

1115

МИСТЕЦТВО

в сучасній школі:

*проблеми
і пошуки*



2010

Міністерство освіти і науки України
Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника
Педагогічний інститут

Кафедра мистецьких дисциплін початкової освіти

**Мистецтво в сучасній школі:
*проблеми, пошуки***

За загальною редакцією професора М.В.Вовка

77 76 81 ред.

Випуск IV

НБ ПНУС



777681

Івано-Франківськ
2010

УДК 7807-057.874
ББК 74.200.551.3

*Друкується за ухвалою Вченої ради Педагогічного інституту
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
Протокол № 4 від «3» грудня 2010 р.*

Рецензенти:

заслужений діяч мистецтв України, доцент **Савчук В.Я.**;
кандидат мистецтвознавства, доцент **Дудик Р.В.**

Мистецтво в сучасній школі: проблеми, пошуки : матеріали науково-методичної конференції «Інноваційні форми і методи вдосконалення навчання і виховання учнів на уроках мистецтва в загальноосвітніх школах» (м. Івано-Франківськ, березень 2010 р.) / за заг. ред. професора М. В. Вовка. – Івано-Франківськ : Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2010. – Вип. IV. – 92 с.

Науково-методичний збірник вміщує матеріали конференції, актуальні проблеми мистецької освіти: історія і сучасність.

До нього ввійшли дослідження присвячені актуальним питанням навчання і виховання засобами музики, хореографії та образотворчого мистецтва. Наукові ідеї об'єднані спільним задумом розкриття функціонального впливу мистецтва на естетичне виховання школярів. Актуалізуються психолого-педагогічні та вікові особливості розвитку творчих здібностей учнів.

Матеріали збірника розраховані на студентів педагогічних вузів та вчителів мистецьких дисциплін загальноосвітніх шкіл.



ISBN 978-966-640-210-7

© Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника, 2010

УДК 37.036
ББК 74.200.55

Роман Андрусишин

**Удосконалення форм і методів естетичного виховання
дошкільнят засобами хореографічного мистецтва**

У статті піднімаються проблеми естетичного виховання дітей дошкільного віку засобами хореографії. Аналізуються основні завдання щодо удосконалення змісту, форм та методів естетичного виховання. Означено проблеми, розв'язання яких значно покращить стан естетичного виховання підростаючого покоління в дошкільних навчальних закладах.

Стаття розрахована на студентів, викладачів мистецьких дисциплін, керівників дитячих хореографічних колективів.

Ключові слова: народна хореографія, естетичне виховання, дошкільна освіта, танцювальне мистецтво, народний танець.

Одним з найважливіших видів мистецтва є хореографія, яка супроводжує людину протягом усього життя, сприяє всебічному розвитку і вихованню її емоційної сфери. Саме заняття хореографією прикрашають життя, роблять його цікавим, змістовним, багатограним. Особливий вплив танець має на дітей дошкільного віку, і саме тому необхідна посилена увага до естетичного виховання засобами народної хореографії.

У коментарі до «Базового компонента дошкільної освіти в Україні» зазначається, що система дошкільної освіти має забезпечувати «прилучення дітей до системи цінностей, культури і традицій українського народу, виховання шанобливого ставлення до його надбань; ознайомлення з культурою народів світу» [5, с.14]. При цьому завдання «створювати культурне середовище, сприяти становленню в дитини базису особистої культури, залучати до світу національної та

світової культури» [5, с.16] розглядається як одне з основних завдань національної системи дошкільної освіти.

Провідну роль у залученні дитини до світу культури відіграє мистецтво, що розглядається вченими як засіб спілкування людей, фактор національної та інтернаціональної єдності. Мистецтво відрізняється від інших численних видів практичної діяльності людей тим, що пов'язане з відчуттями та емоціями. Так, Л.С.Виготський визначав мистецтво як «суспільну техніку відчуття», «сукупність естетичних знаків, спрямованих на те, щоб викликати у людей емоції» [3], а також підкреслював соціальну цінність художніх емоцій, викликаних мистецтвом. Спираючись на це положення, танцювальне мистецтво можна, безумовно, розглядати як один з найбільш дійових факторів формування гармонійно розвинутої, духовно збагаченої особистості.

Відомо, що ще здавна танець був засобом вираження почуттів та емоцій людей. Відокремившись від прямого зв'язку з обрядами, де він мав насамперед релігійно-магічний зміст, танець набув значення мистецтва, що втілює красу людського тіла, різноманітний душевний стан. Природа танцю образна і має за основу узагальнення багатоманітних «пластичних мотивів», відібраних із реального життя рухів, які організуються за законами ритму, симетрії, орнаментального узору. Танець органічно пов'язаний з музикою, яка посилює виразність танцювальної пластики, дає йому емоційну ритмічну основу [1, с.503].

Багато дослідників розглядають виховний вплив танцю у зв'язку з його значним фізично-культурним та духовно-культурним потенціалом, що сприяє всебічному розвитку дитини. Естетичне виховання засобами ритміки та хореографії висвітлено у працях Є.Б.Абдуліної, Б.В.Асаф'єва, А.Р.Верещагіної, Д.Б.Кабалевського, К.В.Тарасової, В.І.Шпак та інших. Проблема музично-рухового розвитку дошкільників, формуванню в них навичок виконання танців, розвитку творчості під час означеної діяльності присвячено дослідження Р.Т.Акбарової, С.В.Акішева, Н.О.Ветлугіної, О.В.Горшкової, А.М.Зіміної, М.Л.Палавандішвілі, О.П.Радиної та ін. Ученими підкреслюється,

що за допомогою рухів дитина пізнає світ: рухаючись під музику, вони вчиться повнішому її сприйняттю, завдяки чому отримує певні враження від музичних творів. При цьому у дітей розвивається інтуїтивна музикальність, творча уява, поступово формується художній смак, розвиваються спеціальні здібності музично-рухового виконання.

Треба зазначити, що танцювальне мистецтво, як ніщо інше, передбачає культуродоцільність, тобто «відкритість» різних культур. З огляду на це особливого значення набуває знайомство дітей з народним танцем, що, як і кожний витвір народного мистецтва, є «плодом народної творчості, уособленням його смаків і вподобань, дзеркалом національних особливостей художнього мислення народу» [6, с.10]. Виходячи з цього, використання танців різних народів у процесі організації танцювальної діяльності дітей старшого дошкільного віку, на наш погляд, сприяє створенню умов для найбільш повного (з урахуванням віку) ознайомлення дошкільників з розвитком культури сучасного суспільства. Цей аспект естетичного виховання в процесі танцювальної діяльності потребує насамперед знань у галузі національної культури. Такий підхід, на наш погляд, дає змогу дошкільнику побачити та зрозуміти єдність національної танцювальної культури із світовою, сприяє формуванню різних пізнавальних інтересів, пробуджує чуттєвість, а також створює умови для розвитку танцювальної творчості.

На сучасному етапі психолого-педагогічні дослідження та передова педагогічна практика все більше звертають увагу на необхідність формування естетичного досвіду дітей. Прогресивні вітчизняні науковці та діячі мистецтва відстоюють необхідність знайомства з народними традиціями. Але, на жаль, серед засобів, що сприяють цьому, танцювальна діяльність посідає незначне місце. Недостатня увага приділяється і національним хореографічним традиціям, які є важливим засобом формування у старших дошкільників національної свідомості розвитку їхньої художньо-естетичної культури.

Мета нашого дослідження полягає в тому, щоб з'ясувати готовність дітей старшого дошкільного віку до танцювальної діяльності.

ті. Початковим етапом у визначенні стану цього питання у практиці дошкільних закладів освіти було проведення з дітьми бесід, аналіз яких дозволив визначити ставлення дошкільників до танцювальної діяльності взагалі та особистого ставлення до народного танцю. Також було звернено увагу на їх знання в галузі національних хореографічних традицій, що входило в завдання нашого дослідження. Спостереження за самим процесом танцювальної діяльності дошкільників, виконання ними експериментальних завдань було спрямовано на визначення рівня музично-рухового розвитку дітей. При цьому особлива увага приділялась виконанню дошкільниками різних народних танців, а також танців, що є втіленням національних хореографічних традицій.

У результаті аналізу отриманих даних з'ясовано, що діти, безперечно, люблять танцювати. Відповідаючи на питання «Чи любиш ти танцювати і чому?», вони орієнтувалися на емоційні враження, спогади, пов'язані із власним досвідом («Мені стає дуже весело», «Полюбляю танцювати для батьків, коли всі радіють та плескають»). І лише окремі діти виявляли розуміння значення танців («Я хочу бути стрункою», «Я буду як балерина», «Хочу красиво ходити та гарно рухатися»). Одержані дані свідчать про те, що дошкільники лише частково сприймають хореографічне мистецтво. Більшість дітей говорить про танці, які вони виконували, пов'язуючи це лише з яскравими костюмами, що їм купували або шили батьки («Була Сніжинкою; платтячко сяло, немов дорогоцінне каміння», «Був Петрушкою у яскравому ковпаку», «Була у чудовому костюмі Квітки»). Не змогли розповісти про те, що саме їм подобається у танцях, 10,6% дітей («Не пам'ятаю», «Забув», «Сподобалось, але не пригадую»). Під час розмов було з'ясовано, що більшості дітей подобаються рухливі танці, що виконуються під веселу, жваву сучасну музику. Музика спокійна, лірична за характером, викликає в окремих дошкільників бажання слухати її, мріяти.

З'ясовуючи ставлення старших дошкільників до народних танців, ми дійшли висновку, що в цілому діти мають про них надто скромні знання. Вони говорили про народні танці як про гарні, майже

завжди веселі, але при цьому більша частина малюків затруднялась із наведенням прикладів назв хореографічних композицій, а тим більше визначенням національної приналежності того чи іншого танцю. Це свідчить про те, що при організації процесу танцювальної діяльності дошкільників педагоги приділяють увагу лише музиці та рухам того чи іншого танцю і зовсім не звертаються до змісту танцю та його сюжету. Недостатня увага приділяється назвам композицій, а тим більше історії виникнення того чи іншого танцю. Ця ситуація і призводить до відсутності в малюків яскравих вражень від виконання танців, емоційного ставлення до них. Дані опитування свідчать про те, що запас уявлень дітей про народний танок обмежений і визначається передовсім переглядом концертів, телепрограм, аніж власним досвідом, набутим на музичних заняттях.

Дітям пропонувалося також назвати й показати рухи відомих їм народних танців. При цьому дошкільники виконували рухи, що не мають яскравого національного забарвлення та можуть використовуватися у різних танцях (плескання, оберти, виведення ноги на каблук тощо). Більше того, при показі вони не використовували положень рук, характерних для тієї чи іншої національності. Танцюючи, діти основну увагу приділяли рухам ніг, повністю була відсутня робота тулубу, голови. На наш погляд, це пов'язано з тим, що на музичних заняттях дітей не знайомлять з особливостями виконання танців різних народів, а також не приділяють достатньої уваги розвитку в малюків координації музичного руху, узгодженості роботи всіх ланок тулуба відповідно до музики.

Зацікавлено діти описували предмети, з якими виконуються народні танці. Дошкільники називали віночки, ложки, хусточки, квіти та інше. Це, на наш погляд, підкреслює доцільність використання атрибутики при організації танцювальної діяльності дітей старшого дошкільного віку. Танцювальні композиції, в яких присутні ті чи інші предмети, викликають у дошкільників зацікавленість. Діти з більшим бажанням розучують їх та виконують з великим ентузіазмом і захопленням. Слід зазначити, що від художнього, образного оформлення також залежить виховне значення танцю. Гарно дібраний костюм та

атрибутика привчають дитину входити у світ образів танцю, що має значний вплив на свідомість дитини, її виховання.

Під час розмови про українські танці більшість дітей відповіли, що «вміють їх танцювати», але характеризували їх як «не дуже цікаві». Багато опитаних (74,2%) не могли пригадати назви українських народних танців, які вони виконували на святах; дитячі враження нечіткі, уривчасті. Дошкільнята відновлюють у пам'яті окремі танці і лише ті, які виконувалися не дуже давно («Гопачок», «Козачок»). Багато опитаних не могли розкрити зміст, дати характеристику назвам танців. Спостерігається відсутність у малечі яскравих вражень, лише дехто пригадував, що «виступав як парубок», «танцювала, а на голові був віночок з квітів» тощо. Такі пояснення є типовими. Мабуть, це об'єктивне явище, оскільки малятам пропонують традиційні, не дуже цікаві програмові танки. Більше того, ознайомлення з українським танком на музичних заняттях проходить епізодично. Це також є причиною того, що дошкільники не знають багатьох українських танців, дають їм характеристику, спираючись на ознаки, притаманні танцям і інших народів світу. Треба відзначити, що відсутність інтересу до українських танців спостерігалася особливо у хлопчиків. Хоча при правильному підході до ознайомлення дітей з національними хореографічними традиціями український народний танок має зацікавити саме хлопчиків: історично склалося, що головна роль у ньому в більшості випадків належить чоловікові.

Дошкільники мають уявлення про деякі українські танки, але рухи цих танців, як правило, пригадати не можуть. Так, їм пропонувалося показати рухи українських танців, які вони колись виконували або бачили у виконанні інших. Треба зазначити, що основна частина дітей при цьому знову використовувала плескання, кружляння, пружні присідання. Лише деякі дошкільники виконали «колупалочку» з характерно складеними на рівні грудей руками, притупи, присядку. Один із хлопчиків навіть намагався виконати складні технічні рухи, характерні для українського чоловічого танцю, пояснюючи, що «бачив їх на концерті». Отже, простежується недостатня обізнаність дітей з культурою свого народу, зокрема з хореографічними тради-

ціями, що, звичайно, не може сприяти їх національно-культурному вихованню.

Одним з методів отримання даних, що характеризують участь дитини у танцювальній діяльності, були систематичні спостереження. Вони тривали під час проведення музичних занять (ідеться про сприйняття старшими дошкільниками нового танцювального матеріалу, його засвоєння), свят, вечорів розваг (виступи дітей з підготовленими танцями), самостійної музичної діяльності (ідеться про виконання знайомих танців у вільний час, а також творчі прояви в самостійній танцювальній діяльності).

Аналіз спостережень свідчить, що на музичних заняттях в основному всі дівчатка та хлопчики з радістю сприймають новий танець, причому інтерес малюків зростає в міру ознайомлення з ним. Під час розучування та виконання рухів більшість дітей відчувала себе на піднесенні, намагалася старанно виконувати рухи; вони навіть звертали увагу на якість виконання («Я гарно танцюю?»). Але звістку про те, що буде розучуватися український танець, з цікавістю сприйняла незначна кількість дітей. Треба зазначити, що тут інтерес дітей у процесі роботи спадав («Просто не хочу танцювати», «Я хочу бути Мушкетером, а не Козаком»). 2,4% дітей сприйняли звістку байдуже, пояснюючи це фізичним станом («Я погано почуваюсь», «Болить голова»). Відмовилися без мотивування 1,2% дітей.

При виконанні танців на ранках, вечорах розваг дошкільники не завжди почувалися вільно, іноді розгублювалися, забували послідовність рухів. Дуже часто була відсутня ритмічність та виразність виконання рухів. Треба зазначити, що з більшим задоволенням діти виконували композиції під сучасну музику. Виконання народних танців здійснювалось без особливого ентузіазму. Частіше дошкільнята виконували рухи механічно, за підказкою музичного керівника. Українських танців загалом виконувалося небагато. Отже, говорити про повну реалізацію виховного потенціалу національних хореографічних традицій, на жаль, не можна.

Спостереження за процесом самостійної музичної діяльності показали, що дошкільники інколи танцюють, але переважно сучасні

танці. Вони ритмічно рухаються, коли чують улюблену музику. Однак, не маючи відповідних умінь, роблять це примітивно, що не може ефективно впливати на гармонійний розвиток творчої особистості. В імпровізаційних танцях вони виконують однотипні, невиразні рухи, спостерігається відсутність координації музичного руху. Діти не танцюють самостійно. Більшість дошкільників потребує чітких вказівок дорослого.

Отже, систематичні спостереження та спілкування з дітьми підтвердили вже зроблений нами висновок про те, що в дошкільних закладах танцювальна діяльність, пов'язана з музичними заняттями, входить до програм святкових заходів, тобто програмується, а вільній самостійній дитячій творчості приділяється недостатня увага. Незважаючи на це, аналіз отриманих результатів свідчить про те, що в дітей старшого дошкільного віку спостерігається справжній інтерес до танцювальної діяльності, але при цьому сучасні танці їх цікавлять більше, ніж народні. На наш погляд, повна не інформованість дошкільників у галузі народного танцювального мистецтва пов'язана з неправильним підходом педагогів до організації процесу танцювальної діяльності дітей старшого дошкільного віку. Цей факт є і причиною невизначеності інтересу дітей до національних хореографічних традицій. Не маючи достатніх знань про народні танці, а також відповідних танцювальних навичок, малята виконують їх без задоволення. Відсутність позитивного емоційного ставлення до танцювальної діяльності призводить до того, що не реалізується виховний потенціал танцювального мистецтва.

На наш погляд, процес танцювальної діяльності може значною мірою вплинути на естетичне виховання дитини, якщо будувати його на основі культурологічного принципу, який включає культуродоліцільність, чуттєвість як сукупність емоційних відчуттів, готовність дитини до виконавчої творчості. При цьому можливе активне залучення дошкільників до культурних цінностей, а також підведення дітей до визначення місця національної культури у світовій. З огляду на це особливого значення набуває інтеграція інтелектуального, особистого та діяльного компонентів у процесі естетичного виховання

при пріоритеті формування чуттєвого, емоційного ставлення дитини до мистецтва, а також підготовка педагога до забезпечення такої спрямованості педагогічного процесу.

1. Балет / Под ред. Ю.Н.Григоровича. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – С.503.
2. Верховинець В.М. Теорія українського народного танцю. – К.: Музична Україна, 1990. – 150 с.
3. Выготский Л.С. Психология искусства. – М., 1968. – С.17.
4. Зими́на А.Н. Основы музыкального воспитания и развития детей младшего возраста. – М.: Владос, 2000. – С.124-156.
5. Коментар до Базового компонента дошкільної освіти в Україні / Наук. ред. О.Л.Кононенко. – К.: Дошкільне виховання, 2003. – 243 с.
6. Тараканова А.П. Костюми до шкільного свята. – К.: Радянська школа, 1985. – 48 с.
7. Шаломович С.М., Рудченко І.М., Зініч Р.Т. Методика музичного виховання в дитячому садку. – К.: Музична Україна, 1979. – 163 с.

УДК 371.037

ББК 85.10

Ігор Бай

Образотворче мистецтво як чинник формування гармонійної особистості молодшого школяра

У статті окреслені питання щодо покращення рівня викладання образотворчого мистецтва в початкових класах, оптимізації художньо-творчої діяльності учнів на уроці, впровадження в практику нових видів творчих завдань та нових нетрадиційних художніх технік.

Ключові слова: *художня техніка, творчість, мистецтво, художні матеріали, образотворчі здібності.*

Не секрет, що образотворче мистецтво сприяє формуванню особистості дитини, дозволяє більш глибоко пізнавати довколишній світ у всьому його багатоманітті. Не викликає сумнівів і потреба в навчанні дітей уміння бачити красу в буденному, звичному; формування у школярів здатності відчувати, сприймати, розуміти, усвідомлювати і творити прекрасне.

Образотворча діяльність дітей, образотворче мистецтво в цілому є важливою ланкою навчально-виховного процесу в початковій школі. Основою викладання образотворчого мистецтва є прищеплення дітям молодшого шкільного віку елементарних графічних і живописних здібностей, формування відповідних, доволі специфічних образотворчих умінь та навичок, надання теоретичних відомостей з історії образотворчого мистецтва. Неабиякого значення у зв'язку із цим набуває приведення обсягу і складності змісту занять з образотворчого мистецтва у відповідність до вікових можливостей дітей, врахування та відображення у змісті освіти природних, соціокультурних особливостей конкретного регіону нашої країни.

Метою цієї статті є окреслення проблематики духовного здоров'я дитини, гуманізації викладання мистецьких дисциплін та шляхів покращення художньо-творчої діяльності учнів початкових класів.

Духовне здоров'я дитини залежить від її духовного оточення, зокрема складових духовної культури людства – освіти, науки, моралі, релігії, мистецтва, етики. Свідомість дитини, її оцінка власної спроможності, рівня сформованості особистих здібностей і можливостей обумовлює стан духовного здоров'я індивіда. Сучасні освітні стандарти в цілому зорієнтовані на загальнолюдські цінності, реалізацію завдань гуманізації й гуманітаризації освіти. На чільне місце в освітньому процесі стає розвиток особистості дитини, її неповторність, унікальність.

Цілеспрямований процес розвитку здатності дітей до повноцінного сприйняття і розуміння прекрасного передбачає вироблення в них системи художніх уявлень, поглядів і переконань, формування прагнення утверджувати, продукувати красу скрізь, де б вони не перебували. Основою, своєрідним «фундаментом» розвитку дитячої

уми, уваги, спостережливості, неперевершеним джерелом краси й досконалості є природне оточення дитини. Наголошуючи на важливості живого спілкування дітей з природою у формуванні гармонійної, духовно здорової особистості, видатний український педагог Василь Сухомлинський зазначав: «Дитячий малюнок, процес малювання – це частка духовного життя дитини. Діти не просто переносять на папір щось з навколишнього світу, а живуть у цьому світі, входять у нього як творці краси, дістаючи насолоду від неї» [2, с.44].

