки важкими умовами їх видання, але й новими вимогами щодо змісту. Так, в умові між Міністерством народної освіти УНР та К.Г.Стеценком стосовно складання підручників з навчання співам відзначалося, що підручники повинні мати науковий характер, бути пристосованими до шкільного вжитку, мова підручників повинна бути ясна, літературна, популярна, замовлені Міністерством підручники можуть бути видані тільки мовою українською.

Програму "Співи" для I ступеня єдиної школи складає К.Стеценко, вводить пісні з рухами, музичні ігри, пісні календарно-обрядового циклу з метою національного виховання дітей. У перший розділ програми "Пісні з елементарними рухами" він включає пісні: "Чирик-чирик", "Січ іде", "Ой на горі жито" та ін.; у другий – "Пісні з іграми, танками та більш складними рухами": "Залізний ключ", "Мак", "Вийшли в поле косарі", "Перепілочка", "Ходить гарбуз по городу", "Горобейко", а також вводить підрозділи: "Драматизація зі співами", "Пісні, пов'язані з етнографічним календарем", "Пісні гарні по мелодії і змісту по вибору вчителя". У розділі "Церковні співи" зазначені молитви "Отче наш", "Достойно єсть", "Царю небесний", а також церковні мелодії на Різдво, до Великодня, Хрещення та інших свят, які Стеценко вважає не тільки найкращим дидактичним матеріалом, на якому діти легко привчаються до гармонійного співу, але й взірцями духовних співочих традицій українського народу.

Програма зі співів I ступеня "Єдиної школи" передбачала також і навчання основам нотної грамоти за методикою, розробленою К.Стеценком у власному посібнику "Початковий курс навчання дітей нотного співу", а саме – засвоєння теоретичних відомостей на ґрунті нагромадженого слухового досвіду.

У музично-педагогічний репертуар К.Стеценко рекомендує включити музичні збірки українських композиторів для дітей: "Проліски" (I, II, III ч.) Я.Степового, "Дитяча розвага" С.Титаренка, "Збірка пісень в хоровому розкладі" М.Лисенка, "Танки та ігри народні" В.Верховинця, "Шкільний співанник" (1ч.) К.Стеценка. Для оволодіння навичками гармонійного співу на 2, 3 та більше голосів пропонує М.Лисенка "Збірку пісень в хоровому розкладі", О.Кошиця "Десяток народних пісень для жіночого хору", Я.Степового "Проліски" (IV ч.) та а збірку "Шкільний співанник" (II та III ч.).

Відповідно до змісту програми, К.Стеценко складає й список підручників, необхідних для учнів середніх і старших класів, з теорії, гармонії та історії музики: "Популярний курс елемента" Я.Степового; "Руководство к практическому изучению гармонии музыки" Г.Любомирського; "Курс гармонии" П.Чайковського; "Короткий курс історії всесвітньої, слов'янської та української музики" П.Козицького; "Кобза і кобзарі" М.Лисенка тощо.

Авторська програма зі співів в "Єдиній школі" К.Стеценка, його навчально-методична література не втратили свого значення й на сучасному етапі розвитку національної музичної освіти. Зазначені праці є концептуальним втіленням поглядів українського митця на подальші шляхи розвитку та головні завдання національного освітнього процесу в Україні. Українська пісня й на сьогодні є одним з могутніх факторів в справі музичного виховання дітей.

Використані джерела

1. Овчарук О.В. Розвиток музично-педагогічної думки в Україні в першій чверті XX століття: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / НПУ ім. М. Драгоманова / О.В.Овчарук. – К., 2000.
2. Стеценко К. Українська пісня в народній школі / К.Г.Стеценко. – Вінниця, 1917.

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

- ДАКККиМ** – Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв
- ДМШ** – Дитяча музична школа
- ДШМ** – Дитяча школа мистецтв
- ДЮМВХС** – Дитяча юнацька музична вокально-хореографічна студія
- КиМ ім. Р.М.Глієра** – Київський інститут музики ім. Р.М.Глієра
- КМАЕЦМ** – Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва
- КНУКиМ** – Київський національний університет культури і мистецтв
- КНУТКиТ ім. І. Карпенка-Карого** – Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого
- КССМШ** – Київська середня спеціалізована музична школа
- КУРВ** – Київський університет ринкових відносин
- Львівська ДДМШ** – Львівська державна дитяча музична школа №1 ім. А. Кос-Анатольського
- МКТ України** – Міністерство культури і туризму України
- МШМ** – Міська школа мистецтв
- НАН України** – Національна академія наук України
- НВМС** – Національна Всеукраїнська музична спілка
- НМАУ ім. П.І. Чайковського** – Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського
- ННДІУ** – Національний науково-дослідний інститут українознавства
- НПУ ім. М. Драгоманова** – Національний педагогічний університет ім. М. Драгоманова
- НСК України** – Національна спілка композиторів України
- НСТД України** – Національна спілка театральних діячів України
- ПУ НПУ ім. К.Д. Ушинського** – Південноукраїнський національний педагогічний університет ім. К.Д. Ушинського
- УЦКД** – Український центр культурних досліджень
- ШДЕМ** – Школа джазу естрадного мистецтва
- ШРРД** – Школа раннього розвитку дитини

З М І С Т

Пленарне засідання

Шульгіна В. Д.