Курс образотворчого мистецтва в початковій школі спрямований на формування духовної культури учнів молодших класів засобами художньо-творчої діяльності. На особистісному рівні у школярів формуються ціннісні орієнтири в галузі образотворчого мистецтва, шанобливе ставлення до мистецтва в цілому, розвиваються смистійність і бажання до пошуку власних розв'язків, готовність до підстоювання власного естетичного ідеалу, духовна й естетична потреба у сприйманні прекрасного, а також навички самостійної та спільної діяльності з однолітками.

Відповідно до вимог Державного стандарту початкової загальної освіти головною метою освітньої галузі «Мистецтво» є розвиток у школярів особистісно-ціннісного ставлення до мистецтва, здатності до сприймання, розуміння і творення художніх образів, потреби в художньо-творчій самореалізації та в духовному самовдосконаленні. Образотворче мистецтво з-поміж інших видів мистецтв є унікальним у вирішенні завдань гармонійного виховання й розвитку дитини. Це пов'язано перш за все з тим, що вже в ранньому віці саме образотворча діяльність стає однією з найбільш доступних форм творчості, яка дозволяє дітям передавати у своїх роботах те, що їх хвилює, викликає емоційне піднесення, захоплює. Костянтин Ушинський зазначав: «Всі діти майже без винятку – пристрасні малювальники, і школа повинна задовольнити цю законну і корисну пристрасть» [3, с.27].

І справді, діти дошкільного й молодшого шкільного віку люблять малювати, їм подобається процес творення «власних світів», «власних» образів, втілення на площині аркушу паперу (чи в будь-якому іншому матеріалі) своїх думок, прагнень, уподобань. Проте з

часом зацікавленість дітей до зображувальної діяльності згасає, настає певне розчарування у власних силах. Уникнути такого охолодження до малювання можна лише за умов належного рівня викладання образотворчого мистецтва в навчальних закладах.

Досвід роботи вихователів, вчителів початкових класів показує, що ефективність навчання образотворчому мистецтву визначається як науково-педагогічним рівнем викладання, так і матеріальною базою, зокрема наявністю відповідно обладнаних кабінетів. Правильне використання обладнання та матеріалів кабінету сприяє зміцненню знань, умінь і навичок у дітей, стимулює їхні творчі здібності, значною мірою допомагає прищеплювати любов до мистецтва. Відповідна матеріальна і методична база дозволяють педагогові творчо підходити до кожного заняття, уроку. Художньо-естетичний розвиток дітей безпосередньо пов'язаний із природними, соціально-культурними, історичними, етнопсихологічними факторами. Формування й закріплення у школярів позитивного ставлення до дійсності, мистецтва, різнопланової художньої діяльності допоможе вчителям образотворчого мистецтва втілювати в життя положення регіонального підходу до відбору змісту художньої діяльності – надання переваги насамперед найближчому оточенню, як природному, так і створеному людиною, знайомство з людьми, які зробили певний внесок у вітчизняну й світову культуру й історію, знання місцевих традицій, звернення в процесі пізнання й творчості до різних видів народного мистецтва, характерного для регіону [6, с.20].

Формування у дітей потреби до образотворчої діяльності передбачає наявність таких фундаментальних для художнього розвитку якостей, як відчуття краси та гармонії, здатність емоційно відгукуватися на різноманітні прояви естетичного у навколишньому світі; вміння підмічати прекрасне у спостережуваних явищах та усвідомлювати його [5, с.17]. «Мистецтво бачити» не дається людині від народження, його слід постійно розвивати та вдосконалювати. Як підтверджує практика, під час сприймання, вивчення та зображення об'єктів з природи оволодіння відповідними теоретичними знаннями, засвоєння елементарних законів образотворчої граматики відбувається

найефективніше (М.Кириченко). Перебування дітей серед різноманітної та дивовижної природи дозволяє їм накопичувати життєві враження, помічати та осмислювати існуючі в природі закономірності, уявляти, мислити, фантазувати. Все це створює необхідні передумови для більш широкого використання такого виду занять, як малювання з природи, по пам'яті та за уявою; зміщення акцентів із уже звичного репродукування на самостійне створення учнями нових образів.

Введення в практику роботи школярів елементів звичних для них місцевих промислів та ремесел допоможе швидше та набагато якісніше освоїти та зрозуміти специфіку декоративно-ужиткового мистецтва, народної орнаментики (художня вишивка, кераміка, писанкарство, лозоплетіння, килимарство, ліжникарство тощо). Постійне перебування учнів під впливом матеріальної та духовної культури рідного краю сприятиме якнайповнішому розкриттю і вдосконаленню природних здібностей, оскільки саме за таких умов етнопсихологічні особливості дітей певного народу використовуються найдоцільніше (Д.Тхоржевський).

До школи приходять діти шестилітнього віку з доволі обмеженим запасом знань і практичних умінь у галузі образотворчого мистецтва. В основі цих знань, умінь і навичок лежить загальний розвиток дітей, обсяг їхнього життєвого досвіду, середовище, в якому вони перебували. У цей відповідальний період становлення особистості дитини відбуваються якісні зміни в психіці, зростають фізичні можливості, закладаються основи вольової сфери, оновлюються підходи до спілкування з однолітками та дорослими.

У молодшому шкільному віці яскраво проявляється суперечність між прагненнями учня до самостійності в образотворчій діяльності та його реальними можливостями – уже набутими вміннями, навичками, уподобаннями, нахилами до певних видів образотворення тощо. Пропоновані на уроках образотворчого мистецтва в початкових класах види художньої діяльності доволі різноманітні, за своєю суттю – різнопланові. Проте на вивчення конкретної художньої техніки у програмі виділяється порівняно небагато часу. Необхідні для засвоєння

ня художньої техніки знання подаються здебільшого в готовому вигляді, вміння засвоюються за зразком. Все це не сприяє забезпеченню належного творчого зростання учнів молодших класів.

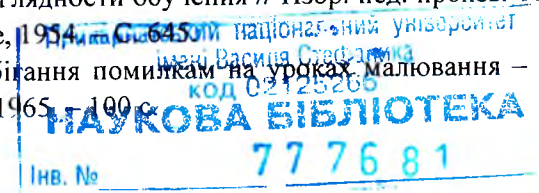
На думку Б.Неменського, «розвиток творчих здібностей вимагає спеціального механізму – своїх навичок, свого тренажу. І вчити цьому необхідно із самого юного віку – коли дитина найбільш до цього схильна. Цьому положенню пора стати педагогічною аксіомою» [7, с.36]. Як відомо, програми з образотворчого мистецтва передбачають творчий підхід учителя у виборі тематики уроків та практичних робіт з урахуванням специфіки контингенту учнів, власного професійного рівня та матеріально-технічного забезпечення. У зв'язку із цим надзвичайно важливими завданнями вчителя початкових класів є вмілий добір доступних та водночас захоплюючих видів образотворчої діяльності, інтегрування різних видів робіт дітей, підтримання взаємозв'язку пізнавальних та продуктивних видів діяльності.

Як зазначає відомий російський художник, педагог Керім Аккізов, бажання творити, зображувати закладене в людині від народження самим Творцем. У перших дитячих роботах з тіста, піску, снігу вкладено персональні знаки-образи – «...такі виразні, але недовговічні й непрактичні. Але попри те, що випадання нового снігу, відлига або велика хвиля легко знищують ці творіння, набутий досвід зберігається. Діючи у вищій сфері «творення», художник узагальнює увесь свій досвід і духовні запити, створюючи витвори мистецтва» [1, с.10]. Перші спроби дитини в образотворенні, в роботі з піском, снігом, підсоленим тістом тощо – це не лише радість, захоплення, емоційне піднесення юного автора, це й експериментування з новими матеріалами та новим обладнанням, це набуття необхідного досвіду в навчанні, вправлянні, відтворенні побаченого раніше. Окрім звичних для навчальних закладів видів зображувальної діяльності, слід у більшому обсязі впроваджувати й нетрадиційні художні техніки, нові види робіт з новітніми художніми матеріалами. На нашу думку, дітей молодшого шкільного віку можуть зацікавити роботи у техніках акватипії, графографії, набризку, декупажу, імітації мозаїки, вітражу тощо. Використання цих художніх технік на заняттях з образотвор-

чого мистецтва дає певні переваги при опрацюванні основних питань кольорознавства, композиції, перспективи; розвиває дрібну моторику м'язів рук, координацію рухів, окомір; удосконалює відчуття характеру силуетної форми; допомагає виховувати охайність, працелюбність, дисциплінованість, наполегливість у роботі. Зокрема, набризом можна «доопрацьовувати» не зовсім вдалі роботи практично на всіх видах занять з образотворчого мистецтва (зокрема - на уроках декоративного і тематичного малювання). Незважаючи на схематичність зображень, їхню спрощену силуетність, дитячі роботи у техніці набризку відзначаються своєрідною символічністю, емоційністю, композиційною завершеністю. Ще однією перевагою таких робіт можна вважати певну «технологічність» виконання (завчасно підготовлений комплект шаблонів), що дозволяє більше часу присвятити організаційним питанням (підготовка інструментів, обладнання, матеріалів тощо).

В.Сухомлинський вважав, що дитинство – це не підготовка до майбутнього життя, а повноцінне, яскраве, самобутнє, неповторне життя. Від того, яким воно було, хто супроводжував дитину, що отримали її розум і серце з навколишнього світу, залежить становлення її особистості. Жива, творча атмосфера навчальних закладів, продумана система стимулюючих факторів розвитку, в тому числі й урізноманітнення змісту освіти значною мірою сприятимуть формуванню гармонійної, духовно здорової особистості, здатної до нестереотипного асоціативно-творчого мислення, культури почуттів та поведінки.

1. Аккізов К. Вчимося малювати рослини та тварин / пер. з рос. Т.М.Віланової. – Харків: «Клуб Сімейного Дозвілля», 2010. – 128 с.
2. Сухомлинський В. Вибрані твори: У 5 т. – К.: Радянська школа, 1973. – Т. 3. – С. 64.
3. Ушинский К. О наглядности обучения // Избр. пед. произв. Т. 2. – М.: Просвещение, 1954. – С. 64.
4. Кутепова Т. Запобігання помилкам на уроках малювання – К.: Радянська школа, 1965. – 100 с.



5. Полякова Г. та ін. Образотворче мистецтво, 1–7 класи: навчально-методичний посібник для вчителів. – Харків: Скорпіон, 2001. – 160 с.
6. Комарова Т. Образотворча діяльність у дитячому садку: Програма та методичні рекомендації. Для занять з дітьми 2–6 років / Пер. з рос. мови. – Х.: Ранок, 2007. – 176 с. – (Програма розвитку).
7. Неменский Б. Мудрость красоты. – М.: Просвещение, 1987.

УДК 372.874

ББК 74.200.541.3

Світлана Барشو

Організація музично-ритмічної діяльності на музичних заняттях як оздоровчого процесу у дошкільних закладах

У статті розглядаються проблеми музично-ритмічного виховання дітей дошкільного віку. Музичне виховання, поєднане з ритмічною діяльністю, впливає на зміцнення здоров'я дітей дошкільного віку і є невід'ємною складовою навчально-виховного процесу у дитячому садку.

Ключові слова: музично-ритмічні вправи, рухи, музично-ритмічна діяльність, музичний розвиток, здоров'я дітей.

Про вплив музично-ритмічних рухів і вправ на загальний розвиток дітей вказували багато відомих вітчизняних та зарубіжних учених минулого і сучасності (Е.Жак-Далькроз, М.Арістова-Журну, Б.Ландек, К.Форрай, Н. Александрова, М.Румер, О.Кенеман, Н.Ветлугіна, Р.Зінич, С.Шоломович, Т.Ломова, С.Бекіна та ін.). Але у працях цих та інших учених недостатня увага приділяється питанням впливу музично-ритмічної діяльності на фізичний розвиток дітей дошкільного віку, на стан їхнього здоров'я і його покращення.

Метою цієї статті є обґрунтування організації музично-ритмічних рухів і вправ на музичних заняттях у дитячому садку, насамперед як оздоровчого процесу.

Виховання музикою є найдоцільнішим спрямуванням на розвиток духовного світу кожної дитини, пов'язується з його загальним розвитком, здійснюється у контексті становлення цілісної особистості. Використання музики з метою покращення фізичного та психічного стану людини відоме з давніх часів. Наукою доведено, що музика є ключем до імунної системи, до адаптаційних механізмів організму.

На думку Т.Науменка, І.Сеченова, музика впливає на фізіологічні процеси. Вона здатна прискорити чи уповільнити темп дихання, серцебиття. Уповільнення пульсу призводить до стану спокою, задоволення, його прискорення – до втоми й незадоволення [6, с.216]. Вчені здійснили фундаментальні дослідження впливу музики Моцарта на здоров'я людини і довели, що його музика покращує пам'ять, підвищує інтелектуальний індекс, підсилює творчі процеси, позитивно впливає насамперед на функціонування дитячої розумової діяльності та всього організму в цілому [4, с.11].

Одними з основних функцій музики, відповідно до класифікації Т.Ротерс, є ритмічна, навчально-пізнавальна, емоційна. Вони спрямовані на організацію ритміки й синхронності рухів, стимуляцію емоційного підйому, підвищення інтересу до занять, створення позитивного емоційного фону. Саме рухи, вправи, танці, ігри під музику зміцнюють дитячий організм, покращують дихання, кровообіг, збуджують нервову систему і викликають посилену діяльність вищих відділів головного мозку, що, в свою чергу, покращує асоціативні, інтелектуальні і вольові процеси. Більшість рухів, на яких побудовані музичні ігри, таночки, хороводи, вправи, – це основні рухи (ходьба, біг, стрибки, підскоки). Вони сприяють зміцненню м'язів ніг, виробленню правильної осанки, ритмічності, координації рук і ніг. Рухи, які пов'язані з музикою, завжди супроводжуються емоційним підйомом і тому позитивно впливають на загальний стан організму і здоров'я дітей.

Вагомий вклад у музично-ритмічне виховання дітей дошкільного віку вніс швейцарський педагог і композитор Е.Жак-Далькроз, який розробив систему ритмічного виховання, висунувши ідею використання руху як засобу формування у дітей музикальності, розвитку відчуття ритму, слуху, музичної пам'яті, пластичності. Він розглядає ритм у найширшому плані, надаючи йому універсального значення. Ритм, на думку вченого, тісно пов'язаний з рухом, який, у свою чергу, є зовнішнім втіленням результатів діяльності мозку.

Насамперед музично-ритмічне виховання позитивно впливає на фізичний розвиток дітей, на стан їхнього здоров'я. Виховання чуття ритму є частиною фізичного здоров'я, бо воно сприяє упорядкуванню діяльності нервової системи, а також є важливою стороною естетичного виховання.

Серед останніх досліджень впливу музично-ритмічних рухів на здоров'я дітей заслуговує уваги створення музично-педагогічної технології «ПіснеЗнайка», основні положення якої викладено президентом Міжнародного інноваційного центру гармонійного розвитку людини Н.Яновською і яка спрямована на вирішення завдання вдосконалення організації життя дітей та дорослих [4,с.13].

Аналіз запропонованої технології показав, що при її використанні у дітей помітно зменшується навантаження на органи зору, кістково-м'язову систему, підвищується рухова активність, гармонізується емоційний стан. Хоча ця технологія розрахована для використання у початковій школі, деякі пісні «ПіснеЗнайки» можна застосувати на музичних заняттях у дитячому садку, поєднуючи їх з іграми, хороводами, музично-ритмічними вправами, особливо у заключній частині заняття, коли нервова, мускульна, серцево-судинна, дихальна та інші системи перебувають в активізованому стані. Тому протягом кількох хвилин треба перейти до стану спокою. На це розраховані заключні вправи під музику, яка посилює заспокійливий ефект, допомагає врівноважити всі системи організму дошкільників.

Слід окремо зазначити, що всі рухи, вправи під музику, які діти виконують на музичних заняттях, завжди супроводжуються емоційним піднесенням, тому вони позитивно впливають на фізичний роз-

виток і здоров'я дітей, хоч завдання фізичного і музичного розвитку дітей різні. У фізичному вихованні рухи в основному служать для розвитку організму дитини, виправленню фізичних недоліків, формуванню цілого ряду необхідних навиків. У музичному вихованні рухи є засобом виразності; головна мета музично-ритмічної діяльності – розвивати у дітей здібності надавати рухам і вправам характер, що пов'язаний з музичним образом, робити їх виразнішими.

Музично-рухові вправи, поліпшуючи якість рухів дітей, роблячи їх більш виразними, пружними, пластичними, водночас допомагають орієнтуватися в просторі, впливають на загальний фізичний та емоційний стан і поліпшують здоров'я дошкільників.

Варто звернути увагу на дихання дітей дошкільного віку під час виконання пісень, хороводів, ігор, що супроводжуються піснею. Учені вважають, що дихання має велике значення для правильного, чистого співу, його протяжності. Співоче дихання відрізняється від звичайного більш глибоким вдихом і тривалим видихом. Особливо важливо навчити дітей правильно дихати під час виконання пісні, яка супроводжує певні рухи, вправи, танці, ігри. Під спів можна проводити з дітьми тільки ігри, вправи, таночки зі спокійними, плавними рухами: ходіння, підіймання та опускання рук, обертання кистями або нескладні рухи ногами – виставляння ноги вперед, притоптування. Бігати і стрибати під час таких ігор вправ, таночків не можна через те, що це утруднює насамперед дихання дітей. Коли ж за умовою гри треба робити стрибки, біг чи більш активні рухи, піснею має співати вихователь, а діти тільки виконують рухи відповідно до її тексту.

Як відомо, правильне дихання є засобом оздоровлення та профілактики багатьох захворювань. Рівень здоров'я, який визначається за максимальним споживанням кисню, безпосередньо залежить від життєвої ємкості легень. У дошкільному віці інтенсивно розвивається голосовий апарат, і від того, як він розвиватиметься, залежить успіх навчання співу та здоров'я дитини в цілому [6, с.5]. Дихальна система в дошкільному віці дуже тонко реагує на всі вправи, що виконуються дітьми. Ритмічне дихання з паузою на вдиху або видиху спричиняє

періодичну зміну кисню в крові і викликає відповідну реакцію – стрімке розширення судин мозку.

Активні дихальні вправи, які діти можуть виконувати в музично-ритмічній діяльності, не тільки зміцнюють м'язи грудної клітки, а й роблять масаж серця, поліпшуючи кровообіг. Під час активних дихальних вправ покращується робота діафрагми. Ритмічно піднімаючись і опускаючись, вона впливає на печінку, кишечник, шлунок, масажуючи їх [2, с.206].

Вправи на відновлення ритму дихання й кровообігу передбачають виконання рухів дуже м'яко, плавно і досить повільно. Зазвичай вони виконуються у розмірі $\frac{3}{4}$ під звуки повільного вальсу.

Необхідно зауважити, що рухова діяльність дітей, яка проявляється передовсім у рухливих іграх і таночках, займає чільне місце на музичних заняттях у різних вікових групах дитячого садка. Рухова діяльність дітей у грі залучає до роботи різні м'язи, сприяючи м'язовому навантаженню і попереджаючи стомлення. Скелетні м'язи забезпечують рух кісток, які змінюють положення тіла та його частин у просторі, а також формують стінки ротової, грудної, черевної, тазової порожнин. Через їхні скорочення проявляється діяльність мозку [3, с.5].

У музично-ритмічній діяльності гра займає одне з центральних місць. Її зміст, характер рухів визначаються музикою. Цей вид діяльності близький, зрозумілий дітям, значною мірою сприяє не тільки їхньому музичному, але й фізичному розвитку. Під час гри дошкільники передають у діях образи тих чи інших персонажів, відповідно до характеру музики, що сприяє поліпшенню їхнього настрою та емоційному піднесенню.

Одним із видів музично-ритмічної діяльності дітей дошкільного віку є танці, які розвивають творчі здібності, відчуття ритму. Вони більш складні, ніж вправи, ігри, і вимагають поступового засвоєння танцювальних рухів. Слід зазначити, що рухи й композиція танцю не повинні бути складними. Діти витрачають багато зусиль на їх виконання, стомлюються, а це зменшує радість і задоволення.

У дошкільному віці зустрічаються певні відхилення у поставі дітей, наприклад, асиметрія лопаток (незначний сколіоз), сідлоподіб-

на спина (лондоз), сутулість (кіфоз), незначні форми плоскостопості, які в процесі росту дитини та постійних цілеспрямованих вправах, заняттях танцями можуть бути виправлені. Під час виконання таночків у дітей розвиваються рухлива координація, гнучкість та стійкість тіла, виворітність ніг, відпрацьовуються точність і краса танцювальних рухів, легкий крок, ритмічна ходьба, легкий біг на носочках тощо, розвиваються мимовільне запам'ятовування, увага, спостережливість, знімається розумова втома, відбувається покращення дихання, постави, поліпшується загальний емоційний та фізичний стан.

Музично-ритмічна діяльність дітей буде успішною, якщо навчання елементів танцювальних рухів здійснюється у поєднанні з іграми, вправами, виконанням творчих завдань. Саме рух є способом активізації музичного сприйняття, розвитку чутливості до музики. Музично-ритмічні рухи і вправи допомагають дітям координувати свої рухи, погоджувати їх з рухами інших дітей, володіти своїм тілом, узгоджувати рухи частин тіла у часі і просторі під музику, а головне – покращувати стан свого здоров'я.

Отже, у процесі музично-ритмічної діяльності, яка відбувається на кожному музичному занятті, у дітей розвиваються музично-творчі здібності, музично-слухове сприйняття, чуття ритму, координація рухів, чітке просторове орієнтування, пам'ять, увага, витримка і цілий ряд фізичних якостей, які позитивно впливають на здоров'я дошкільників. Музичному керівнику і вихователю слід пам'ятати, що музика, рух, ритміка тісно взаємопов'язані, мають певну ритмічну структуру й розвиваються за загальними законами еволюції, тому вплив музики на організм дитини великий і має психофізіологічні причини.

Підсумовуючи висловлене вище, треба зазначити, що проблема впливу музики в цілому та музично-ритмічної діяльності зокрема на здоров'я дітей дошкільного віку ще недостатньо вивчена і потребує наукових досліджень у цьому напрямку.

1. Ветлугіна Н.О. Музичний розвиток дитини. – К.: Муз. Україна, 1978. – 255 с.

2. Гріненко Т.Ф. Шлях до здоров'я. Музика – К.: Здоров'я, 1981. – 152 с.
3. Кононова І.Г. Музично-дидактичні ігри для дітей. – М.: Освіта, 1982. – 96 с.
4. Куненко Л. Ефект Моцарта, або звуковий вітамін С // Дефектологія. – 2002. – №1. – С. 9-12.
5. Маркіна В.В. Діагностика рівня сформованості ритмічної обдарованості дітей // БВДС. – 2007. – №7. – С. 84-91.
6. Чепіга М., Чепіга С. Стимуляція здоров'я та інтелекту. – К.: Знання, 2006. – 347 с.

УДК 745 /749 (477.85 /87)

ББК 85.10

Михайло Гнатюк

Деревообробна школа в селі Ясіня на Закарпатті

У статті висвітлено становлення і діяльність деревообробної школи у селі Ясіня, її вплив на розвиток народного і професійного дизайну в регіоні. Вказано на можливості використання надбань фахової освіти в сучасній практиці.

Ключові слова: школа деревного промислу, навчальні програми, виставки, майстри, різьблення, дизайн.

Поява фахового шкільництва в Європі пов'язана з розвитком механізованого (машинного) виробництва. У середині XIX ст. письменник і архітектор, піонер англійського дизайну Уільям Морріс запропонував використати «співдружність мистецтв» [8, с.20] при створенні вжиткових виробів, наголошуючи при цьому, що речі необхідно робити не тільки функціональними, але й красивими, як творить сама природа. Якщо в Англії, Німеччині на той час вже розділяли поняття «ремесло» і «мистецтво», то в Австрії промислове виробництво підчинило собі мистецтво. Галичина як аграрний про-

мислово відсталий край мала «багатий домашній промисел», що зародився і розвивався у глибоких пластах художньо-матеріальної культури народу, а промислу як такого в європейському розумінні не було. Це підтвердили і промислові виставки у Львові (1850, 1877), Кракові (1887), на яких була представлена продукція в основному чужих товаровиробників. Проте на виставках у Відні (1873), Парижі (1878), Коломиї (1880) широка громадськість побачила високомистецькі вироби майстрів з простолюду – Гуцульщини і Покуття, які часто осідали в столичних салонах, ставали надбаням численних музеїв і власністю високих посадових осіб. З метою розвитку народних промислів, відповідно до місцевих традицій художнього ремесла, в Галичині діяв ряд навчальних закладів, що здійснювали підготовку майстрів деревообробних, керамічних, ткацьких, кошикарських та інших спеціальностей. Серед них особливе місце посідає школа деревного промислу в селі Ясіня на Закарпатті. Історія її створення та надбання є актуальними для розвитку сучасної художньої освіти.

Першим типом шкіл, які, окрім надання загальної освіти, готували кваліфікованих ремісників, торговців і дрібних службовців на Закарпатті, стали горожанські школи (неповні середні) з терміном навчання для хлопців – шість років, для дівчат – чотири. Їх узаконило рішення угорського парламенту 1868 року. Приймали туди після закінчення початкової школи, й українських дітей там навчалось лише 5%. Навчальним планом, окрім загальноосвітніх предметів, передбачалося вивчення рисунку, живопису, геометричного креслення та краснопису [3].

В Австро-Угорщині художньо-ремісничє шкільництво підпорядковувалося освітній галузі. Водночас, починаючи з 70-80-х років XIX століття, утворюється ряд інституцій та організацій (спілки, музеї, товариства), котрі за прикладом європейських країн, зокрема Німеччини, намагалися покращувати якість промислових виробів. Великі надії покладали на новостворені художньо-промислові школи, які організовували здебільшого у великих містах, під кураторством відділів з питань професійно-технічної освіти та шкільних інспек-

торів, де раніше існували цехи й осередки народних промислів, зокрема різьбярства та ковальства.

Із входженням у вересні 1919 року Закарпаття і Підкарпатської Русі до складу Чехословацької республіки заклалися основи навчання і виховання образотворчим мистецтвом у гімназіях і семінаріях, де працювали випускники Будапештської академії мистецтв Адальберт Ерделі і Йосип Бокшай, а також почався новий етап становлення художньо-промислової освіти. Всі художньо-ремісничі і промислові школи привели у відповідність до традицій тогочасного шкільництва. Забезпеченням навчальними підручниками і посібниками піклувалася державна установа у Празі під керівництвом Арношта Роса [5, с.101].

Більшість із шкіл не мали відповідної матеріально-технічної бази та кадрів. Найбільшою перешкодою для функціонування художньо-ремісничих шкіл була відсутність приміщень. Учні-українці, хоча й мали ряд пільг при здобутті фахової освіти, через свою меншість стикалися з певними труднощами. Частина випускників: різьбярів, столярів, теслів, бондарів, ковалів, ливарників, каменярів, шевців – скеровували на навчання та практику до Чехії, Моравії, Сілезії.

З 1921 року у Закарпатті почали існувати нові ремісничі школи і відновлювали свою роботу діючі. Їх поділяють на загальні та фахові. У загальних школах, що існували, зазвичай, при народних школах чи спілках, учнів навчали різних ремесел безпосередньо у майстернях. По-іншому відбувався процес підготовки у фахових школах, які виникли в регіонах з певними традиціями художнього ремесла. Одним із перших такого типу навчальних закладів на Закарпатті і однією із найзнаменитіших була Деревообробна школа в селі Ясіня, створена на базі пошкоджених війною будівель військового госпіталю [7, с.221]. Її заснувала шкільна управа Земського уряду Підкарпатської Русі в Ужгороді з метою подальшого розвитку народних ремесел, які розвинулися у селах Тиса, Лазіщина, Крутник, Бичків, Плитове та інших (нині Рахівського району), здебільшого це народне різьбярство і столярство (зокрема меблярство). Діяльність школи досліджували М.Гнатюк [1,2], С.Мільчевич [5], Р.Шмагало [7], деякі відомості подав І.Небесник [6] та інші.

Створенню школи передувала значна підготовча робота: місцевий інспектор Йозеф Пешек збирав і досліджував зразки виробів народних умільців, аби продемонструвати всім доцільність її відкриття. Відмінність від Вижницької та Косівської гуцульських шкіл була в тому, що в селі Ясіня прагнули підготувати майстрів з виготовлення іконостасів та меблів, тому значне місце в навчальних програмах підводили рельєфному та об'ємному різьбленню. Вчили також і орнаментальному гуцульському різьбленню, але його рекомендували підфарбовувати.

Спочатку це була трирічна майстерня з різьбярства, де паралельно також працювали і навчальні майстерні з виготовлення меблів. У 1923 році їх об'єднали. Перші роки школи не відзначалися великою кількістю учнів: 1921–1922 н. р. працював всього один клас з чотирма учнями, наступного року – 4 класи з 33 учнями [5, с.86].

У 1927 році майстерню реорганізували на Державну фахову школу з обробки деревини, що відчутно вплинуло на заохочення вступу до неї. Згідно із проектом реорганізації, в навчальному закладі передбачалося будівництво нових будівель та запрошення відомих фахівців. Так, із Праги та Брно до с.Ясіня приїхали: скульптор Густав Голешовський – директор школи; Вацлав Фулік – різьбяр; художник-живописець Отто Єлень – викладач спеціального малюнку, автор двох підручників, який перед цим сім років викладав спеціальні дисципліни у подібних школах Праги; Олдрідж Масні – викладач фахового малюнку, випускник Празької художньо-промислової школи; Мілош Нікендот – викладач курсу бухгалтерії і фахового діловодства та інші [5, с.87]. Перспективним було подальше професійне зростання, кращих випускників направляли на навчання у Вищу художньо-промислову школу у Празі. Так Іван Гарাপко, випускник школи 1934 р., до Ясіня повернувся 1938 року вже викладачем і надалі став одним із організаторів художньої освіти на Закарпатті.

Відповідно зростали вимоги до вступників та учнів школи. Якщо на початках до неї записувалося мало учнів і брали туди всіх бажаючих, то згодом ними могли стати лише 14-річні із загально-освітньою підготовкою. Це засвідчує аналіз абітурієнтів 1928 р.: сім

із 16 закінчили 4-річну горожанську школу або 1–2 курси реальної гімназії, інші – повний курс народної школи. Навчання було спеціалізованим, пристосованим до певного фаху, становило 10–12 годин на тиждень і доповнювалося практикою у майстерні [5, с.81]. Їм подобалося, що в школі надавали перевагу практичним заняттям: знайомили із законами композиції, різьбою різних стилів, малювали з гіпсових моделей, виконували декоративні розписи. Вони користувалися спеціальними книжками з мистецтва чеською мовою, наявними у бібліотеці, а також вивчали особливості художніх ремесел та місцеві звичаї безпосередньо у селах.

На столярному відділі навчалися три роки. Учні вивчали рисунок, моделювання, скульптуру, роботу в матеріалі, отримували знання з композиції, технології виготовлення меблів тощо.

Курс навчання на різьбярському відділі становив чотири роки. Для забезпечення якісного навчального процесу з Чехії завозили відповідні наочні матеріали: зразки і моделі з гіпсу та дерева (Ілюстрація). Їх освоєння відбувалося поступово за принципом від простого до складного і під керівництвом викладачів.

На перших курсах вивчали елементи плоского і рельєфного різьблення, на старших переходили до прорізної та об'ємної скульптури. Викладачі регулярно проходили перепідготовку на курсах у відповідних навчальних закладах багаті традиціями художнього ремесла Чехії, мали значний досвід роботи за фахом і всіляко сприяли місцевим учням у здобуванні обраної спеціальності.

Згідно з навчальним планом, затвердженим Міністерством шкільництва та народної освіти від 22 грудня 1923 року, предмети школи були згруповані в окремі блоки (цикли):

1) підготовчий курс: українська мова, письмо, рахівництво, рисунок та креслення;

2) ремісничо-підприємницькі дисципліни: грамота, підприємницькі рахунки, калькуляція, бухгалтерія підприємства, фаховий рисунок та креслення.

3) фахова наука (відповідно до фаху): наука про будівельні матеріали, технологія обробки деревини, наука про двигуни тощо.

Вже на підготовчому курсі виділялося щотижня дві години на рисунок і креслення, на яких учні зображали найпростіші природні форми, предмети побуту, фахові малюнки, виконували абстрактні завдання.

У програмах 1–3 курсів відчувався вплив домінуючого тоді стилю функціоналізму, розвиток у майбутніх фахівців конструктивного розуміння форм, значення масштабу, пропорцій та психологічного впливу кольору. Стилізували природні форми і використовували їх при складанні орнаментів.

Предмет «фаховий рисунок та креслення» був наближений до конструювання і проектування меблів включно з академічним малюнком і навчанням композиції. Учні відображували у малюнку-кресленні технологію виготовлення того чи іншого виробу, виду ремесла тощо. Столярі малювали окремі елементи конструкції та деталі меблів, інтер'єрів у декількох проекціях, розрізах тощо.

Побіжний аналіз плану й програми навчання вказує на художньо-дизайнерський напрям підготовки. Зі спеціальних дисциплін вивчали фаховий рисунок, декоративний рисунок, проектування, геометричне креслення, науку про конструкції, науку про художні форми, науку про тіні, технологію деревини та інші. Значна кількість годин відводилася на фаховий малюнок: перший курс – 4 год.; 2–3 курси – 6 год. на тиждень. Окрім цього, на всіх курсах вивчався і декоративний малюнок, проте кількість годин була незначною.

Використання фахових підручників дозволяє говорити про високий рівень підготовки учнів у школі. С.Мільчевич подає декілька підручників, зокрема архітектора Франтішека Бубена «Про меблі та їх конструкції» (1926), за яким викладали «Науку про конструкції» на 2-му курсі (2 год. в тиждень). Він вказує на ряд важливих засад, наведених у підручнику, а саме: меблі загалом повинні бути сучасними, відповідати стилю епохи; їх форми мають відповідати вимогам проживання, за стилем і функцією органічно вписуватися в інтер'єр середовища; краса і естетика меблів у їх лаконічних пропорціях відповідно до норм ергономіки. Вони мають бути максимально функціональні, тектонічні і технологічні, відповідати антропометричним

параметрам фізіології людини та ін. [5, с.100]. Важливе місце в підручнику відведено питанням композиції, зокрема принципу цілісності та субпідрядності елементів інтер'єру, психологічному впливу кольору, антропометрії, масштабності, гігієнічним вимогам тощо.

У підручнику Йозефа Схмеранза «Наука про художні форми» подані загальні відомості з історії стилів в інтер'єрі та технології меблярства і, що показово, засуджувався стиль еkleктика.

»Науку про верстати» вивчали за підручником Йозефа Шварта, який вийшов 1925 року у Брно; також використовували підручники, видані ще за часів Австро-Угорщини, коли навчання відбувалося більш емпірично (практично). В умовах Чехословацької держави ці засади були враховані в навчальних планах і програмах шкіл.

Учні бували на екскурсіях в Ужгороді, Брно, де відвідували виставки, знайомилися з новими досягненнями у галузі дизайну та світової культури. Це загалом розвивало їхній світогляд і допомагало зростати професійно. Подібні ремісничі школи були учасниками постійних виставок як місцевих і європейських, так світових, на яких демонстрували свої вироби. Щорічно школа підлягала загальному інспектуванню з боку органів влади і фахівців. Учні брали активну участь у громадському і культурно-освітньому житті: створили шкільний театр ляльок, були членами місцевого гімнастичного товариства «Сокіл». Приїжджих поселяли в інтернаті, розрахованому на 20–30 осіб, і матеріально забезпечували. У 1933–1934 рр. на різьбярському та столярному відділах загалом навчалося 40–50 учнів.

Туристична галузь Чехії тим часом потребувала сувенірів, на які був великий попит. Їх випуск налагодили завдяки співробітництву школи і фабрики з чеського міста Піглінова. До Ясіня завозили заготовки пудрениць, ручних дзеркал, шкатулок та інших туалетних аксесуарів, які в школі оздоблювали різьбою, інкрустацією та розписом темперними фарбами і лакували. Збут цих виробів серед туристів давав значний прибуток.

Незважаючи на достатньо високу підготовку у подібних школах, більше половини випускників, особливо із сіл, не могли влаштуватися на роботу за фахом і працювали самостійно. Приміром, у Ве-

ликому Бичкові майстри організували товариство столярів і виготовляли меблі.

Творчість закарпатського скульптора, народного художника **Василя Свиди** (1913–1986) стала українською класикою. «Весільна процесія», «Гуцульська родина», «Поцілунок матері» та інші його твори прикрашають сучасні видання і музейні збірки. У 1930–1934 роках він навчався у Деревообробній школі і проживав в інтернаті, а пізніше, упродовж 8 років (1937–1945), працював у Брно у відомих реставраційних майстернях братів Котрбів під їхнім керівництвом [4].

Майстер виробив свій стиль і манеру різьби, яка близька до народної скульптури, показав себе знавцем традицій, побуту, звичаїв (зацікавлення фольклором проходить через усю його творчість). Для **В.Свиди** властиві точність вислову, відбір головного, спостережливість та кмітливість. Ставши 1946 р. членом Спілки художників, він постійно брав участь у виставках. Його твори мають виховне значення, викликають повагу до людей праці, надихають шанувати традиції тощо. Представниками закарпатської школи різьби були також **Михайло Тулайдан**, **Василь Смердул**, **Михайло Романюк** та інші.

Михайло Тулайдан (1908–1987) народився в сім'ї лісоруба-різьбяр з с.Ясіня. Дуже рано почав захоплюватись художнім ремеслом. Крім батька, своїм вчителем вважав старшого брата Івана (1906–1945), який закінчив повний курс навчання деревообробної школи і проявив себе як здібний у столярстві, різьбярстві і художніх дисциплінах. Він прищепив Михайлові бачення краси в простих буденних речах, навчив шукати в мистецтві свою дорогу. У 1930 році **М.Тулайдан** закінчив школу «Зиманів» (неофіційна назва деревообробної школи) і працював самостійно.

Після закінчення війни в с. Ясіня створена артіль «Говерла», в якій **М.Тулайдан** очолював групу різьбярів. У 1963 році його зараховують кандидатом у члени Спілки художників, а згодом присвоюють звання «Заслужений майстер народної творчості». У музеї села знаходиться макет Струківської церкви – пам'ятки дерев'яної архітектури (1824 р.) і шкатулка його роботи, виконані на замовлення. **Михайло Тулайдан** проявив себе і як майстер музичних інстру-

ментів. З його рук вийшли десятки скрипок, цимбалів і сопілок, окремі з них декоровані різьбою та інкрустацією. Родина зберігає рельєфні рами до дзеркал, вішаки, виконані в традиціях місцевого різьбярства. З меблів родина зберігає трьох'ярусний буфет, виготовлений разом з братом Іваном, правдоподібно, за чеським каталогом, шафу з накладними елементами та інші вироби.

Василь Смердул (1902–1992) – родом з с. Великий Бичків Рахівського району. Ще до навчання в початковій школі проявив нахили до малювання та різьбярства. У 15-річному віці став учнем деревообробної школи за директорства Густава Голешовського. У свідоцтві про закінчення В.Смердулом школи названі такі предмети: руська мова, торговельна та ремісничка кореспонденція, красочис, чеська мова, числення, ремесельне числення, калькуляція, книговодство, геометричні рисунки, проєкційні науки і наука про тіні, фахове малювання, декоративне малювання, наука про художні форми, наука про конструкцію, технологія деревини, наука про деревообробні машини, наука про мотори, наука про гігієну, практичне різьбярство та моделювання.

Після закінчення навчання за відмінні успіхи В.Смердул був скерований на практику в Кутну Гору (Чехія), яку проходив у майстерні Бека. Там він передусім виконував різьбярські роботи, в основному займався реставрацією іконостасів. Молодий випускник отримав направлення на навчання до моравського міста Новий Роусі, де під керівництвом Антоніна Бенца чотири роки вдосконалює свої вміння [5, с.110]. З поверненням додому у 1937 році отримав право виконувати ремісничі і різьбярські роботи, почав виготовляти іконостаси до місцевих церков. Всього їх зведено з його участю близько восьми. Перший іконостас виконував 1937–1939 рр. до церкви у Великому Бичкові. У Малому Бичкові – до двох церков (малий у візантійському стилі (церква буд. 1895 р.) – золотив у Чехії Францішек Кенек, другий – у стилі бароко). Далі були замовлення з Косовської Поляни, Богдана, Водних Річок, Королево і Новоселиці. Небувалий успіх мала персональна виставка В.Смердула у 1946 році, на якій представлено тарелі, оздоблені в гуцульському стилі. Але

справжнє визнання прийшло до нього у 1957 році, коли кваліфіковане журі ІХ виставки робіт народних художників, різьбярів високо оцінило його декоративну тарілку «Лісоруби» та декоративне панно «Зустріч визвольних військ на перевалі». Чарівну красу свого краю майстер втілює у роботах «Урожай», «Вечірня пісня» та багатьох інших. Василь Олексійович підтримував дружні стосунки з В.Свидою, М.Тулайданом та іншими закарпатськими митцями. У 1975 році йому присвоєно почесне звання «Заслужений майстер народної творчості».

При виконанні окремих робіт був задіяний М.О.Романюк (1910–1992 рр.), теж випускник Деревообробної школи, відомий різьбяр родом з с. Ясіня. Він, за свідченням родичів, співавтор іконостасу Струківської церкви та інших, зокрема у Романівці, Крутнику, Бичкові. З його робіт зберігся інкрустований перламутром і рогом пасківник, рельєфна вішалка для одягу.

Серед учнів деревообробної школи значився Айб Іван Альбертович, 1926 р.н., який два роки навчався на різьбярському відділі. З приходом нової влади був свідком, коли два солдати угорської армії руйнували гіпсові та дерев'яні моделі. Сліди розбою видно на фотографіях. У війну приміщення школи, в які влучили бомби, згоріли.

1. Гнатюк М.В. Професійні художники і народні умільці // Гуцульщина. – Верховина. – 1996. – №2. – С.15–18.
2. Гнатюк М.В. Художнє дерево в інтер'єрі народного житла. – Івано-Франківськ: Плай, 2000. – 145 с.
3. Гранчак І.М. Культура Закарпаття другої половини ХІХ–початку ХХ століття / І. Гранчак, Д. Данилюк // Нариси історії Закарпаття (з найдавніших часів до 1918 року) – Ужгород: УЖДУ, 1993. – Т.1 – С.399–428.
4. Василь Сvida: Альбом / Упоряд. В.Мартиненко. – К.: Мистецтво, 1989. – 102 с.
5. Мільчевич С.І. Промисловий дизайн Закарпаття 40-х років ХІХ – 30-х років ХХ століття: культурологічний аспект: Дис. на здобуття наук. ступ. канд. м-ва. – Львів, 2009. – 185 с.