Презентація кафедри музикології ДАКККиМ 3

Вовкун В. В.

Культурно-освітній простір України ХХІ ст.:
реалії та перспективи 6

Гуральник Н. П.

Збереження традицій визначних представників
української фортепіанної школи в музичній освіті
(на прикладі музично-педагогічної діяльності
Г. Беклемішева та Є. Сливака) 10

Овчарук О. В.

Актуальні проблеми сучасної мистецької освіти 13

Садовенко С. М.

Суперечності сучасного культурного процесу в Україні 17

Сучасні напрямки мистецької освіти

Александрова Л. Ю.

Оптимизация музыкального учебного процесса в начальных
специализированных учебных заведениях искусств 22

Барицька О. А.

Умови застосування комп'ютерних технік у мистецькій освіті
ХХІ століття 25

Богданова Т. С.

Специфіка методичної роботи з хореографії у творчих
дитячих колективах 28

Бурдейна Т. І.

Актуалізація особистості студента у виконавській діяльності 34

Бучма О. Є.

Особливості акторської гри в новаційних формах
сучасного театру ляльок. Новітні педагогічні технології
виховання акторів-лялькарів 37

Віннікова Ю. Л.

Напрямки розвитку мистецької освіти в умовах
глобалізаційних процесів 38

Горенко Л. І.

Українознавство в системі національної історичної освіти
та культури ХХІ століття: теоретико-методологічний підхід 40

Загорская Р. П.

Где живут слоны (музыкальное развитие детей дошкольного
возраста) 46

Знайда Г. А.

Шляхи удосконалення діагностики музичних здібностей
учнів молодших класів 49

Ільєнко І. М.

Музика та хореографія: форми освітніх сполучень 52

Куш Є. В.

Музично-інформаційні технології як наукова галузь
та навчальна дисципліна 54

Лавренюк Л. А.

Функціонування національних традицій у виконавській
діяльності українських музикантів в умовах еміграції 57

Ліва Н. В.

Надбання рок-культури як потенційна складова музичної
освіти молоді 60

Макашев Т. А.

Створення цілісної педагогічної концепції викладання
предмету "Основи історії мистецтва" в дитячій художній
школі, враховуючи філософсько-методологічні надбання
постнекласичної науки 62

Мошкола М. І.

Провідна роль національної еліти у розбудові
української держави 65

Михальчук Т. П.

Музична дитяча казка "Подарунок святого Миколая" 68

Редя В. Я.

Класична музика у загальновузівському курсі світової
художньої культури 69

Рогоза О. С.

Роль музичного мислення в сучасній початковій музичній освіті 72

Свириденко Н. С.	
Сучасне осмислення музики доби бароко	74
Северинова М. Д.	
Архетипи як універсальні феномени культурно-мистецької спадщини України	77
Соловяненко О. В.	
Звукозапис як засіб допомоги викладачам при вихованні музиканта-виконавця	81
Станіславська К. І.	
Особливості організації педагогічної практики у студентів-магістрантів за фахом "Звукорежисура"	86
Стебельська О. С.	
Розвиток музичного професійного мистецтва Тернопільщини кінця ХХ – початку ХХІ століття	88
Стороженко Г. Ю.	
Інтегроване виховання дитини за допомогою використання арт-терапевтичних технік	91
Терещенко-Кайдан Л. В.	
Монодійний спів як предмет викладання регентам у вищих навчальних закладах України	94
Фадєєва К. В.	
Музичні навчальні комп'ютерні програми: аналітичний огляд	97
Філін С. В.	
Основні елементи міжкультурної комунікації: мова, мовлення, спілкування	99
Чаморова Н. В.	
Дитячі рухливі музичні ігри на уроках сольфеджіо у молодших класах ДМШ	101
Черкаський Л. М.	
Самобутній музичний інструментарій в мистецькій освіті	108
Чжоу Тинтин	
До питання творчої ініціативи в опануванні українським музичним фортепіанним репертуаром іноземними студентами (історико-методичний аспект)	110
Шман С. Ю.	
Вимоги до підготовки музикознавців-експертів	113

Методика викладання музичної літератури та сольфеджіо

Баранова В. О.