6. Небесник І. Розвиток художньої освіти у Закарпатті у ХХ столітті: Дис. на здобуття наук. ступ. канд. пед. наук. – Дрогобич, 2000. – 180 с.

7. Шмагало Р.Т. Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХ ст.: структурування, методологія, художні позиції. – Львів: Українські технології, 2005. – 528 с., 742 іл.

8. Шпара П.Е., Шпара И.П. Техническая эстетика и основы художественного конструирования. – К.: Вища школа, 1989. – С. 20.

УДК 784.9

ББК 85.95

Ірина Жеребецька

Теорії голосотворення

У статті йдеться про дві основні теорії голосотворення у вокалі. Перша – міоеластична – характеризує процес звукоутворення як періодичні фази, що формуються за принципом автоколивання; друга – нейрохронаксічна – полягає в тому, що сила дихання дає силу звука і голосу, що виникає в голосовій щілині.

Ключові слова: *голосові зв'язки, голосотворення, міоеластична теорія, голосова щілина, нейрохронаксічна теорія, фонація, вокальні м'язи, дихання, сила, тембр, якість голосу.*

Практично до середини ХХ століття основною теорією голосотворення вважалася м'язово-еластична, або **міоеластична**. Згідно з цією теорією, голосові зв'язки (складки) відігравали роль пружних еластичних утворень, які коливалися в повітряному просторі гортані. Вважалося, що для процесу голосотворення цілком достатньо пружної взаємодії самих складок та утворення повітряного тиску між ними при співі чи мовленні. Підзв'язковий тиск своєю силою розмикає голосові зв'язки, які після прориву певної порції повітря знову активно змикаються. Згідно з цією теорією, коливання голосових зв'язок здійснюються за допомогою двох сил: сили тиску повітря і сили пружності

натягу зімкнутих зв'язок. Для утворення звуку достатньо надати голосовим зв'язкам певний тонус і зблизити їх, а саме коливання здійснюються насивно, під впливом підзв'язкового тиску. Цикл розмикання автоматично змінюється змиканням, оскільки в момент розмикання частина повітря, яка проривається крізь зв'язки, знижує підзв'язковий тиск, що поступово знову підвищується через їх зімкнення. Отже, м'язово-еластична теорія характеризує процес звукоутворення як періодичні фази, що керуються за принципом автоколивання, коли зміна физ регулюється в самій коливальній системі, власне, в голосовій щілині. Проте ця теорія не могла дати відповідь на деякі інші питання, пов'язані з різними техніками голосотворення (наприклад, при співі різно на верхніх звуках діапазону, коли голосові зв'язки перебувають у максимальній напрузі, що вимагає великого підзв'язкового тиску для їх розмикання), вимагала уточнення і робота голосових зв'язок у хворому стані тощо.

Серед вчених, які досліджували роботу голосотворної системи, найбільш продуктивними були дослідження французького фізіолога, математика Рауля Юссона (Сорбонський університет, Париж), який в 1951 році опублікував роботу, що виявила у коливальних рухах голосових зв'язок наявність швидкоплинних (зі звуковою частотою) імпульсів рухомого нерву гортані, так званого зворотного нерва. Це – **нейрохронаксічна** теорія фонації. Ця теорія розглядає коливання голосових зв'язок як абсолютно самостійну функцію гортані, яка не має ніякого стосунку до функції змикання – розмикання.

Отже, коливання голосових зв'язок не можна розглядати як результат серійного змикання чи розмикання під тиском струмення повітря. Вони зумовлюються унікальними нервовими впливами, а не процесом дихання. Кора головного мозку своїми рухливими центрами посилає спеціальні імпульси до голосових м'язів, які і розкривають голосову щілину, власне, серію частих імпульсів, кожен з яких викликає їх змикання. Скільки імпульсів в секунду надходить до голосових м'язів, стільки разів і розімкнеться голосова щілина.

Вокальні м'язи, як з'ясувалося, мають здатність скорочуватися зі звуковою частотою. За своїм походженням, обміном речовин і функціональними можливостями вони не мають аналогів з іншими м'язами

гортані, а вирізняються унікальною здатністю для виконання локальної функції. Роль дихання в цій теорії пов'язана тільки силою звучання голосу. Чим енергійніший момент відкриття голосової щілини, тим інтенсивнішим буде звук. Таким чином, сила дихання дає силу звуку голосу, що виникає в голосовій щілині.

Отже, обидві теорії – міоеластична і нейрохронаксічна – є доповненням одна одної, вони розширюють поняття процесу голосоведення, збагачують їх наукове осмислення. Ці теорії розкривають безмежні варіативні можливості голосової щілини, її здатність до зміни характеру змикання, тривалості фази розмикання – змикання, форми і інтенсивності вібрацій, а разом із цим – сили, тембру та інших якостей голосу.

1. Бернд Вайкль. Пение и прочее умение. – М.: Аграф, 2002.
2. Павлицева О.П. Методика постановки голоса: краткое пособие для хормейстеров и преподавателей пения. – Л.: Музыка; Ленингр. отд., 1964.
3. Юцевич Ю.Е. Теория і методика формування і розвитку співацького голосу. – К.: ІЗМН, 1998.

УДК 78.06:37.013

ББК 74.200.541.3

Ірина Івасишин

Вивчення скрипкового виконавського мистецтва на уроках музики

У статті висвітлено історію світового скрипкового мистецтва.

Автор аналізує виникнення та розвиток національних виконавських педагогічних шкіл та процеси становлення скрипкових жанрів, знайомить нас із всесвітньовідомими скрипачами-виконавцями, які своєю творчістю розвинули скрипкове виконавське мистецтво.

Ключові слова: музичне мистецтво, творчість, скрипкові школи, скрипачі-виконавці.

Виховання художнього смаку, розуміння стилістичних особливостей творів композиторів і виконавців різних країн та епох забезпечує всебічний розвиток індивідуальності виконавця.

Протягом кількох століть музична практика виробила різні прийоми видобування звуку, спільні для усіх струнних інструментів, незважаючи на відмінність їх тембру й діапазону. Формування скрипкового інструментарію пройшло тривалий період становлення, протягом якого з'явився ряд національних скрипкових шкіл зі своєю рідною манерою виконання та авторські методики викладання гри на скрипці.

Скрипка, як музичний інструмент з усіма його зовнішніми особливостями (форма, величина, кількість струн, спосіб звуковидобування) і характерними звуковими якостями, виникла на початку чи приблизно у середині XVI ст. у Північній Італії, яка вже в XV ст. славилася своїми майстрами з виробництва лютень, а з кінця XV – початку XVI ст. – також віол. Саме в цій частині Італії утвердилися видатні школи виготовлення скрипок – брешіанська і кременська.

Брешіанська школа в Ломбардії була заснована Гаспаро Бертолотті та Паоло Маджіні, а її розквіт припадав на II половину XVI – початок XVII століття. Кременську школу заснувала у XVI столітті ціла династія майстрів Амати. Її патріархом був Андре Амати (1500–1577), який разом зі своїми синами Антоніо (1540–1607) та Ієронімом (1561–1630) надали скрипці того довершеного вигляду, який майже без змін дійшов до наших часів. Інструменти, виготовлені кременськими майстрами, мають гучний, ніжний, сріблястий голос, який нагадує своїм звучанням сопрано. Амати свідомо намагалися наблизити звучання скрипки до людського голосу. У їхніх скрипках, окрім нижнього тембру, з'являються звучність і сила, необхідні для музикування у концертних залах. Ці якості розвинули у подальшому учні, серед яких легендарні Антоніо Страдіварі (1644–1737), Андре Гварнері Дель Джезу (1698–1744). Інструменти, створені майстрами А.Страдіварі та А.Гварнері, і сьогодні вважаються неперевершеними.

У другій половині XVII століття провідна роль серед виконавських мистецтв починає належати саме скрипковому, що було пов'язано з розквітом виконавства на струнних інструментах та успішними спробами вдосконалення самих інструментів. Для цього етапу становлення скрипкового мистецтва характерним був синкретизм виконавства: талановиті скрипалі-віртуози були одночасно й композиторами, творчість яких розкривала незнані раніше технічні можливості інструментального виконавства й утверджувала нові музичні форми.

Одним з таких був *Арканджело Кореллі* (1653–1713) – композитор, виконавець-віртуоз, який започаткував «золоту добу» *італійського скрипкового мистецтва*. Грі на скрипці А.Кореллі навчався у Дж.Бенвенуті в Болоньї, і в 17 років уже став членом Болонської філармонічної академії. А.Кореллі по праву вважається засновником римської скрипкової школи, серед його найвизначніших учнів – Франческо Джемініані (1687–1762) і Пьетро Локателлі (1695–1764), який був попередником Н.Паганіні в галузі скрипкової віртуозності. А.Кореллі-скрипаль зробив значний внесок у розвиток скрипкової методики, зокрема виконання подвійних нот, акордів, арпеджіо.

Упродовж XVIII ст. у скрипковому мистецтві відбувається формування класичного стилю. Значний внесок у цей процес зробила італійська скрипкова школа, зокрема її яскравий представник Антоніо Вівальді (1677–1741) – композитор, скрипаль-віртуоз та музичний діяч.

А.Вівальді збагатив інструментальну музику прекрасними зразками скрипкових концертів. Серед значної кількості різноманітних інструментальних концертів (близько 465), 27 написані для віолончелі, 16 – для флейти, 38 – для фагота, 12 – для гобоя, 49 концерто-гроссо для оркестру, 76 сонат для різних інструментів, більша половина з яких для скрипки.

Величезна творча спадщина композитора майже сто років пролежала в бібліотеках та архівах. Тільки з середини XIX ст. в концертних залах знову зазвучали інструментальні твори А.Вівальді, зокрема чотири програмні концерти «Пори року». Навіть через століття «Пори року» вражають своєю витонченою красою та поетичністю. «Це

перший в історії музики цикл творів, які пов'язані не тільки програмою, але й наскрізним симфонічним розвитком, образною драматургією. Можна сказати, що це – чотирьохактна скрипкова опера» [1, с.102]. Сьогодні інструментальні та вокальні шедеври Антоніо Вівальді виконуються на багатьох концертних сценах світу.

Іншим яскравим представником плеяди найвизначніших італійських композиторів-скрипалів XVIII століття є Джузеппе Тартіні (1692–1770) – засновник падуанської скрипкової школи. Його методичні погляди узагальнені в таких працях: «Лист до учениці», «Правила руху смичка», «Мистецтво смичка», що стали енциклопедією штрихової техніки XVIII століття.

У 1780 році народжується великий Нікколо Паганіні, який вніс значні зміни в скрипкову віртуозність, відкрив нові невідомі горизонти скрипкового виконавства. Саме своєю творчістю він, можна сказати, завершує той шлях італійського скрипкового мистецтва, який воно пройшло за два століття свого блискучого розвитку. «Його феєричне мистецтво дало творчий імпульс виконавській культурі XIX ст.» [1, с.269].

У кінці XVIII – на початку XIX ст. перед скрипковою культурою Європи виникають нові проблеми, пов'язані з виходом мистецтва у великі зали, виникненням романтичного стилю і у виконавській, і в композиторській творчості, подальшим розкриттям можливостей виконавця, інструмента, способів впливу на слухача.

Італійська скрипкова школа мала великий вплив на розвиток світового скрипкового мистецтва. Так, Ж.-Б.Люллі, Ж.-М.Лекгер, Ж.-П.Гіньйон та інші скрипалі перенесли італійські традиції у французьке скрипкове мистецтво, що було пов'язане з такими скрипалями, як Р.Крейцер, П.Роде.

Великий вклад у розвиток скрипкового мистецтва внесли також німецькі композитори Г.Гендель та І.Бах. У віденській школі тоді формувалися найбільш прогресивні риси музичного мислення, пов'язані з сонатним *allegro*. Скрипкова музика досягла своєї вершини у творчості Гайдна і Моцарта, пізніше – у Бетховена і Шуберта.

Серед європейський шкіл також відомою є польська скрипкова школа, яка подарувала світові Генрика Венявського (1835–1880) – видатного скрипаля, найяскравішого представника віртуозно-романтичного напрямку в скрипковому мистецтві XIX століття. Його грі було притаманне мистецтво «співу на скрипці», виразність фразування та блискуча віртуозна техніка смичка. Г.Венявський відомий також як прекрасний педагог, перший професор по класу скрипки в Петербурзькій консерваторії (1862–1868). Відомими скрипалями були також К.Якович, К.Ласонь, М.Урбаняк.

Американська скрипкова школа тісно пов'язана з російською школою, адже відомі американські скрипалі – випускники Петербурзької консерваторії.

Яша Хейфец – американський скрипаль, один з найбільших віртуозів XX ст. Народився у 1901р. у Вільні (нині Вільнюс, Литва). У вісім років закінчив музичну школу і став учнем Л.Ауера в Санкт-Петербурзькій консерваторії. Дебютував у Петербурзі (1911), а потім дав ряд концертів в Одесі, Києві, Берліні. У 1917 р. уперше виступив у Нью-Йорку. З 1960 р. викладав скрипкову гру в Каліфорнійському університеті. Блискуча техніка й чудова інтерпретація – характерні риси стилю Хейфеца, що зробили його одним з найвідоміших скрипалів його покоління.

Ісгуді Менухін – видатний американський скрипаль. Народився у 1916 р. у Нью-Йорку. Першими вчителями по класу скрипки були З.Анкер та Л.Персінджер, пізніше, у Європі, – А.Буш і Дж.Єнеску. У 1938 р. після дворічної перерви для вдосконалення майстерності І.Менухін повернувся до концертної діяльності уже як зрілий виконавець-музикант. У 1974 р. він був обраний почесним головою музичного факультету Каліфорнійського університету (у Лос-Анджелесі). І.Менухін – засновник декількох музичних фестивалів. Протягом декількох років він був головою Міжнародної музичної ради при ЮНЕСКО.

Ісаак Стерн – відомий американський скрипаль. Народився в Україні у м.Кременці в 1920 р. В однорічному віці переїхав з батьками до Сан-Франциско. Під час навчання в консерваторії (1928–

1931) займався в Л.Персінджера й Н.Блиндера. У 1943 р. уперше виступив у Нью-Йоркському Карнегі-Холі. Записи І.Стерна є яскравим свідченням його таланту: блискучої, стильної й емоційної гри.

У 1981 р. фільм про поїздку І.Стерна в Китай «Від Мао до Моцарта» одержав премію Академії в розряді повнометражних документальних фільмів. У 1984 р. Стерн одержав премію Кеннеді-Центра.

Яскравим представником японського скрипкового мистецтва став Коіширо Харада (1945 р.н.). Вчився грі на скрипці, камерній музиці та диригуванню в Токійській музичній школі та в музичній школі «Джуліард» під керівництвом таких педагогів, як Хідео Саїто, Каціюши Акіяма, Дороті Делей та Іван Галамян.

У 1969 році К. Харада сформував славетний Токійський скрипковий квартет, у якому виступав у якості першої скрипки упродовж 12 років. Захоплення камерною музикою привело його до престижних залів, серед яких Лінкольн Центр та Вашингтон. Його талант, техніку та майстерність публіка зустрічала бурхливими оплесками. Скрипаль проводив майстер-класи по всьому світу.

Серед перших викладачів Петербурзької консерваторії відомий Леопольд Семенович Ауер – учень великого угорського скрипаля, диригента, композитора та педагога І.Іоахіма. Л.Ауер став засновником російської скрипкової школи, яка згодом зробила величезний вплив на розвиток скрипкового мистецтва в усьому світі. Всесвітньою славою користуються імена його учнів Я.Хейфеца, М.Полякіна, Е.Цимбаліста, Н.Мільштейна. Майже на всіх міжнародних конкурсах, котрі проводилися з 30-х років XX століття, російські скрипалі займали призові місця. У цьому велика заслуга таких відомих педагогів, як Д.М.Циганов, В.І.Шер, Ю.І.Янкелевич.

Одним з найяскравіших представників російської скрипкової школи став Гідон Кремер (1947 р.н.). Початкову освіту здобув у Ризі, закінчив Московську консерваторію по класу скрипки в Д.Ойстраха у 1969 р. Г.Кремер – лауреат конкурсу імені королеви Єлизавети в Брюсселі (1967), переможець конкурсу імені П.Чайковського (1970).

Представником нової генерації скрипалів-виконавців став М.Савченко. У 1995 році він виступив на III Міжнародному конкурсі

скрипалів імені Леопольда Моцарта в Німеччині, де, крім звання лауреата, одержав «Премію публіки» і прекрасний інструмент – скрипку роботи французького майстра другої половини XVIII століття. Через три роки ця скрипка звучала на конкурсі імені П. І. Чайковського, який приніс йому першу премію. Московська преса тоді відзначила його «справжній талант», «сильний характер», «справжню виконавську волю». Японська преса написала, що вперше за останні 8 років на конкурсі імені П. Чайковського з'явився видатний музикант, який звернув на себе увагу яскравим темпераментом, неповторним сприйняттям світу.

У панорамі виконавського мистецтва середини ХХ століття однією з найбільш яскравих постатей серед скрипалів-виконавців, з якого розпочалася нова ера скрипкового виконавства, є Д. Ойстрах.

Протягом усього творчого шляху виконавський стиль Д. Ойстраха змінювався. Так, у період учнівства та перших виступів інтереси скрипаля були пов'язані переважно з музикою композиторів віртуозно-романтичного напрямку – Н. Паганіні, Г. Венявського, П. Сарасате. Згодом приходять час глибокого осмислення творів Й.-С. Баха, В.-А. Моцарта, Л. Бетховена, Й. Брамса, П. Чайковського, сучасних композиторів С. Прокоф'єва та Д. Шостаковича. Підсумком роботи над творами різного стилю став історичний цикл скрипкових класичних концертів, проведених артистом у сезоні 1956-57 рр. Для Д. Ойстраха творили свої концерти Т. Хренніков, Л. Кніппер, Д. Караєв, М. Вайнберг, А. Жоліве, В. Мортаті та інші.

Надзвичайна техніка скрипаля, густий, насичений звук, що переливається всіма тембрами скрипки, масштабність виразу впізнавалися відразу як прикмети його таланту. Палітра мистецтва Д. Ойстраха була справді невичерпна: від найніжнішої лірики, поетичного роздуму до філософської глибини, мужньої героїки. Будь-який твір у виконанні цього чудового артиста одержував нове життя. «Мистецтво Ойстраха свідчить про повну гармонію його природи і духовного світу» [3, с. 150].

Д. Ф. Ойстрах увійшов в історію музичної культури як один з видатних скрипалів світу. Майже півстоліття звучала зі сцени скрип-

ка Ойстраха, її голос став знайомий слухачам усіх континентів. Виступи Ойстраха на сцені сприймалися як вільна імпровізація, здавалось, що артист на сцені оживляє музичні полотна.

Яскравим талантом позначені також педагогічна та диригентська діяльність Давида Федоровича. Професором Д. Ойстрах став у сорок років. Серед його учнів – такі блискучі музиканти, як Ігор Ойстрах, Віктор Пікайзен, Олег Крися, Гідон Кремер, Ліана Ісакадзе, Валерій Климов, Ольга Пархоменко. Чимало відомих скрипалів світу прагнули підвищувати свою майстерність саме на стажуванні у Д. Ойстраха.

З ім'ям Д. Ойстраха справедливо пов'язують розквіт вітчизняної скрипкової школи. Його грою донині насолоджуються мільйони меломанів різних континентів, адже виконавській манері цього неперевершеного скрипаля притаманні «пластичність, класична ясність і точність вислову; легкість техніки, кристалева чистота інтонації, витонченість, поєднання глибокого ліризму, простоти і задушевності з мужніми, вольовими засадами» (І. М. Ямпольський). [2, с. 73]

Як знак пам'яті про видатного скрипаля на теренах незалежної України систематично відбувається Міжнародний конкурс скрипалів імені Д. Ойстраха. Вперше такий конкурс був проведений в Одесі у вересні 2004 року з ініціативи корпорації «Слов'янський базар» і благодійної організації «Міжнародний конкурс скрипалів ім. Д. Ойстраха». Географічне місце проведення й іменна присвята конкурсу обумовлені тим, що Д. Ойстрах народився в Одесі й до свого 20-річчя вчився в спеціалізованій музичній школі і музично-драматичному інституті (нині – Музична академія) у професора П. Столярського.

Крім премій, учасники конкурсу нагороджуються спеціальними призами, серед яких – «За краще виконання твору українського композитора», «За краще виконання на II турі сонат С. Прокоф'єва і Д. Шостаковича, присвячених Д. Ойстраху», «Найкращому українському виконавцеві», Приз глядацьких симпатій, Приз наймолодшому учасникові, Приз найкращому акомпаніаторові. Головна ідея Конкурсу полягає у створенні періодичної акції, яка поєднає тала-

новитих скрипалів багатьох країн світу, а метою є виявлення молодих талантів, популяризація скрипкового виконавського мистецтва.

Одним із найвідоміших українських скрипалів-віртуозів є Олег Васильович Криса – музичний педагог, професор Київської та Московської консерваторій, професор Інституту ім. Гнесіних, професор Істменівської музичної школи (Рочестер, США) і Манхеттенської школи музики (Нью-Йорк, США). Заслужений артист УРСР.