Вирішення задач комплексного музичного виховання
майбутнього професіонала вокального співу
у навчальних посібниках О.Афоніної та В.Баранової
"Сольфеджіо" та "Сольфеджіо на основі сучасної, джазової
та естрадної музики" 117

Волохонович В. І.

Робота з учнем над засобами музичної виразності
(на прикладі "Багателей" В.Сильвестрова для фортепіано) 122

Гаврилова Т. Ю.

Методи та заходи на уроках сольфеджіо у ДМШ
як розв'язання навчально-виховних завдань
по здійсненню оптимізації навчального процесу 124

Ізваріна О. М.

Оперне мистецтво України другої половини XIX – початку XX ст.
в курсі "Української музичної літератури" для шкіл мистецтв 128

Кизлова О. Е.

Краткая история джаза (глава учебника зарубежной музыки
для учащихся 7-8 классов ДМШ) 131

Клявліна О. О.

Розвиток образного музичного сприймання
учнів на уроках музичної літератури в ДШМ
(на прикладі творчості Л. Бетховена) 137

Кулик В. В.

Використання записів автентичного виконання українського
обрядового фольклору на уроках музичної літератури як чинник
реалізації завдань предмета 140

Мудрик В. Г.

Система музичного виховання православної культурної традиції 143

Полякова А. М.

Шляхи оптимізації викладання музичної літератури в ДМШ 145

Романенко О. М.

Роль тактильних відчуттів у розвитку музичних
здібностей учнів на уроках сольфеджіо
(до питання міжпредметних зв'язків у ДМШ) 148

Методика навчання гри на музичних інструментах

Вільгуцька О. С.

Методика навчання гри на музичних інструментах 152

Гаманін О. О.

Від одноголосся до більш насиченої фактури музичного викладу 155

Гумен О. О.

Професійна арфова школа в Україні: історія становлення і сучасність 157

Давидовський К. Ю.

Значення позанавчальних форм творчої діяльності
Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра в формуванні
культурно-мистецького середовища Києва 160

Жульева Л. В.

"Детский альбом" П.И. Чайковского в переложении
для фортепиано в 4 руки Жульевой Л.В. 163

Малоштан Я. Г.

О воспитании методов домашней работы пианиста по книге
С.Денисова "Школа игры на фортепиано. Практическое пособие
для домашних занятий" (С.-Петербург, май 2008 г.) 165

Микуланинець Л. М.

Закарпатська обласна філармонія як осередок розвитку
виконавського мистецтва 170

Москалик М. Г.

Особливості початкового навчання гри на фортепіано дітей
з двох-трьох річного віку 175

Новосад С. О.

Українознавчі основи мистецької освіти ХХІ століття:
концептуально-акмеологічний підхід 178

Овсянникова С. О.

Робота з ансамблями великої і малої форми на сучасному
стані розвитку народних інструментів 186

Пискач А. А.

Нефольклорні тенденції у вокально-інструментальному
виконавстві і мистецькій освіті України кінця ХХ –
початку ХХІ століття 188

Порцев М. В.

Творчість Олександра Вінницького як основа сучасного
гітарного джазового репертуару 192

Прохорчук М. Є.

Інтонаційна проблематика у теорії музично-виконавського мистецтва 194

Рудчук Ю. А.

З історії музичного навчання на духових інструментах в Україні 196

Степура М. Є.

Челеста у творчості сучасних композиторів 199

Титенко Д. П.

Методичні принципи видатних клавіристів другої половини XVII – початку XVIII ст. в контексті проблем сучасної мистецької освіти 203

Трилеська Н. К.

Мистецтво привернути увагу маленького піаніста до занять музикою 206

Хропата О. В.

Чернігівська бандурна школа ХХІ століття: тенденції та перспективи розвитку 209

Методичне забезпечення навчального процесу

Афоніна О. С.

Проблеми методичного забезпечення з дисципліни "Музика ХХ століття" 213

Бондаренко А. І.

Укладання репертуарних збірників для учнів ДМШ на сучасному етапі – задачі та рекомендації 215

Жульєв А. П.

Хрестоматія "Блокфлейта" для 1-3-х класов ДМШ 216

Зіна К. С.

Роль програмних творів у навчально-педагогічному репертуарі ДМШ (на прикладі фортепіанних п'єс С. Борткевича) 219

Зосім О. Л.

Духовна музика римо-католицької та протестантської традицій у навчальних курсах диригентів-регентів 223

Степурко В. І.

Методичне забезпечення з предмету "Хорове аранжування" 228

Терещенко В. В.

Методична розробка розважально-пізнавальної гри "Всесвітні композитори"	230
--	-----

Чернета Т. О.

Понятійна система виконавської майстерності в методичних роботах М. Давидова	232
---	-----

Шутко Ю. І.

Методичні засади школи гри на флейті в Україні кінця ХІХ початку ХХ століття	236
---	-----

Яковлев О. В.