З 1967 р. – соліст Київської філармонії, водночас він поєднує музичну діяльність з викладацькою у Київській консерваторії. З тих часів О. Криса не припиняє концертної діяльності, виступаючи як соліст багатьох симфонічних і камерних оркестрів (Москва, Київ, Берлін, Лейпціг, Дрезден, Ваймар, Варшава, Краків, Катовіце, Прага, Будапешт, Нью-Йорк, Чикаго, Вашингтон, Лондон, Монреаль, Торонто та ін.). Своєю діяльністю він вніс великий вклад у розвиток українського скрипкового мистецтва.

Отже, проведений аналіз виконавських шкіл свідчить, що кожна з них внесла свій неповторний вклад у панораму світового скрипкового мистецтва і, розвиваючи національні виконавські традиції, творила світову музичну культуру.

Історія скрипкового мистецтва, а також методика навчання гри на скрипці в наш час сформувалися як наукові та навчальні дисципліни. Тому молоде покоління, яке навчається скрипковому виконавському мистецтву, повинно внести свій вклад у розвиток скрипкової виконавської школи, а їхнє мистецтво повинно базуватися на кращих зразках світової класичної музики.

1. Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства. – М.: Музыка, 1990. – 283 с.
2. Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов. – Л.: Музыка, 1968. – 260 с.
3. Раабен Л. История русского и советского скрипичного искусства. – Л.: Музыка, 1979. – 198 с.

УДК 37.036
ББК 74.200.55

Олександра Калинчук

Роль і місце занять з хореографії в естетичному вихованні молодших школярів

У статті розглядаються окремі аспекти естетичного виховання в молодшій школі, підкреслюється особлива роль практичних занять з ритміки та хореографії у формуванні гармонійно розвинутої особистості.

Ключові слова: естетичне виховання, естетичне переживання, координаційно-рухова діяльність.

Ідеї національної школи і шляхи їх реалізації в теперішніх умовах спрямовують педагогічну науку на творчий розвиток сучасної педагогіки, розробку нових положень та ідей, спрямованих на духовне оздоровлення не тільки самого суспільства, але і кожного її члена і покликаних від його народження систематично і цілеспрямовано формувати самосвідомість, культуру з урахуванням багатогранної і цілісної природи дитини.

Експериментальний перехід на 12-річне навчання з 6-річного віку, наступне повернення до 11-річної школи, інтенсифікація навчальної діяльності, докорінна перебудова системи навчання і виховання вимагають наукової розробки системи заходів, спрямованих на зміцнення здоров'я, застосування обґрунтованих рекомендацій, режиму праці і відпочинку школярів. Покращення соціально-гігієнічних умов життя, широке впровадження фізичної культури в побуті, обов'язкове фізичне виховання в загальноосвітніх школах, розвиток дитячого і юнацького спорту сприяють зміцненню здоров'я і фізичному розвитку підростаючого покоління. Адже при гіподинамії знижується до мінімального рівня обмін речовин, затримується розвиток внутрішніх органів, серечно-судинної дихальної систем, залоз внутрішньої секреції.

Однією з відмінних принципових особливостей системи виховання є постійна і глибока увага до проблем естетичного виховання. Тільки пробудження творчих сил і здібностей людини є найважливішою умовою розвитку як кожного індивіда, так і суспільства в цілому. Естетичне виховання у всій різноманітності своїх можливостей є на цьому шляху одним із факторів такого розвитку, про що наголошувалося в працях О.В.Луначарського, С.Т.Шацького, О.В.Бакушинського, П.П.Блонського, Ю.Б.Алієва, В.А.Сухомлинського, М.Г.Стельмаховича.

Педагогічна наука розробляла і вдосконалювала програми і підручники, створювалися методичні посібники для вчителя, розроблялись нові форми залучення учнів до світу прекрасного в житті і мистецтві. Особливе значення мало зародження та зміцнення тенденції розвитку форм і методів позакласної і позашкільної художньо-творчої діяльності учнів, що є найбільш плідним для розвитку школи в сучасних умовах.

У розробку теорії і практики естетичного виховання найбільш вагомий вклад внесли своєю науково-педагогічною творчістю класики педагогіки А.О.Макаренка і В.О.Сухомлинський.

Для сучасного школяра спілкування з мистецтвом стає нормою життя. Здатність розуміти, відчувати прекрасне є не тільки певним критерієм, показником рівня розвитку школяра. Вона виступає стимулом для розвитку власних творчих здібностей, вона багато в чому визначає той чи інший рівень духовного спілкування школяра з ровесниками, близькими, друзями.

Система естетичного впливу передбачає тісний зв'язок різних форм художньо-творчої діяльності дитини. Проте важливість цілей і завдань естетичного виховання, його можливості у формуванні особистості недостатньо підкріплені структурою навчального плану, в якому предметам мистецтва, не кажучи вже про естетику в цілому, відводиться незначна кількість урочного часу. Складність організації справжнього естетичного виховання полягає в тому, що в практиці роботи школи завдання естетичного виховання вирішуються примітивно і поверхово [3, с.97–99].

Естетичне пізнання мистецтва, природи і всіх інших явищ світу, забарвлених наявністю в них елементів краси, супроводжується розвитком таких особливих рис, формуванням таких особливих якостей особистості, як художній смак, естетичний ідеал, естетичне переживання, здатність бачити, відчувати красу і гармонію та естетично її оцінювати. Розвинутість усіх цих проявів естетичного пізнання ніколи не може бути остаточно досягнутою, а безперервно вдосконалюється упродовж усього життя людини. Загальноосвітня школа є серйозним ступенем у цьому процесі. Залучаючи до краси мистецтва і дійсності, вона розвиває здатність дитини творчо сприймати будь-який прояв естетичного і вчить вмінню його розрізняти, формує потребу в естетичному, розвиває навички оцінки будь-якого явища мистецтва і дійсності. Пізнання краси природи рідної країни, всього оточуючого, краси спілкування, фізичне вдосконалення дають більш серйозний виховний ефект, ніж тільки залучення до мистецтва.

Проте уроки фізкультури, заняття у спортивних секціях охоплюють тільки незначний процент школярів і не можуть повністю компенсувати дефіциту руху. Тому в сучасній педагогіці ведеться пошук нових ефективних засобів, форм і методів навчання і виховання гармонійно розвинутої, суспільно-активної особистості, яка поєднувала б у собі духовне багатство, моральну чистоту і фізичну досконалість.

Клінічні спостереження і практичний досвід показують, що значний контингент школярів особливо потребує оздоровлення, оскільки їх руховий режим характеризується відносною гіподинамією, що призводить до детренованості організму і послабленню захисних сил. В умовах сучасного технічного прогресу, коли напружений ритм життя поєднується із сенсорним та інформаційним перевантаженням, гіпокінезією, проблема зміцнення здоров'я є надзвичайно важливою.

Як показують дослідження (А.А.Демчишин, І.Ф.Кононов, Г.І.Кущенко, Р.С.Мозола, В.Н.Мухін та ін.), найбільші зрушення в координації рухів спостерігаються у дітей у віці 6–13 років, коли закладається основа для формування складної координаційно-рухової діяльності в наступні роки, проходить швидкий розвиток рухового аналізатора, лабільність нервово-м'язевого апарата досягає рівня,

близького до рівня дорослої людини [2, с.3–6]. У зв'язку із цим значне місце у формуванні координації рухів, вдосконаленні м'язевого відчуття (вміння розрізняти темп, амплітуду рухів, рівень напруження і розслаблення м'язів, відчуття часу і простору) відіграє заняття з ритміки і хореографії (в дошкільному та молодшому шкільному віці), участь дітей та підлітків у різного роду хореографічних секціях (народного, класичного сучасного, естрадного і спортивного танців). Адже, як доведено сучасною психологією, музичні задатки проявляються практично із самого народження дитини (М.Дьюламеє, Б.Теплов, Е.Ліпська та ін.). Ритмічний елемент музики спонукає дітей до тілесних рухів, які поступово збігаються з пульсом музики, формуються в процесі цілеспрямованого спілкування з нею.

У сучасних умовах перебудови системи вітчизняної освіти певний інтерес викликає досвід зарубіжних музикознавців і педагогів у використанні ритміки та хореографії як однієї із ланок фізичного і передовсім естетичного виховання. Він проявляється, за системою Е.Жак-Далькроза, у вигляді інтерпретації в русі прослуханої мелодії, створення музичних форм із елементів ритму і руху [1]. Ігри з піснями і танцями (М.Тиходзінська-Качічак, Республіка Польща); придумування дітьми танцювальних рухів під музику, музичну імпровізацію, створення музичних ігор (В.Хейні, США), розвиток тілесного відчуття темпу в його потрійному аспекті – фізичному, пластичному і виражальному, залучення дитини до музики з допомогою самої музики (Е.Віллемс, Швейцарія); інтерпретація музики через рух і намагання вивести елементарний танець з їх першоджерел (за системою Карла Орфа) шляхом підбору дітьми до музики відповідних танцювальних рухів і до елементарних танцювальних рухів відповідної музики (Г.Кеетман, Австрія). Саме заняття різними видами хореографічного мистецтва сприяють вирішенню проблеми музично-ритмічного розвитку дітей, естетичному вихованню, розвитку здорових смаків, гармонійному становленню особистості в цілому.

Нині особливо спостерігається підвищений інтерес дітей, юнацтва та молоді до занять спортивними танцями. Адже їх захоплює участь у конкурсах, колоритна музика, широка гама танцюваль-

них рухів, процес підготовки до фестивалів та конкурсів, процес підбору та пошиття костюмів тощо. Як стверджує Ю.О.Станішевський, на сучасному етапі в хореографічному мистецтві виникли «...нові художні традиції, що сформувалися в процесі становлення колективів, були щедро збагачені новими мистецькими здобутками і творчими відкриттями».

Питанню мистецтва танцю присвячений ряд цікавих робіт вітчизняних і зарубіжних хореографів – І.Н.Антонової, Л.А.Бондаренко, К.С.Василенко, В.Н.Верховинця, М.М.Габовича, А.І.Гуменюка, Гі Дені, Люк Дасвіль, В.І.Уральської, Ю.О.Станішевського, А.П.Тараканової та ін. Але в їх роботах розглянуті загальні питання організації і роботи хореографічних колективів, постановки танців і розучування окремих рухів, підкреслюється важливість танцю для фізичного й естетичного виховання і не розкриваються питання методики навчання, хореографічного мистецтва дітей, підлітків і юні, психологічної готовності викладачів, тренерів до цього виду педагогічної діяльності.

Що ж стосується спортивного танцю, то, окрім незначної кількості посібників, у яких подані загальні системи окремих рухів, ні методичної, ні педагогічної літератури з методики розучування хореографічних композицій та навіть і самих композицій немає. Підготовка педагогів-хореографів проводиться за схемою «дивись як я, роби як я», що надалі проєктується на роботу з учасниками їх колективів.

Пасивне ставлення до сучасних видів хореографічного мистецтва в науці, методиці і практиці свідчить про те, що теорія змісту їх як нова галузь у педагогічній науці знаходиться поки що в процесі вивчення. А відсутність загальнообов'язкових стандартних програм (кожен викладач складає програми для свого колективу інтуїтивно-емпірично) призводить до недосконалості процесу навчання. Власні індивідуальні програми містять ряд протилежних тверджень, які стосуються:

- залучення дітей до занять народною чи сучасною хореографією;
- шляхів формування колективу;
- реалізації дидактичних принципів у навчанні сучасному танцю;

- використання арифметичного рахунку (ритмічного малюнку) та спеціального термінологічного рахунку на заняттях з ритміки і хореографії;
- музики, яка використовується на початковому етапі навчання;
- створення хореографічних композицій у колективах;
- використання класичного екзерсису як основи вдосконалення танцювальності.

Така проблематика повинна одержати подальше розкриття та вирішення у наукових розробках як викладачів хореографічних дисциплін, так і в науково-дослідницькій діяльності студентів мистецьких спеціалізацій педагогічних вузів.

1. Далькроз Е. Ритм, його виховне значення для життя і мистецтва. 6 лекцій / Пер. Н.Гнесіної. – М., 1929.
2. Дем'янчук О.Н. Методика художньо-естетичного виховання учнів загальноосвітньої школи: навч.-метод. посібник для студентів вищих навчальних закладів і вчителів школи. – К.: ІЗМН, 1996. – 56 с.
3. Естетичне виховання: Довідник / Авт. кол. під кер. В.І.Мазепи. – К.: Політвидав України, 1988. – 214 с.

УДК 78.06:37.013

ББК 74.200.541.3

Олександра Качмар

Характеристика редакцій клавірних творів Й.С.Баха в музичній педагогіці та виконавстві

У статті розглянуто найбільш відомі редакції клавірних творів Баха, які використовують у музичній педагогіці, розкрито їх позитивні і негативні сторони, а також практичне застосування при виконанні творів для фортепіано.

Ключові слова: *редакція, редактор, мелізми, аплікатура, клавір, інвенції, прелюдії, «Добре темпорований клавір»*

Й.С.Бах належить до найгеніальніших композиторів в історії світової культури, його музика й досі залишається золотим стандартом для практикуючих виконавців, музикантів і слухачів. Творчість Й.С.Баха залишається невивченою і сьогодні. Актуальною проблемою «бахіани» є збереження і збагачення шедеврів великого маестро в умовах сьогодення, вивчення і використання її у музично-естетичному вихованні. Підтвердженням цього є вихід значної кількості наукових робіт, дисертаційних досліджень молодих науковців, серед яких слід відзначити фундаментальні праці І.Ігнатченко, Н.Заболотної А.Зубова, Ф.Нодель, наукові роботи викладачів-практиків Т.Лоскутової, С.Серенко, Н.Толошняк та інших.

Основною умовою гармонійного розвитку музиканта будь-якої спеціальності, в тому числі піаніста є звернення до світу поліфонічної музики, вершиною якої є творчість Й.С.Баха. Загальновизнано, що викладання творчості Баха – один з найважчих розділів музичної педагогіки. Насправді багато перепон стоїть на шляху до художньо-виразного, повноцінного і стилістично правильного виконання музики великого композитора. Як відомо, клавірні твори Баха дійшли до нас в основному без вказівок для виконавця, так як у той час вони майже не фіксувалися.

Доля бахівських творів – незвична. Автор їх був визнаний як геніальний композитор через три чверті століття після смерті.

Пробудження підвищеного інтересу до творчості Баха з'явилося в період бурхливого розвитку фортепіанної музики, коли молоде романтичне мистецтво почало боротьбу за нові естетичні ідеали. Не випадково твори композитора інтерпретувалися в той час із позицій абсолютно чужих його мистецтву. Модернізація творчості Й.С. Баха під стиль романтичної музики XIX століття стала звичайним явищем [2, с.19].

При вивченні клавірних творів Й.Баха складністю є те, що всі вони написані не для фортепіано (яке було винайдено в 1707 році і за життя Й.Баха іще не увійшло в музичну практику), а для інструментів, які у XVIII столітті носили загальну назву *клавір*. Під клавірним

розумівся твір, написаний для будь-якого клавішного інструменту того часу – клавесину, клавікорду чи органу.

Клавесин – інструмент, який має дзвінке, блискуче звучання, але звук клавесину мало співучий, на ньому важче виконати значні динамічні зміни.

Клавікорд – вирізнявся тихим звучанням, неясковими звуковими контрастами і відтінками, на ньому краще звучало *legato*, легше було добитися співучого виконання мелодії

У творчості і в усьому музичному житті Й.Баха клавір відіграв дуже велику і своєрідну роль, яку він перетворив у творчу лабораторію. Це був світський інструмент для домашнього побутового музикування. Клавір став для Й.Баха щоденною основою музичного експериментування в галузі строю, гармонії, формотворення. Й.Бах розширив образно-виразову сферу клавіру і опрацював для нього більш широкій синтетичний стиль, який увібрав в себе виражальні засоби, прийоми з органної, скрипкової, оркестрової та вокальної літератури. Його клавірний стиль переступив рубежі технічно-можливого для всіх тодішніх конструкцій і ставав фактором подальшого прогресу, був призначений для новоствореного інструменту – фортепіано [4, с.57].

Клавірні твори Й.Баха значно краще звучать на сучасному фортепіано, ніж на клавесині та клавікорді, для яких вони були написані. Адже фортепіано більш досконале, і тому що ми краще навчилися розуміти музику Й.Баха, ніж він сам. Лише фортепіано здатне відобразити всі відтінки відчуттів та думок цієї музики. При нашому сучасному розвитку музичного сприймання ми вже ніколи не матимемо змоги повернутися до недосконалого звучання інструментів епох, що минули [7, с.56].

Багато творів Й.Бах писав для навчання свого старшого сина Вільгельма Фрідемана. Серед нескладних творів навчального характеру були його прелюдії та двох- і трьохголосні *інвенції*, які в 1723 р. з'явилися у сучасному викладі. Двохголосні називалися *інвенціями*, а трьохголосні – *симфоніями*.

З часу створення інвенцій, які композитор призначив спеціально для опрацювання кантиленної манери гри, проминули століття. Ін-

венції стали настільною книжкою в шкільному педагогічному репертуарі. Багато видатних піаністів використовували їх і робили свої редагування. Серед них слід назвати ряд видатних редакторів творів Баха: це *Б.Барток*, *І.Браудо*, *Ф.Бузони*, *А.Гольденвейзер*, *Б. Мудже-ліні*, *Л.Ройзман*, *К.Черні та ін.*

Однією з відомих редакцій творів Баха була редакція *К.Черні (1840)*, представника романтизму, за редакцією якого вийшли три інструктивні збірники композитора. У його редакції перевагами були продумана аплікатура та вигідне розташування середніх голосів між руками, але вона мала і ряд недоліків. У ній панує безперервне *legato*, переважає хвилеподібна динаміка, відсутні контрастні, динамічні протиставлення, перебільшені швидкі темпи, дана велика кількість сповільнень. У редакціях Черні відображена епоха романтизму, яка дає зовсім неправильний портрет музики великого майстра поліфонії.

Цінним навчальним матеріалом, який активно розвиває поліфонічне мислення учня, його звукову палітру, виховує відчуття стилю і форми, є легкі поліфонічні п'єси Й.Баха з «Нотного зошита Анни Магдалени Бах». Сюди увійшли в основному невеликі танцювальні п'єси – полонези, менуети й марші, які рекомендуються для вивчення дітям зі слабозвинутим почуттям ритму. Єдиним повним виданням «Нотного зошита» є редакція *Л.Ройзмана*. В її основу покладено авторський текст, виконавські позначення редактора досить чітко відображають характер творчості Баха [2]. Аплікатура виходить із принципу композитора, який, як відомо, попри звичайне підкладання першого пальця, використовував перекладання або перехреснування пальців (наприклад у гамоподібній послідовності вверх використовував порядок: 3-4-3-4 або 3-4-5-2-3-4 і т. д.) [1]. Відповідно до вимог тієї епохи, кожна п'єса має пояснення, яке визначає не тему п'єси, а її основний характер (весело, рішучо, урочисто). І на кінець, великим досягненням цього видання є розшифрування всіх мелізмів.

Розглянувши розшифровку, ми побачимо три моменти:

- 1) виконання мелізмів за рахунок протяжності основного звуку;

- 2) всі мелізми починаються з верхньої допоміжної ноти (крім пере-кресленого);
- 3) допоміжні звуки в мелізмах виконуються на ступенях діатонічної гами.

Отже, на матеріалі п'єс «Нотного зошита» учень засвоює нові риси музики Баха, з якими буде зустрічатися в пізніших творах різного ступеня складності.

У цілому видання «Нотного зошита» за редакцією Л.Ройзмана – корисне, хоча і потребує окремих коректив. Так, у деяких випадках довгі ліги (майже на 4 такти) приховують живий, образний, типовий для Баха «діалог» між мотивами («Марш» Ре-мажор). Варто відмітити і трактування бахівських кадансів. Л.Ройзман проводить у них принцип затухання динаміки, «розсіювання» енергії. Для кадансів Баха особливий динамічний пафос, саме в момент, коли мелодія розвивається на звучності «форте».

Стилістично правильним фразуванням і досить точною артикуляцією приваблює угорське видання п'єс з «Нотного зошита» за редакцією *Б.Бартока*. Стосовно динаміки є деякі розбіжності (багато *crescendo* і *diminuendo*), які не притаманні бахівському стилю.

Проблема інтерпретації творів Баха займала одне із центральних місць у *творчості Ф.Бузоні* – італійського композитора, музичного критика, фортепіанного педагога, диригента. Ним зроблений цілий ряд транскрипцій бахівських творів. Він був одним із редакторів «Добре темперованого клавіру», двоголосних та триголосних інвенцій. На думку Ф.Бузоні, редакції цих творів повинні були сформувати «вищу школу фортепіанної гри».

У своїх редакціях Ф.Бузоні подає не тільки виконавські вказівки, але і вагомні коментарі, в яких до інвенції велике місце займає аналіз форми, розкриття образно-емоційного змісту п'єси. Ф.Бузоні стояв за мужнє, суворе, просте і масштабне виконання творів Баха, борця проти сентиментальності й елегантності в розумінні Баха. Тому так часто в кінці п'єс зустрічаються попередження «*non.rall, non.rit.*», бо ці сповільнення не є в характері Баха. Опрацюванню «співучої манери гри» сприяє вказане Ф.Бузоні фразування, яке обумовлює ви-

разність, експресивність мелодії, підкреслює її яскравий, живий характер. Фразування позначається не тільки лігами, але і групуванням тривалостей. Ф.Бузоні у своїх редакціях дає кінцеву версію бахівського нотного тексту. Дещо складніше є з мелізматикою. Редактор майже всюди розшифровує прикраси, виписує їх прямо в нотному тексті. З однієї сторони це обмежує самовільне виконання учнів і молодих педагогів, а з іншої – такий метод позбавляє прикраси імпрізаційності і невимушеності виконання. Розшифровка прикрас часто є занадто вільною. Наприклад: часто трель, за правилами, виконується з верхнього звуку, а Ф.Бузоні починає трель з нижнього звуку. Те саме зустрічаємо з мордентами (4 такт інтенції – D-dur). Визначення форми не завжди відповідає сучасним поняттям. У деяких випадках простежується свобода до авторського тексту: подвоєння або перенос в інші октави (це завжди коментується) та надто швидкі темпи деяких інтенцій (двоголосні № 5, 9, 13). Важливо підкреслити, що Бузоні не вважав свою трактовку єдиною можливою. Похвальні сторони Бузоні як редактора нерідко переходили в недоліки. Це принципова відмова від «співу на фортепіано», забагато *non legato*, жорсткість у звучанні, перетворення окремих поетичних прелюдій і фуг у сухі етюди на різні види техніки, неточність у розшифровці і прикрас, порушення зв'язку між окремими прелюдями і фугами.

Заслуговує уваги «Поліфонічний зошит» за редакцією *І.Браудо*, який складається з 8 п'єс з «Нотного зошита». Стилістичні риси музики Баха передані тут майже з точністю. Педагогам корисно знати редакції І.Браудо, використовуючи їх як посібник для вивчення музичної мови Й.Баха. У них динамічно позначений кожен голос окремо буквами «S і P», якщо ж динамічні вказівки відносяться до всіх голосів одночасно, то вони передані словами (*forte, piano*), це-зури між фразами і мотивами відмічені похилою рисочкою, а початок фрази в деяких п'єсах – кинутою лігою [3, с.193].

Розшифрування мелізмів розміщено в кінці – на окремих сторінках, що дає повну свободу виконавцю. Цікаві позначки темпу за метрономом – до кожної п'єси вказано два: один для початкового

періоду роботи, другий – для виконання вже вивченої п'єси. Це допомагає знайти справжній темп, визначений характером твору.

Для педагогічної практики найбільш вдалою є редакція прелюдій, двоголосних та трьохголосних інвенцій Й.Баха, виконана А.Гондельвейзером – видатним піаністом, педагогом, музичним критиком минулого століття. У його редакціях збережений по можливості стиль Й.Баха. У редакції А.Гондельвейзера подається вступ від редактора, в якому сказано, що мета видання – подати точний текст двоголосних інвенцій і симфоній, звільнений від різких нашарувань і неточностей в пізніших виданнях. В основу тексту покладене видання Бахівського товариства і детально перевірене за рукописами видавництва Штейнгребера за редакцією Бішофа, який у своєму тексті виставив аплікатуру, характер і темп з метрономом у дужках. Текст Й.Баха поданий без змін, ліги збережені і поставлені в деяких випадках самим композитором. Прикраси позначені так, як подав композитор, чого в більшості виданнях немає. Розшифрування прикрас зроблено на додаткових лініях відповідно до того, як ці прикраси виконувались у часи великого маестро. У цій галузі часто зустрічаються різні думки, особливо що стосується ритмічної сторони. Видання за редакцією Бішофа до цього часу залишається в текстологічному відношенні найбільш точним.

Позначення темпів, динамічних і ритмічних відтінків Баха у інвенціях і симфоніях переробив зовсім – вони виставлені А.Гондельвейзером у дужках. Також редактором виставлена аплікатура, якої зовсім немає у Й.Баха. При цьому А.Гондельвейзер прагнув до відповідності її з будовою мотивів і фраз, а в симфоніях – до точного виконання голосоведення, що в поліфонічній тканині особливо важливо і розуміється важливіше, ніж зручності виконавця.

У редакціях А.Гондельвейзера подані також словесні пояснення до нотного тексту деяких інвенцій. Вони допомагають кращому розумінню характеру твору, можливостям різних варіантів виконання мелізмів.

Як відомо, в рукописах своїх клавірних творів Й.Бах не давав виконавських вказівок, з динамічних відтінків використовував тільки

три позначення – forte, piano і дуже рідко – pianissimo. Таке ж обмеження в бахівських текстах стосується і темпових позначень. Все це зрозуміло, оскільки можливості інструментів того часу були обмежені у відтворенні звуку, темпу та інших виражальних засобів музики, які має сучасне фортепіано. Поряд з творами, в яких немає позначень штрихів, зустрічаються такі, в яких штрихи детально позначені. Клавірні твори відносяться до творів з непозначеною артикуляцією. Із розглянутих редакцій творів Й.Баха найбільш вдалими для педагогічної практики є редакції А.Гондельвейзера й Ф.Бузоні. І все ж таки редакція А.Гондельвейзера дає більш точне і правдиве трактування.

«Для потреб бажаної вчитися молоді» Й.С.Бах створив неперевершений шедевр клавірної музики – «Добре темперований клавір» – збірку прелюдій (вступів) та фуг. Тільки в часи Баха клавір та орган почали так настроювати, що стало можливим використання всіх мажорних та мінорних тональностей. Це називалось «темперацією». Саме цю можливість використав Бах у своєму великому творі. «Добре темперований клавір» містить 24 прелюдії і фуґи в усіх тональностях. ДТК складається з двох частин, побудованих аналогічно [8, с.10].

Для фортепіано стала популярною редакція ДТК Ф.Бузоні завдяки виконавському витлумаченню тексту, тобто інтерпретаційному. Редактор написав багато виконавських вказівок і рекомендацій, а також обширні коментарі. Багато уваги надавав аналізу форми прелюдій і фуг, їх структурі, тематичним зв'язкам, поліфонічним проблемам [4].

До редакції Ф.Бузоні прислужуються редакції *Бр.Муджеліні і Казелли*. Але вони мають свої характерні риси, пов'язані з естетичними поглядами їх авторів. Вони подають динамічні, темпові, артикуляційні вказівки, а також аплікатурні рекомендації. Казелла дає короткі характеристики емоційного складу, змісту кожної прелюдії і фуґи. Бр.Муджеліні заміняє їх короткими (формальними) даними про складові елементи кожної фуґи – теми відповіді інтермедії та ін. У вступі Казелла розглядає проблеми фразування, динаміки, орна-

ментики, аплікатури, педалізації, темпу. Бр.Муджеліні дає багато дрібних корисних зауважень на сторінках тексту. Але не все в редакціях Бр.Муджеліні і Казелли є допустимим. У Муджеліні не завжди оправданий вибір того чи іншого варіанту, прийоми артикуляції. Казелла не любить йти шляхами, по яких йшли інші редактори-попередники, зокрема К.Черні.

На жаль, до цього часу не вийшла в світ редакція ДТК Е.Фішера, в якій він видає твори Й.Баха на основі першоджерел із вказівками найбільш інструктивних рекомендацій (фразування, розшифровка прикрас, темп, характер виконання, аплікатура).

Отже, незважаючи на ряд недоліків, всі авторські редакції заслуговують відповідної уваги та застосування у музичній практиці.

Музика Й.С.Баха проста і безпосередня. Образна сфера клавірної творчості композитора – передача глибоких людських почуттів, радості, торжества, піднесення. У роботі над творами Баха велике виховне значення має вміння виконавця розрізнити авторський текст Баха і редакторські ремарки до нього. Учням-виконавцям, які працюють над поліфонічними творами Й.Баха за редакціями, що потребують певних уточнень і змін, необхідно пояснити, чому таке виконання є найкращим і відповідає музичному змісту і стилю композитора. Окрім того, учень повинен знати про існуючі різні редакції творів композитора, про їх позитивні і негативні сторони і вміти використати все цінне, що в них знаходиться. Самостійна робота молодого піаніста з авторським текстом – найбільш правдивий і діючий «важіль» творчого становлення потенційного виконавця.

1. Алексеев А. Методика игры на фортепиано. – Изд. 3. – М.: Музыка, 1978. – 130 с.
2. Бодкин Э. Интерпретация произведений И.С.Баха. – М.: Россия-Малс., 1993. – 320 с.
3. Браудо І. Артикуляція. – Л., 1973. – С.19, 193.
4. Дикий Ю. Интерпретация клавирных творів Й.Баха // Питання педагогіки та виконавства. – К.: Музична Україна, 1981. – 58 с.

5. Мильштейн Я. Добре темперований клавір Й.Баха. – М.: Музыка, 1980.
6. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. – М., 1958. – С.80.
7. Нодель Ф., Зубов А. О «старинных» музыкальных инструментах // Музыкальные инструменты. – К., 2004. – №1. – С.56.
8. Якуб'як Я. Розповіді про композиторів // Й.С.Бах. – К., 1994. – С.10–12.

УДК 78.10

ББК 85.313(4Укр)6

Володимир Квашук

Микола Леонтович – співець народних мелодій

У цій статті дослідник намагається розкрити ряд цікавих моментів життя і творчості М.Леонтовича. У публікації автор вперше використовує зібрані нові, раніше не опубліковані матеріали, що розкривають трагічні сторінки життя видатного українського композитора. Це дає змогу по-новому дослідити і дати оцінку умовам життя родини композитора і творчості М.Леонтовича.

Ключові слова: *видатний український композитор, творчі здобутки, біографічні дані, спогади, дослідження.*

Щоразу перед Різдвяними святами ми знову й знову маємо змогу почути в канадських та американських програмах радіо і телебачення знамениту пісеньку Carol of the bells. Ця пісня стала своєрідним різдвяним гімном на теренах Америки і Канади. Та ніхто й не заперечує проти цього. Хай звучить. От тільки в кожного українця вона викликає особливе хвилювання й гордість, бо ж це – наш знаменитий «Щедрик», майстерно обрамлений у поліфонічних тонах Миколою Леонтовичем.

Дослідники стверджують, що ця пісня, а найбільше її мелодія, на американських берегах має понад сотню аранжувань. Уперше за

океаном «Щедрик» прозвучав у Нью-Йорку ще 1921 року. Саме тоді в залі «Карнегі голл» цей твір виконувала ушлавлена українська республіканська капела під орудою Олександра Кошиця. Відтоді й донині вона не втрачає своєї популярності, хвилюючи мільйони сердець.

Успіх «Щедрика» – фантастичний. Так, стало традицією, що в Голівуді в новорічну ніч під цю мелодію відкорковують шампанське, моляться Богу і задумують бажання. Наш «Щедрик» лунає також в американських мультиплікаційних серіалах «Південний парк», «Сімейний чоловічок», у фільмі «Сам удома» з Макколеєм Калкінім у головній ролі. А ще звучить при запуску «Шатлів», на початку тижневої розважальної програми «У суботу ввечері», а в переливах знаменитих фонтанів у Лас-Вегасі він так барвисто гармонує із струменями води і барвами кольорів, «що аж дух перехоплює». В Англії «Щедрика» називають «новорічною серенадою», в Латинській Америці – «піснею великого чару», «піснею бурхливого моря», а Канаді – «нововідкритим сфінксом».

Весь музичний світ визнав «Щедрика» – піснею ХХ століття, а Україну – «країною пісень». Ще у 1929 році французька фірма «Колумбія» у виконанні хорової капели «Думка» (керівник Нестор Городовенко) записала «Щедрика» на грамплатівку.

Музикознавці сходяться на думці, що Миколі Леонтовичу вдалося знайти ключ єднання професійної і народної музики.

Кажуть, що якби композитор свого часу заявив авторські права на свого «Щедрика», то був би багатцем ще за життя, а його діти могли б стати мільярдерами. Був би, якби ж то час іншим був. А тоді, коли композитор аранжував цю, до неможливості простеньку, дитячу щедрівку, він був бідним, як церковна миша.

Це було у невеличкому подільському містечку Тульчині (тепер Вінницької області), де М.Леонтович навчав доньок духовенства музики в жіночому єпархіальному училищі. Роботою композитор був задоволений. Він жив музикою, а головне – мав змогу займатися нею професійно та під час літніх відпусток мандрувати подільськими селами й записувати народний фольклор. А умови життя були в ком-

позитора нелегкими, бо приходилось самому і копати, і ліс рубати. Саме про це пише у спогадах товариш Леонтовича О.Бужанський, який приїздив до Миколи у Тульчин 1920 року.

Та Миколі Дмитровичу не звикати до такої роботи, бо він народився у селі Монастирок (тепер передмістя містечка Немирова), що на Вінниччині. О.Бужинський пригадує, що його друг був доброї будови, з високим чолом і веселим обличчям, прямим з маленькою горбинкою носом, сміливим поглядом привабливих очей кольору волошки. Він завжди був сповнений гумору й дотепних оповідань: розповідав так, що всі сміялися до сліз, а він залишався серйозним і зберігав спокій.

Про те, що Леонтович був дуже дотепним розповідачем, згадує і Кирило Стеценко, який працював у с.Голово-Русаві за 20 км. від Тульчина і до нього часто приїздив на велосипеді композитор. Як веселун, Леонтович так умів захопити своїми розповідями та вигадками учениць, що ті у нього були закохані. Бувало, перед різдвяними святами (така тоді мода була), якщо тобі хтось подобається, ти маєш йому непомітно підкласти до кишені пальта, до класного журналу чи до диригентської палички причепити бантика, то з тими бантиками не одна цікава історія траплялася. Дружина Леонтовича дорікала чоловікові за любов до учениць, особливо ревнувала до авторки лібретто опери «На русалчин Великдень» Надії Танашевич.

Чомусь багато хто вважає Миколу Леонтовича композитором-самоуком. Але це судження далеке від істини. Ми знаємо, що він сім років навчався в Кам'янець-Подільській духовній семінарії, де музичні предмети викладав відомий композитор Фома Богданов, автор багатьох духовних творів та шкільних підручників з музики та співів. Микола Леонтович багато дечого навчився у нього і довгий час був першим його помічником у диригентській справі. Згодом Микола вже самостійно керував хором семінаристів. Для нього музика все життя була на першому місці. Не випадково ж у його свідоцтві про закінчення семінарії було 22 задовільні оцінки, 4 – «добре» й одна – «відмінно» з музики.

Закінчивши духовну семінарію у 1899 році, композитор не став священником, а почав вчителювати в Чуківській учительській школі, куратором якої був брат Степана Руданського. У цій школі М.Леонтович проводив уроки співів і керував смичковим оркестром. Саме тут ще у 1902 році у виконанні хору хлопчиків і прозвучав уперше ще далеко не в досконалій обробці його «Щедрик». Тут Леонтович уклав дві збірки пісень з Поділля, які надіслав Миколі Лисенку, на що великий український композитор промовив, що із цього вчителя будуть люди! А згодом написав: «Леонтович має оригінальний, яскравий дар. Я знайшов у цих обробках самостійні ходи, рух голосів, які потім розвивалися в геніально сплетену музичну мережку».

А композитор з Вінниці Родіон Скалецький розповідав авторам цих слів у Тульчині, що «Щедрик» остаточно своє завершення отримав тоді, коли Микола Леонтович брав приватні уроки гармонії і контрапункту в професора Київської консерваторії Болеслава Яворського.

Минали роки. Із розпадом Російської імперії в Україні активізувався рух духовного відродження православної та греко-католицької церков. Це сприяло піднесенню духовної музики. Значний внесок у цю справу зробив і наш Микола Леонтович. Його духовні твори «Світе тихий», «Нине отпускаєши», «Подячий полебень», піснеспіви всеношної служби, а особливо «Літургія Іоана Златоуста» увійшли до золотого фонду творів релігійного змісту і стали значним явищем в історії України. Ці музичні твори відзначалися новим стилем з українською національною ознакою та використанням народного фольклору.

Восени 1920 року, повертаючись з гастролей в Одесі, до Леонтовича у Тульчин завітала керована Кирилом Стеценком капела Дніпроосоюзу, в якій співав і Павло Тичина. Як для провінційного містечка, це було велике свято, бо на концерті у високохудожньому виконанні звучали твори Миколи Леонтовича. Це спричинило злет популярності композитора як у Тульчині, так і далеко за його межами. А невдовзі його «Щедрик», «Дударик», «За городом качки пливуть», «Ой гай, мати, гай», «Ой пряду, пряду», «Гра в зайчика», «Козака

несуть», «Гей, ви, стрільці січовії», «Ішов стрілець», оригінальні твори «Льодолом», «Моя пісня», «Легенда» здобули світову славу. Окрилений успіхом, Микола Леонтович з новими силами береться за написання хорової опери «На русалчин Великдень». Однак йому потрібно було ще удосконалити текст лібретто, яке, як ми вже знаємо, писала його вихованка Надія Танашевич. З цією метою Леонтович взимку 1921 року, узявши з собою старшу дочку Галинку, їде до лібретистки, що проживала зі своїми батьками у селі Страж-городі, поблизу містечка Гайсин. Працювали над лібрето цілий день, а наступного Леонтовичі зібралися в дорогу. Пообідали... і треба ж було матушці Танашевич взяти композитора за руку – поворожити. Та тільки глянула вона на його долоню і відразу зблідла: «Це – лінія життя, – прошепотіла вона, – але чому вона така коротка?» М.Леонтович, щоб вийти з такої ситуації, почав жартувати, а сам пригадав, що два місяці тому йому чомусь захотілося зробити обробку народного плачу на мотив ще дохристиянської доби, яку назвав «Смерть». А Надії Танашевич зізнався, що недавно після концерту в казармі червоних вояків у Тульчині, де виступав зі своїм хором, він залишив на фортепіано течку з нотами, там були і документи на перетин кордону до Румунії. А коли після чаювання повернувся по течку, то зрозумів, що там хтось «погостював». Однак на прощання заспокоїв лібретистку словами, що не помре, поки не закінчить опери.

Цю поїздку, як татові ворожила матушка Танашевич, а також розмову, як у нього викрали документи, добре запам'ятала десятирічна донька Галина.

Увечері того ж дня вони вже були в батьківській хаті. А наступного дня під вечір на подвір'я отця Дмитра Леонтовича в'їхала селянська хура і двоє невідомих чоловіків. Один з них був з гвинтівкою. Непрошений гість показав якісь документи з багатьма відбитками печаток гайсинського ЧК на ім'я Грищенка. Прибулий заявив, що залишиться тут ночувати. Не підозрюючи лихого, матушка постелила йому у кімнаті разом із сином Миколою.

Рівно опівночі з 22 на 23 січня 1921 року в кімнаті, де були Микола Леонтович і «гість», пролунав постріл. Грищенко почав ви-

магати у батьків коштовностей, золота і грошей, але появився їздовий з криком «тікаймо» і чекіст вибіг з хати. З простреленим животом, стікаючи кров'ю, дорогою до лікаря Микола Леонтович помер. Так трагічно загинув композитор, незрівняний майстер хорових аранжувань. Тепер відкриті архіви у місті Гайсині, і з'ясувалося, що Миколу Дмитровича Леонтовича застрелив агент Гайсинського ЧК Грищенко, що мав прізвисько із кодовою назвою Вузечка. Багато написано про життя і творчість композитора, але ніхто з авторів до цього часу не написав причини смерті композитора. Майже ніхто, були такі, що знали, але мовчали, бо жили при тоталітарному режимі. Після смерті композитора його архів зберігав критик Юрмас Масюта. Та в 1930-х роках його було арештовано і розстріляно, а архів зник. На жаль, у М.Леонтовича так і не залишилось спадкоємців. Його дочки Галина і Надія прожили свій вік у Тульчині незаміжніми. Вони знали, за що убили їх батька Автор цих рядків довгий час проживав у Тульчині, співав у хоровій капелі імені М.Д.Леонтовича, бував у його хаті-музеї на околиці Тульчина, багато разів бачив дочок композитора. Це були гарні панночки в капелюшках з аристократичними манерами і завжди з парасолями в торбинах (сумочках). Тульчинською хоровою капелюю імені М.Леонтовича тоді керував заслужений працівник культури України М.Цинар, згодом Віра Голюк, пізніше заслужений працівник культури України Володимир Шкуратовський, з яким автор цих слів навчався в училищі.

Автор статті щорічно буває у Тульчині, не минає і садиби-музею Леонтовича. У 1969 році був на відкритті бронзового погруддя композитора (скульптор Г.Кальченко), співав на концерті у міському будинку культури, а також перед викладачами і студентами Тульчинського училища культури, зустрічався з хористами хорової капели ім. М.Леонтовича, які приїхали на урочистості з Америки. Від них я вперше почув, що Миколу Леонтовича убили за те, що він збирався виїхати за кордон. На відкритті пам'ятника були і дочки Миколи Дмитровича Галина і Надія.

1977 рік ЮНЕСКО оголосила роком Миколи Леонтовича, і я, працюючи асистентом Івано-Франківського педінституту, організував

поїздку курсового хору музично-педагогічного факультету до Вінниці на хоровий конкурс, що носив ім'я композитора.

Користуючись нагодою, я поїхав до села Марківці, в якому у 1921 році проживали батьки і де 22 січня того року був убитий композитор. Там мені вдалось з'ясувати, що Леонтовича убили за те, що він мав документи на виїзд за кордон.

Цей факт підтвердив і доктор педагогічних наук Степан Бабишин, який у 1936 році вчився у Тульчинському педагогічному технікумі, що розташований поруч з будинком Леонтовичів, і підтримував дружні стосунки з дочками Миколи Дмитровича.

Степан Дмитрович Бабишин у приватній розмові розповів, що давно знав, що Миколу Леонтовича убили за те, що у нього знайшли і вилучили документи на виїзд до Румунії (про це йому розповіли дочки Миколи Дмитровича Галина і Надія). Після загибелі композитора його сім'я постійно проживала у Тульчині і дуже бідувала, про це дізнався композитор Ігор Шамо і добився у Києві для них пенсії в розмірі 200 карбованців щомісячно.