Доцільність використання української навчально-методичної літератури 20-х років ХХ століття в сучасній мистецькій освіті	238
---	-----

Список скорочень	242
------------------------	-----

**ПЕРІОДИЧНІ ФАХОВІ НАУКОВІ ВИДАННЯ
НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

№	Назва (періодичність видання)	Розділи
1	Збірник наукових праць “ Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури ” (2 рази на рік)	1. Загальнотеоретичні питання 2. Проблеми культурології: історичні та сучасні розвідки 3. Морально-естетичні проблеми сучасності 4. Художня творчість як об’єкт естетико-мистецтвознавчого аналізу 5. Методичні та методико-педагогічні проблеми
2	Науковий журнал “ Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв ” (4 рази на рік)	1. Філософія 2. Культурологія 3. Мистецтвознавство 4. Історія 5. Політологія
3	Альманах “ Культура і сучасність ” (2 рази на рік)	1. Філософія 2. Культурологія 3. Мистецтвознавство
4	Збірник наукових праць “ Мистецтвознавчі записки ” (2 рази на рік)	1. Музикознавство 2. Мистецтво театру і кіно 3. Проблеми пластичного та ужиткового мистецтва 4. Питання культурології 5. Питання мистецької освіти 6. Хроніка та бібліографія

Зазначені наукові видання є фаховими з:

філософських наук (збірник наукових праць “Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури”, науковий журнал “Вісник ДАКККіМ”, альманах “Культура і сучасність”);

історичних наук (науковий журнал “Вісник ДАКККіМ”);

політичних наук (науковий журнал “Вісник ДАКККіМ”);

мистецтвознавства (збірник наукових праць “Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури”, науковий журнал “Вісник ДАКККіМ”, альманах “Культура і сучасність”, збірник наукових праць “Мистецтвознавчі записки”)

культурології (збірник наукових праць “Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури”, науковий журнал “Вісник ДАКККіМ”, альманах “Культура і сучасність”)

Адреса: м. Київ, вул. Івана Мазепи, 21, корп. 11, кім. 34;
тел./факс 501-78-28; e-mail: nauka@dakkkim.edu.ua

Вимоги до фахових статей

1. Витяг із Постанови Президії Вищої атестаційної комісії України від 15.01.2003 р. №7-05/1 "Про підвищення вимог до фахових видань, внесених до переліків ВАК України":

"Пункт 3:

Редакційним колегіям організувати належне рецензування та ретельний відбір статей до друку. Зобов'язати їх приймати до друку у виданнях, що виходитимуть у 2005 році та в подальші роки, лише наукові статті, які мають такі необхідні елементи:

- постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;
- аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор; виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується означена стаття;
- формулювання цілей статті (постановка завдання);
- виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;
- висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямі. Дотримання цієї схеми обов'язкове.

12. До статті слід додати рецензію від наукового керівника або витяг з протоколу засідання кафедри.

13. Матеріали мають бути набрані на комп'ютері в редакторі Word і подаватися до редакції у двох варіантах: електронному (на дискеті) та роздрукованими на папері формату А4. Текст має бути набраним шрифтом Times New Roman, 14 кеглем, через 1,5 інтервалу, верхнє і нижнє поле – 2 см, ліве – 3 см, праве – 2 см. Обсяг статті (зі списком використаної літератури, таблицями, схемами тощо) має бути не більшим 12–13 стор.

14. Примітки до тексту оформляються як зноски, а посилання на джерела позначаються у квадратних дужках номером, під яким стоїть це джерело у переліку літератури (**література** подається в кінці статті **за алфавітом**, згідно вимогам ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 **Бібліографічний запис** /приклад див. **Бюлетень ВАК України № 3, 2008** або на сайті **Книжкової палати <http://www.ukrbook.net/prykl bib zap.pdf/>**).

15. У даних про автора **необхідно вказати прізвище, ім'я та по батькові** (у називному відмінку), **науковий ступінь, вчене звання, місце роботи, посаду, адресу, телефон.**

Основний текст статті **обов'язково має супроводжуватись двома анотаціями** (українською, англійською мовами) **з переліком ключових слів**, а також **шифром УДК.**

Науково-практична конференція

***Мистецька освіта ХХІ століття:
теорія і практика***

27 – 28 жовтня 2009 р.

Редактор

В. М. Кручик

Комп'ютерна верстка

С. І. Супруненко

Підписано до друку 20.04.2010. Формат 60х84 ¹/₁₆
Друк офсетний. Умовн. др. арк. 14,65. Тираж 300 прим. Зам. 65.

Видавець і виготівник

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Адреса: 01015, Київ–15, вул. Івана Мазепи, 21

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів
видавничої справи ДК № 2544 від 27.06.2006.