Було у Миколи Леонтовича три сестри і брат. У брата була донька, але вона давно виїхала до Польщі і слід її загубився. А дочки ніколи заміж не виходили.

Що стосується пісні «Смерть», автором якої є М.Леонтович, то вона дійсно існує і навіть виконувалася хоровою капелюю «Дніпро» з міста Твін-сіті, Мінне сота, під керівництвом М.Бринь.

У січні 2011 року виповнилося 90 років від тих пір, як перестало битися серце великого композитора, але пам'ять про нього не згасне у віках, бо, як казав віденський музиколог Тібергетесін, у композиціях Леонтовича – більше змісту, ніж у декого в цілих операх. Музичний світ належно оцінив творчість Миколи Дмитровича Леонтовича. Його ім'я бережливо шанують як у рідній Україні, так і за кордоном. Хорові шедеври М.Леонтовича отримали високу оцінку, а особливо знаменитий на весь світ «Щедрик». А ми, нащадки, послухаймо та повторімо, як писав Максим Рильський: «Славен, славен Леонтович, хай живе в віках!»

1. Микола Леонтович. Спогади, листи, матеріали / Упоряд. В.Ф.Іванова. – К.: Музична Україна, 1982.
2. Кващук В., Житкевич А. «Акорд із симфонії» життя // Прикарпатська правда, 1982.
3. Сметанская О. Рождественский гимн в американской комедии «Один дома» – это ... «Щедрик» Николая Леонтовича, только на английском языке // Факти. – 2007. – 29 листопада.
4. Завальнюк А.Ф. Микола Леонтович. Листи, документи, духовні твори: до 130-ї річниці від дня народження М.Леонтовича. – Вид. 2-е, доопр. і доп. – Вінниця: Нова книга, 2007. – 272 с.
5. Зоріна Л. Правда про загибель видатного сина України // Галичина. – 2008. – 15 травня.
6. Гордійчук М. 100-річчя видатного народного митця – Леонтовича // Музика. – 1977. – №6.
7. Максименко Н. У тому співі душа живе // Українська культура. – 2000. – №4. – С.29.
8. Олексієнко Т. Майстер хорової музики: до 125-річчя від дня народження М.Леонтовича // Музика. – 2003. – С.5.
9. Станішевський Ю. Геній хорової музики: до 125-річчя від дня народження М.Леонтовича // Укр. муз. газета. – 2003. – №1. – С.5.
10. Чиховська Л. Народний композитор: до 100-річчя від дня народження М.Леонтовича // Соц. культура. – 1977. – №12.
11. Леонтович Микола Дмитрович (1877–1921) – композитор, диригент // Видатні постаті України: Біогр. довідник. – К., 2004. – С.484.
12. Орфеев С.М. Леонтович і українська народна пісня. – К.: Музична Україна, 1981. – 75 с.

УДК 37.032.371

ББК 85.14.43

Марія Клепар

Деякі аспекти музичного дозвілля студентів як засобу формування світоглядних позицій

Вирішення важливої проблеми виховання молоді у складних сучасних соціально-економічних умовах потребує всебічного наукового осмислення історії, теорії і практики вітчизняної педагогіки, визначення ролі основних суб'єктів виховного простору, інститутів соціалізації юної особистості, серед яких важливе місце посідає дозвілля молоді.

Ключові слова: гуманістичне виховання, світоглядна позиція, музичне дозвілля, виховний простір.

Організація змістовного дозвілля, його використання в гуманістичному вихованні особистості має велике практичне значення.

Оновлення нашого суспільства настійливо вимагає правильного використання вільного часу, всіх його резервів. Важливо, щоб кожна людина могла розширювати свій кругозір, безперервно поповнювати свої знання, що буде сприяти її активній участі в житті, залученню до культурних цінностей. У свою чергу, без раціонально організованого дозвілля неможливий подальший різнобічний розвиток особистості. Лиш у вільний час можливе широке спілкування людей на основі спільних інтересів, особистих симпатій.

Однак, кількість вільного часу сама по собі нічого не вирішує, оскільки проблема полягає в його розумному використанні. Тому все гостріше постають потреби в науково обґрунтованій, добре продуманій організації дозвілля.

Особливо актуальною є проблема організація вільного часу студентської молоді. Це пояснюється такими причинами: по-перше, наявністю у студентів визначеної кількості вільного часу і невміння частиною студентів розумно користуватись ним; по-друге, роллю і зна-

ченням обґрунтованої організації дозвілля у процесі формування висококваліфікованого спеціаліста.

У вільний час, при умові його розумного використання, здійснюється процес фізичного і духовного розвитку студентів, формування їхніх ціннісних орієнтацій, детермінованих суспільними потребами й інтересами з метою успішної підготовки майбутніх вчителів до праці, активному засвоєнню спеціального і культурного досвіду старших, задовольняється прагнення до пізнання природної і соціальної дійсності, спілкування, суспільної діяльності, естетичної насолоди, творчого вдосконалення, фізичного розвитку. Тому використання вільного часу з метою різнобічного і гармонійного розвитку особистості обумовлює його педагогічні функції і педагогічні завдання.

Використання музичного мистецтва як засобу виховання і розвитку гармонійно розвиненої особистості в час дозвілля важливе ще й тому, що велика кількість молоді приділяє увагу музиці тільки у вільний час і в час відпочинку. Дозвілля і розваги при вмілому керуванні можна спрямовувати у виховних цілях.

До проблеми вільного часу звертається чимало вчених. Важливий вклад у теорію і практику внесли філософи, психологи, соціологи, музикознавці й інші. Роботи музикознавців з музичного виховання (Б.В.Асаф'єв, М.М.Гордійчук, В.В.Медушевський), філософів і психологів із проблеми діяльності (Л.А.Зеленов, М.С.Каган) дозволяють пояснити суть і форми виявлення активного ставлення людини до музичного мистецтва через діяльність, у тому числі у вільний час; педагоги Л.Г.Арчажнікова, Г.М.Падалка, Л.Г.Коваль, О.П.Рудницька розкривають загальні питання педагогіки музичного виховання молоді.

На особливу увагу заслуговують роботи М.Г.Бушканця, Г.Н.Заборовського, В.С.Кобзаря, В.І.Тарасенко, в яких досліджені питання позааудиторної діяльності молоді, а також питання організації вільного часу. Вивчення й аналіз літератури, педагогічного досвіду і практики музичного виховання як частини естетичного свідчать про те, що існує невідповідність між необхідністю естетичного виховання студентів і мірою дослідження проблеми організації їх музичного

дозвілля. Відомо, що вільний час, хоч і передбачає вільний вибір занять, потребує регуляції і управління.

Зміст дозвілля залежить від характеру оточуючого людину соціокультурного середовища. Воно тим інтенсивніше впливає на людину, чим більше вона здатна розслабитись. Тому якщо вуз не спрямовує в потрібному напрямку активність молоді у вільний час, то воля студентів від цього не збільшується, а зменшується. Але якщо культурне середовище організовано з урахуванням вимог студентів, то воно сприяє активному відпочинку молоді, насиченому духовним життям. Дозвілля не є синонімом вільного часу. Вільний час може мати кожна людина, це реалістична вимога будь-якого суспільства, а дозвілля – це ідеал вільного часу. Дозвілля, на відміну від вільного часу, залежить від умов, у яких знаходиться людина, від досягнутого ним рівня духовного, фізичного і матеріального розвитку. Тому дозвілля – частина вільного часу.

Аналіз опублікованих робіт дозволяє визначити такі напрямки дозвільної діяльності: відновлення фізичних сил, задоволення фізичних і духовних потреб, пізнавальних та емоційних інтересів.

Названі види діяльності на дозвіллі тісно переплітаються і можуть одночасно виконувати декілька функцій відразу. Так, наприклад, спілкування з друзями задовольняє емоційну активність і водночас пізнавальний інтерес; відвідування кіно або театру задовольняє як духовні потреби, так і відновлення фізичних сил і т.д. До того ж багато видів діяльності більшою чи меншою мірою позитивно впливають не тільки на людину, що займається ними, а так чи інакше і на навколишніх. Яскравий приклад тому – створення духовних чи матеріальних цінностей: заняття мистецтвом, різного виду гуртки мистецької діяльності, науково-технічної творчості, спортивні секції та інші.

Останнім часом сфера дозвілля значно розширилась від простого відпочинку і розваг до різноманітних форм життєвої діяльності. Наприклад, дозвільні заняття тісно пов'язані з освітою, громадською працею, і вони служать не тільки виконанню своїх функцій – відпочинку і відновлення сил, але й розвитку людини. Читання книг, газет,

журналів, перегляд кінофільмів, спектаклів, концертів одночасно служать відпочинку, розвитку розуму, здібностей. Наявність культурної діяльності в певною мірою визначає ступінь культури самого дозвілля.

На наш погляд, треба звернути увагу на такий вид діяльності, який ставить основу культурного дозвілля, тобто слід виділити і проаналізувати один з найбільш ефективних її видів з точки зору виховних можливостей і впливу на всебічний розвиток людини.

Таким видом ми вважаємо художню, зокрема музичну самодіяльність, тому що музика «володіє найбільшою силою емоційної дії на людину і тим самим служить одним з найважливіших засобів формування моральних і естетичних ідеалів людей» [2, с.13]. У час організованого дозвілля діяльність пов'язана з тим, наскільки міцно і свідомо засвоєні знання, сформовані творчі здібності, естетичне сприйняття.

Завдання позааудиторної роботи завжди змикаються з необхідністю закріплення для студента запасів знань, набутих у процесі навчання і самостійної діяльності. Порівняно з навчальною вона має деякі риси, що дозволяють вагомо підвищувати ефективність естетичного виховання і формування світоглядних позицій студентів.

По-перше, позааудиторна діяльність об'єднує різновікові групи студентів, оскільки в будь-якій формі проведення дозвілля одночасно можуть брати участь студенти як молодших, так і старших курсів, представники різних національностей. Ця особливість позитивно впливає на міжособистісні стосунки, дає можливість організувати взаємодопомогу і взаємовплив у молодіжному середовищі.

По-друге, позааудиторна робота, всі її форми будуються на основі добровільної участі кожного студента. Програми складаються з урахуванням бажань учасників і можуть змінюватися залежно від конкретних обставин. Зміст позааудиторних заходів мусить залежати як від мети викладача, так і інтересів студентів. Ця обставина дає можливість диференціювати позааудиторну роботу, виявити індивідуальні зацікавлення студентів для більш глибокого вивчення тих чи інших предметів навчального циклу, для ознайомлення з матеріалами, які не вивчаються в навчальному процесі, і це дозволяє ефек-

тивно звертатися до вивчення різних жанрів музичного мистецтва, навчати співу, танцям, гри на музичних інструментах.

По-третє, на відміну від навчального процесу, рівень діяльності студентів в позааудиторній діяльності оцінюється не балами, а піддається громадській оцінці його професійних, моральних і людських якостей, творчих здібностей, художнього й естетичного кругозору знань у різних галузях мистецтва.

Практика свідчить, що участь студентів у позааудиторній діяльності сприяє розкриттю індивідуальності молодих людей і високої оцінки знань, набутих самостійно. Їхні володарі викликають повагу в однокурсників своїм захопленням мистецтвом, мають здатність групувати навколо себе товаришів, захоплюють їх своїм ентузіазмом і викликають прагнення до розширення свого освітнього кругозору, естетичної і художньої культури.

Великі можливості музичного дозвілля криються в різноманітності його форм і методів. Воно охоплює практично усіх студентів і здатне задовільнити різні інтереси, запити й потреби.

Аналізуючи структуру музичних уподобань, виявляємо, що єдиною важливою умовою авторитету студентів серед товаришів є компетентність у питаннях сучасної музики, добрі знання про популярні ансамблі, співаків та їх репертуар, володіння новими записами, особливо зарубіжних виконавців тощо.

Враховуючи відому конформність студентських груп, можна передбачити, що мода сприяє нівелюванню художніх смаків, часто залишаючи їх на досить низькому рівні. Тому в молодіжних захопленнях багато запозиченого, позбавленого художнього й естетичного смаку. Сірі тексти не стають кращими від того, що їх виконують у супроводі музики. Зловживання силою звучання електроінструментів, звичка до звукових навантажень негативно впливає на слух і нервову систему самих виконавців і слухачів. Розповсюдження магнітофонних відео-, аудіострічок, переписаних із зарубіжних дисків, відкриває двері неприродним впливам.

Слух студента, вихований в атмосфері легкої розважальної музики, його сформовані музичні уявлення, які визначилися інтона-

ційним строем цієї музики, не можуть «приспосовуватись» до сприйняття іншого музичного світу – величного і могутнього світу народної, вокальної, класичної музики.

Не випадково за останні роки велика увага і значення приділяються пошукам нових шляхів і форм залучення студентів до художньо-творчої пісенної діяльності, що розглядається як засіб формування гуманістичного світогляду.

Значення художньо-творчої самодіяльності полягає в тому, що вона є керованою соціально-педагогічною системою, яка має регламентовану організаційно-творчу структуру, що функціонує в умовах вільного часу і служить просвіті особистості [1, с.6].

Це форма культурно-творчої організації студентів, залучення до самодіяльності, засіб морально-естетичної соціалізації людини, формування її світоглядних позицій. «Художня самодіяльність, – пише Ф.І.Прокоф'єв, – організована художня творчість населення, що розвивається в системі гуртків, студій тощо». Художня самодіяльність виконує функції відпочинку, розваг, створює широкі можливості для виявлення творчих здібностей, інтересів, потреб, оцінок, а також є ефективним засобом самоосвіти, самовиховання, формування світоглядних позицій майбутніх вчителів.

Естетично-виховні функції художньої самодіяльності полягають у тому, що вона:

- ✓ сприяє виявленню і розвитку творчих здібностей;
- ✓ збагачує світ почуттів і духовного життя людини в цілому;
- ✓ розвиває художній смак та естетичні й світоглядні художні потреби особистості в спілкуванні з прекрасним;
- ✓ формує світоглядні позиції особистості.

Художня самодіяльність сприяє творчому самовиявленню студента поза сферою його навчальної діяльності, сприяє підвищенню суспільної і культурної активності її учасників.

1. Каган М.С. Человеческая деятельность. – М., 1974.
2. Костюк Г.С. Навчально-виховний процес і психічний розвиток особистості. – К.: Радянська школа, 1989. – 608 с.

УДК 784.9:372
ББК 74.100.541.3

Ірина Ліна

Проблеми педагогічної оцінки на уроці музики в початкових класах

Стаття присвячена актуальній проблемі пошуку шляхів удосконалення педагогічної оцінки на уроці музики. Автор розглядає її основні функції, особливості застосування, аналізує специфіку оцінної діяльності вчителя.

Ключові слова: педагогічна оцінка, оцінна діяльність, функції контролю, урок музики.

У теорії музичного навчання та виховання проблема педагогічної оцінки є однією з найменш досліджених. Суперечливість поглядів учених щодо її сутності, функцій, особливостей застосування позначається на практичній діяльності вчителя музики.

Часто педагоги дотримуються думки, що оцінювати треба конкретні знання (особливо це стосується музичної грамоти, зокрема розташування нот на нотному стані) і технічні вміння та навички, формування яких іноді відбувається у відриві від «живої» музики (наприклад, навичка співацького дихання). На нашу думку, це є результатом механічного перенесення на урок мистецтва методики викладання точних дисциплін, яка вимагає заучування та багаторазового повторення правил і вправ. При цьому вчителі, не бажаючи долати імперативність у своїй роботі, вбачають в оцінці засіб покарання учня за незнання чи невміння. У результаті таких непродуманих дій створюється дещо парадоксальна ситуація: урок, покликаний передовсім виховувати «людину в людині», прилучати дітей до музичних скарбниць людства, відкривати світ прекрасного, стає уроком бездушності, а то й жорстокості, що в майбутньому може вплинути на модуси поведінки, нерідко – й асоціального спрямування.

Тому такої гостроти набуває проблема втілення у життя принципу гуманізації освіти, методологічної переорієнтації процесу навчання з інформативної форми на розвиток особистості людини, інди-

відуально-диференційованого, особистісно-орієнтованого підходу до оцінювання музичних досягнень кожного учня. У зв'язку із цим особливо важливим є розуміння вчителем сутності таких основних функцій контролю за музично-естетичним розвитком та успішністю своїх вихованців, як:

- ✓ *освітня* (систематичне спостереження за навчальною музичною діяльністю учнів, виявлення її результатів);
- ✓ *діагностична* (виявлення успіхів і недоліків у знаннях, навичках і вміннях, результатів розвитку музикальних здібностей тощо, з'ясування їх причин);
- ✓ *коригуюча* (визначення заходів для підвищення якості навчання, зокрема внесення змін у методику організації навчання та керування музичною діяльністю з метою попередження і подолання неуспішності);
- ✓ *виховна* (виховання в учнів дисципліни, наполегливості у роботі, працьовитості, почуття відповідальності, обов'язку, самостійності; залучення їх до взаємоконтролю, що сприяє формуванню у них принциповості, справедливості);
- ✓ *розвивальна* (обґрунтування оцінки вчителем, самооцінки та взаємооцінки сприяє розвитку в учнів логічного мислення, рефлексії, мови);
- ✓ *стимулюючо-мотиваційна* (вмотивованість і справедливість оцінювання успішності учнів є важливим стимулом у навчальній діяльності, сприяє формуванню пізнавальних музичних потреб та інтересів).

Багатоскладовість функцій контролю допомагає учителеві визначити ефективність своєї роботи в досягненні мети музичної освіти у початкових класах, а саме: закладення основ музичної культури учнів, а також реалізації основних завдань, спрямованих на формування базових освітніх компетентностей та загальний естетичний розвиток учнів. Серед них можна виділити такі (ми керуємося «Програмою з музики» для 1–4 класів середньої загальноосвітньої школи):

- введення учнів у світ добра й краси, відбитих у музичних творах, засвоєння ними початкових знань про особливості художньо-образної мови музичного мистецтва;

- розвиток чуттєво-емоційного сприйняття навколишнього світу крізь призму музичного мистецтва, прилучення учнів до животворного джерела людських почуттів і переживань, втілених у музиці;
- збагачення емоційно-естетичного досвіду учнів, підведення їх до осягнення художньо-образної суті музичного мистецтва в його найпростіших втіленнях;
- сприйняття розвитку образного мислення, уяви, загальних та музикальних здібностей учнів;
- формування здатності до різних видів активної музично-творчої діяльності, опанування елементарних практичних умінь та навичок;
- формування універсальних (духовних, моральних, громадянських, естетичних) якостей творчої особистості;
- виховання ціннісного ставлення до музичного мистецтва [3].

Очевидним є те, що в системі оцінювання педагогові необхідно керуватися Державними вимогами щодо рівня загальноосвітньої підготовки учнів. Так, наприклад, навчальною програмою з музики передбачено, що у процесі засвоєння теми першого класу «Музика навколо нас» **учень має уявлення про:** музику як мистецтво, що передає почуття людей, розповідає про їх життя і навколишній світ; окремі засоби музичної виразності (темп, ритм, динаміка); окремі музичні інструменти (скрипка, цимбали, баян); **спостерігає** за змінами настрою і характеру в музичних творах; **розпізнає** емоційний, життєвий зміст музики; **уміє** на елементарному рівні висловлювати враження від музичних творів, виразно співати; виражати характер і настрої музики пластичними рухами; **розпізнає на слух** вокальну та інструментальну музику, звуки високі і низькі, довгі й короткі, гучні і тихі; звучання окремих музичних інструментів (скрипка, цимбали, баян); **називає** окремі види українських народних пісень: колицька, щедрівка, веснянка; інструментальні твори і пісні, що вивчалися в класі; **порівнює** (з допомогою вчителя) настрої і характер відомих музичних творів; життєвий зміст творів музичного та іншого видів мистецтва; **наводить приклади** музичних творів, що вивчалися в класі; **пояснює** значення термінів, які використовуються на уроці; **дотримується** правил поведінки у класі: слухання музики, співу, елементарного музикування.

Така багатокомпонентність змісту музичної освіти зумовлює і комплексність в оцінюванні досягнень учнів. Однак знання цих критеріїв і функцій контролю ще не гарантує вмілого використання педагогічної оцінки як дієвого інструментарію для активізації у дітей прагнення до пізнання музики, не дає відповіді на важливі запитання: «Чим необхідно керуватися у визначенні динаміки музичного розвитку школяра? Як оцінювати досягнення учнів у тій чи іншій виконавській діяльності, результативність якої значною мірою залежить від індивідуальних музикальних здібностей? Чи можна оцінити емоційне ставлення дітей до музичних творів?» тощо.

Найчастіше музиканти-педагоги (Е.Абдулін, О.Гумінська, Т.Сальникова та інші) пропонують такі критерії оцінки: виявлення інтересу до музики, безпосередній емоційний відгук на неї, висловлювання про прослуханий або виконаний твір; активні зусилля школярів у пошукових ситуаціях і вміння користуватися насамперед «ключовими» знаннями у процесі живого сприймання музики, розвиток виконавських навичок, що оцінюються з урахуванням вихідного рівня підготовки учня та його активності на заняттях, тобто йдеться про показники музичної культури. Однак, як пише О.Ростовський, зважаючи на складність такого оцінювання, «у початковій школі на перший план висувається оцінка активності, самостійності, старанності й емоційного відгуку дітей на музику» [4, с.88].

Цю думку поділяє і Е.Печерська. Виділяючи емоційність як одну із загальних (генералізованих) здібностей, що проявляється не тільки в музичних, а й в інших видах діяльності, вона, водночас, підкреслює, що «сьогодні вчитель в умовах класу ще немає змоги визначити з науковою ймовірністю рівень емоційної чуйності кожної дитини під час сприйняття музики» [2, с.162]. Складність діагностики емоційних проявів учнів у процесі музичної діяльності є ще однією із причин суперечливого ставлення педагогів-музикантів до проблеми оцінювання на уроці музики.

Це спонукає науковців до подальшого пошуку шляхів удосконалення педагогічної оцінки. На нашу думку, головне її призначення – **заохочення**, стимулювання до активної навчальної діяльності, виховання у дітей найкращих моральних рис. Отже, система оцінюван-

ня навчальних досягнень має ґрунтуватися винятково на **позитивному ставленні до кожного учня**. «Оцінювати слід не рівень його недоліків і прорахунків, – наголошує Л.Масол, – а рівень особистісних компетенцій – узагальненого результату у порівнянні з його попередніми досягненнями» [1, с.15]. З огляду на це надзвичайно важливе значення має **індивідуалізація** оцінювання, зумовлена психологічними особливостями розвитку дітей, адже на результат навчальних досягнень школярів, безперечно, позитивно впливають спеціальні музикальні здібності (музикальний слух, ладове чуття, природне відчуття ритму, голосові дані тощо). Різні індивідуальні музикальні можливості учнів свідчать про неможливість застосування єдиних критеріїв їх відзначення.

Ми вважаємо, що зазначену проблему може вирішити багатогранність оцінювання зусиль дітей в опануванні різноманітних видів музичної діяльності на уроці. При цьому має **посилитися роль словесних оцінних висловлювань учителя**. Усний коментар, який доповнює цифрову форму оцінки, має бути доброзичливим, заохочувальним. Так, наприклад, схвально відгукнувшись про намагання дитини виразно виконати пісню, учителеві слід доброзичливо вказати їй на необхідність оволодіння співацькими навичками. Отже, потрібно не тільки фіксувати реальні здобутки учнів, а й спонукати їх до досягнення більш значних навчальних результатів.

Крім словесних оцінних висловлювань, на уроці музики можна використовувати й своєрідні відзнаки-символи за успіхи в тому або іншому виді музичної діяльності чи за кращі відповіді. Вони допоможуть здійснити диференційований підхід до учнів; відсутність таких відзнак свідчить про недостатню старанність або неухважність учня на уроці і є додатковим стимулом до активізації його роботи.

Отже, педагогічна оцінка – багатofункціональне явище, породжене складністю драматургії та архітектоніки уроку музики. Включення до його структури різноманітних видів музичної діяльності зумовлює необхідність урахування широкого спектру індивідуальних якостей, здібностей дітей, динаміки їх сенсорного, перцептивного, когнітивного і креативного розвитку. Це спонукає вчителя до застосування багатоваріантної системи оцінювання. Головне, щоб оцінка

діяльність педагога ґрунтувалася на гуманістичних принципах і була особистісно зорієнтованою.

1. Масол Л.М. Вивчення музики в 5-8 класах: навч.-метод. посібник для вчителів / Л.М.Масол, Л.В.Беземчук, Ю.О.Очаківська, Т.О.Наземнова. – Х.: Скорпіон, 2003. – 128 с.
2. Печерська Е.П. Уроки музики в початкових класах: навч. посібник / Е.П.Печерська – К.: Либідь, 2001. – 272 с.
3. Програми для середньої загальноосвітньої школи. 1–4 класи. – К.: Початкова школа, 2007. – 432 с.
4. Ростовський О.Я. Методика викладання музики у початковій школі: навч.-метод. посібник / О.Я.Ростовський – 2-ге вид., доп. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2000. – 216 с.

УДК 7807-057.874

ББК 74.200.51.3

Ольга Черсак

Дитячий голос та особливості його розвитку

Найефективнішим і найдієвішим засобом охорони дитячих голосів є професійне навчання співу, яке забезпечує не тільки розвиток голосового апарату, але і його нормальне функціонування.

Режим життя дуже важливий для всіх людей, а особливо для дитини, що співає, адже голос – це інструмент, який можна настроїти тільки тоді, коли добре настроєний весь організм.

Завдання вчителя музики – виявити більше турботи стосовно несформованого дитячого голосу й усунути шкідливий вплив на нього.

***Ключові слова:** спів, співацький голос, вокальний слух, мутація, охорона голосу, голосовий апарат.*

Дитячий спів є предметом вивчення спеціальної педагогіки й естетики, методики, психології, фізіології, акустики, мистецтвознавства, медицини. Кожна з цих наук розглядає один із аспектів співацької діяльності.

Вокальне виховання в наш час здійснюється передовсім через хоровий спів на уроках музики, в хорових гуртках, гуртках навчання сольного співу, вокальних ансамблях.

Співацький голос – дорогоцінний дар природи, який слід охороняти і використовувати розумно. На жаль, останнім часом збільшилась кількість випадків розладів голосового апарату у дітей шкільного віку. Нам постійно доводиться зустрічатись із цим сумним фактом під час прослуховування дітей, які мають бажання співати в хорі. Причину необхідно шукати, мабуть, у неправильному не тільки співацькому, але й мовному режимі учнів. Діти дуже емоційні. Спілкуючись один з одним у колективі, беручи участь у рухливих іграх і спортивних змаганнях, вони часто кричать, перенапружуючи голос.

Спів – складний психофізіологічний процес. Його треба розглядати не тільки як функцію голосового апарату, а значно ширше. Процес співу – робота всього організму, в основі якої лежить діяльність кори головного мозку і підкірки разом із периферійною нервовою системою. У голосоутворенні беруть участь ніс та його додаткові порожнини, гортань з усіма її відділами, трахея, бронхи, легені, діафрагма. Координує всі функції перелічених органів центральна нервова система.

Розвинута внутрішня чутливість має пряме відношення до виховання у дітей вокального слуху, який розглядається фізіологією як результат взаємодії слухових, м'язових, вібраційних і деяких інших відчуттів. Співак із добре розвинутим вокальним слухом може не тільки відрізнити якісне звучання від поганого, але і визначити його причину. Як відзначає В.П.Морозов, вокальний слух – це здатність не тільки чути голос, але і ясно уявляти собі і відчувати роботу голосового апарату [2, с.45].

Співає весь організм. Ось чому порушення в будь-якому органі тіла, зміна настрою, загальна втома і багато інших факторів негативно впливають на звучання голосу.

Кожен учитель музики повинен вивчати і знати основи анатомії та фізіології голосового апарату, особливості його розвитку у віковому аспекті, враховувати тендітність дитячого організму, недостатній розвиток гальмівної системи, допустимість співоного навантаження. Необхідно обережно ставитись до дитячого голосу.

Гортань у дітей розміщена високо. Вона приблизно в 2–2,5 рази менша від гортані дорослих. Хрящі її гнучкі, м'які, повністю не сформовані. Тому дитяча гортань відзначається еластичністю і великою рухливістю. М'язи гортані розвинуті слабо, голосові складки короткі, вузькі і тонкі.

У молодшому шкільному віці в більшості дітей при співі голосові складки коливаються тільки своїми еластичними краями і повністю не змикаються. Існують дослідження, які показали, що голосовий апарат молодших школярів може працювати як у фальцетному режимі (при коливанні тільки країв голосових зв'язок), так і в грудному (при повному їх коливанні). Однак з позиції охорони голо-су доцільно використовувати фальцет і легкий мікст [6, с.140]. Цьому голосоутворенню притаманне легке, переважно головне звучання. Сила голосу в дітей у цьому віці невелика, індивідуальні тембри майже не проявляються. Обмежений і діапазон голосу, який легше іноді виходить за межі октави.

У міру розвитку вокальних м'язів голосоутворення починає набувати мікстового характеру. Голоси дітей звучать з більшою силою, збагачуються обертонами, збільшується їх діапазон. В одних дітей на нижніх звуках з'являються елементи грудного звучання, розширюється діапазон вниз, у інших – вверх. Отже, голоси дітей приблизно з 10-ти років поступово диференціюються на два типи: високі і низькі. Високі голоси дівчат називають сопрано, хлопчиків – дискантами, низькі – альтами.

Правильно сформоване загальне хорове звучання позитивно впливає на розвиток голосу кожної дитини. Однак спостереження за дітьми тільки в хорі можуть привести до неточних висновків стосовно стану голосового апарату. Загальне хорове звучання «затушовує», «маскує» деякі індивідуальні особливості звучання, особливо у дітей зі слабкими голосами. Тому не слід ігнорувати можливість індивідуального контролю. Періодичні прослуховування за спеціально розробленою методикою [3, с.43] сприятимуть індивідуальному співацькому розвитку дітей.

Охорона дитячого голосу – це систематичне і правильне навчання співу у поєднанні з фоніатричним наглядом за співаками.

У наш час є всі умови для спільної праці викладачів співу і лікарів-фоніатрів, між ними повинен бути тісний контакт і взаєморозуміння. Необхідно, щоб кожну дитину, яка співає, оглянув лікар-фоніатр.

Часто у дітей трапляються різні порушення: від простого запального процесу до співочих вузликів дійсної голосової складки (зв'язки). Причиною цього є невисока кваліфікація вчителів музики та недостатня розробка наукових основ методики викладання співу. Часом використовується надто складний репертуар для дітей, вони співають дуже голосно, форсованим звуком.

Режим життя дуже важливий для всіх людей, а особливо для дитини, що співає, адже голос – це інструмент, який можна настроїти тільки тоді, коли добре настроєний весь організм. Запальна втома організму внаслідок короткочасного сну, посиленої фізичної праці може бути причиною голосової втоми.

Після 12-ти років дитячий організм вступає в період статевої зрілості, під час якого проходить його перебудова. У зв'язку із цим виникають зміни і в голосовому апараті. Проходить перехід дитячого голосу в дорослий – мутація.

Питання про мутаційний період у хлопчиків і дівчаток на сьогодні вивчене досить добре. У дівчаток цей процес проходить значно спокійніше, не відбувається різких змін у голосі, проте іноді з'являються деякі порушення: сиплість, в'ялість, скрипучість, нечиста інтонація. Розмір гортані за цей період збільшується на третину.

Процес мутації у хлопчиків проходить бурхливіше, розмір гортані збільшується на дві третини. Умовно його ділять на три періоди:

- початковий;
- основний, або гострий, період мутації – власне мутація;
- кінцевий період.

Деякі автори виділяють ще два періоди: передмутаційний і післямутаційний. Отже, вчитель повинен бути уважним до дитини не тільки під час мутації, а також до і після неї.

Період мутації починається в 12–14 років. Він може тривати від кількох місяців до 2–6 років. Бувають випадки, коли у хлопчиків, які хворіли в дитинстві і недостатньо розвинуті фізично, затримується розвиток голосового апарату.

Мутація, що почалась дуже швидко, в 9–11 років, як правило, є результатом постійного крику, а також співу форсованим звуком та у високій теситурі в передмутаційний період.

Останнім часом більшість вітчизняних та зарубіжних педагогів і фоніатрів твердять, що співати в мутаційний період нешкідливо, якщо дотримуватися правил «вокальної поведінки», тобто виконувати цілий ряд захисних заходів.

Великого значення в мутаційний період набуває регулярний контроль за станом голосового апарату, роз'яснювальні бесіди про гігієну та охорону голосу. Це допоможе зберегти голоси дітей, перетворити кожен гарний дитячий голос у гарний голос дорослої дитини.

Якщо найкращими ліками при всіх гострих захворюваннях голосового органу є спокій і неодмінний режим мовчання до повного одужання, то найдієвішим засобом охорони дитячих голосів є професійне навчання співу, тобто оволодіння учнями співацькими навичками, які забезпечують не тільки розвиток голосового апарату, але й його нормальне функціонування [4, с.100].

Завдання вчителя музики чи хормейстера – виявити більше турботи стосовно несформованого дитячого голосу й усунути по можливості шкідливий вплив на нього.

1. Апраксина О.А. Методика музикального виховання: Учеб. пособие. – М.: МГПИ, 1984. – 112 с.
2. Морозов В.П. Вокальный слух и голос. – М.–Л., 1965. – С.45.
3. Овчинникова Т.Н. К вопросу о воспитании детского певческого голоса в процессе работы с хором // Музыкальное воспитание в школе. – Вып. 5. – М., 1966. – С.43.
4. Ростовський О.Я. Методика викладання музики в основній школі: навч.-метод. посібник. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2001. – С.99–100.
5. Струве Г.А. Школьный хор: Кн. для учителя. – М.: Просвещение, 1981. – С.38–47.
6. Стулова Г.П. Проблема регистров певческого голоса младших школьников. – М., 1979. – С.138–145.

УДК 784.1:78.07
ББК 85.314.1 (4Укр)

Марта Шевченко

Культурно-просвітницька та церковно-хорова діяльність о. Онуфрія Кузьменка

Стаття присвячена дослідженню основних напрямків життя, культурно-просвітницької та церковно-хорової діяльності отця Кузьменка. Здійснена спроба оцінити роль його творчої діяльності в контексті церковного хорового співу.

Ключові слова: церковний хор, мішаний склад, хорове мистецтво, концертна діяльність.

Протоієрей Кузьменко Онуфрій Павлович – настоятель церкви «Різдва Христового» в селі Підпечари Тисменицького району Івано-Франківської області, народився 8 травня 1909 року в селищі міського типу Печеніжині Коломийського району. Тут же, в Печеніжині, закінчив 4 класи народної школи (1916–1920), Коломийську гімназію (1921–1929), Львівську Богословську Академію (1930–1936). В Академії, крім богословських дисциплін, вивчав право, латину, греку, музичну грамоту, самостійно опанував гармонію (перекладаючи з німецького підручника), керував мандоліновим оркестром. У 1937 році приїхав до рідного села Печеніжин, а оскільки ще не був висвячений, почав працювати бухгалтером споживчої кооперації й одночасно – диригентом церковного хору.

У 1937 році О.Кузьменко одружився з односельчанкою Марією Романівною Самокишин (1912 р. нар., донькою полковника армії УНР, учителькою Рідної школи у Нижн. Березові). Тут же, у Нижньому Березові, О.Кузьменко керував мішаним хором, а також мандоліновим оркестром.

Від вересня 1939 р. О.Кузьменко продовжував працювати бухгалтером ССТ і директором Школи освіти дорослих («лікнеп»), став керівником «Лік-неп». У 1940–41 рр. він був головою ревізійної комісії ССТ, директором школи освіти дорослих та учителем НСШ у Печеніжині.

З 1941 року до 1945 року разом з дружиною учительою в Печеніжинській «Рідній школі». У 1944 році евакуйований до Коломиї, а 8 січня 1945 року ординований у Львові єпископом Микитою Будкою.

Перша парафія О.П.Кузьменка була в Яблунові Більшівецького району. Тут він рік (1945–1946) працює священником, а з березня до вересня 1946-го – священником-співпрацівником Соборної церкви (Катедри) у Станіславі (нині Івано-Франківськ). 29 червня 1945 року приєднався до ініціативної групи по возз'єднанню із православною церквою.

О.Кузьменко служив священником у Підлужжі (1946–1962), а після закриття продовжував її обслуговувати до 1970 року.

Від 1950 року був священником у церкві «Різдва Христового» в Підпечарах, а до кінця своїх днів – регентом церковного хору. Одночасно служив у церквах сіл Марківці (1962), Колодіївка, Добрівляни, Узинь. Відкривав церкву у селі Микитинці, де і проживав разом із сім'єю з 1965 року.

Помер о. Кузьменко 10 жовтня 1992 року. Похований у Підпечарах біля церкви [3, с.47].

Отець Кузьменко Онуфрій Павлович був великим подвижником хорового мистецтва – як церковного, так і просвітницького.

Навчаючись у Коломийській гімназії, а потім у Богословській академії, він брав активну участь у творчій роботі хорових, оркестрових колективів, не полишаючи, зрозуміло, займатися творчою діяльністю і в рідному селі Печеніжин. Свою диригентську діяльність як керівник церковного хору в Печеніжині О.Кузьменко розпочав після закінчення гімназії 1929 року під час літніх та Різдвяних канікул, а також під час навчання у Богословській академії.

Після закінчення Академії (1936 р.) на «рукопокладення» потрібно було чекати, оскільки семінаристів налічувалось понад 60, а висвячували тільки 30. Тому Онуфрій Кузьменко в 1937 році повертається до Печеніжина, одружується (тоді він ще не був висвячений, та й вільних парафій не було), працює у селі диригентом церковного хору, а також бухгалтером споживчої кооперації. Крім того, О.Кузьменко керував церковними хорами, навчав дяківства і диригентури у

селах Заздрість на Тернопільщині та Більче, нині Львівської області. «Іду у Більче фірою, – записує у своїх спогадах О.Кузьменко, – з Коломиї через Станіслав».

Із церковним хором вивчив твори «Слава Єдинородний» Бортнянського, «Алилуя» та «Сугуба Ектенія» Вербицького, «Іже Херувими» Кумановського, «Яко да Царя» Січинського – всього 34 твори. Деякі гармонізував сам. Вивчив з хором цілий ряд коляд, серед них «Дивная новина», «Нині Адаме», «Вселенная» Купчинського, «Радуйтеся всі люде враз» Нижанківського, «Днесь поюще» Стеценка, «Возвеселімся» Матюка.

«Наші виступи проходили успішно, з великим піднесенням» [4].

А один із колишніх хористів, який пам'ятав О.Кузьменка як диригента у селі Більче, писав у своєму листі до нього 30 вересня 1970 року: «Всечесний Отче! Гадаю, висловлю думку всіх наших колишніх учасників нашого славного сільського хору.

Боже! Яку гарячу любов Ви як диригент проявили під час святкування 600-річчя села Більче. Аж не віриться, що село має 600 років. Ніколи не забуду, який величезний успіх мав у той час наш хор. І Ви, Всечесний отче, як його керівник. І ніколи не забуду, з якою величезною радістю сприйняли мешканці села – і малі, і старі кожен наш виступ.

Прекрасні спомини і найкращу згадку Ви залишили в Більче, і вона ніколи не згасне.

Нехай Господь Бог буде прихильним до Вас щоденно, щомиті і впродовж усіх подальших літ Вашого життя!

Бецко Михайло, 30 вересня 1970 р.» [4].

Ще в студентські роки Онуфрій Кузьменко зарекомендував себе прекрасним диригентом, тому його запросили керувати церковним хором також у Заздрості, що на Тернопільщині. Церковний хор складався з 57 осіб, а через короткий час він уже налічував 90.

Репертуар хору був назагал релігійно-церковний. Виконувались твори Охримовича, Бортнянського, Цьороха, Давидова, Григорієва та ін. («Антифони», «Слава – Єдинородний», «Іже Херувими», «Яко да Царя», «Тебе поем», «Достойно есть», «Єдин свят», «Да ісполняється»). А також твори, які входили в доповнення до Служби Божої, та похоронні пісні [4].

Важливе місце займала концертно-хорова діяльність О.Кузьменка у плані відзначення пам'ятних дат та національно-історичних свят. Тут – і відзначення ювілеїв відомих діячів української культури, літератури, мистецтва (Т.Шевченко, І.Франко, Леся Українка, М.Грушевський), і відзначення, зв'язані зі стрілецькою звитягою на Маківці, трагедією під Крутами тощо.

Особливо широке визнання одержали мішаний церковний хор та мандоліновий оркестр, що їх О.Кузьменко створив у Нижньому Березові Коломийського повіту. Колективи успішно виступали у самому Нижньому Березові, у Лючі, Космачі, Стопчатові, Яблунові, де дали концерти на честь 100-річчя «Русалки Дністрової», національно-церковної діяльності А.Шентицького, громадсько-літературної праці Івана Франка...

Зокрема, про святкування 100-річчя «Русалки Дністрової» М.Шашкевича у Нижньому Березові (6.02.1938 р.) у щоденнику О.Кузьменка читаємо: *«Вступне слово на вечорі виголосив Роман Генік-Березовський. Серед виконаних творів звучали – «Нині отпушаєще» Веделя, «Учітеся, брати мої» Давидовського-Котка, «Веснівка» Шашкевича, «Не згасайте, ясні зорі» та «Летіла зозуля» Гайворонського...*

15 травня 1938 року тут же, у Нижньому Березові, було проведено вечір, присвячений 10-літтю «Рідної Школи». Відзначити свято прийшло все село. Наш хор виконав «Гімн Рідної Школи» Кашубинського, «Учітеся, брати мої» Давидовського-Котка, «Єдинаймось, діти України», «Ще не вмерла Україна» та інші. Мандоліновий оркестр виконав в'язанку українських народних пісень.

Такі концерти потрібні, і чим їх буде більше, – тим краще. Вони збагачують людину духовно, допомагають відповісти на питання – хто вона є в отому світі, і для чого вона створена Всевишнім. Аби збагачувати світ своїми добрими помислами і ділами» [4].

Треба згадати про те, що при читальні «Просвіти» успішно працювали різні гуртки, як: хоровий – мішаний і чоловічий, якими керували Іван Дувірак, **Онуфрій Кузьменко**, Іван Горук, Василь Чемерис, Василь Якуб'як [2, с.91].

Як уже було сказано, свою концертно-хорову діяльність О.Кузьменко розпочав 1929 року в рідному селі Печеніжин. Продовжувалась вона до 1944 року.

Крім того, що хор брав активну участь під час Богослужіння у місцевій церкві, він виступав у сусідніх селах на різних урочистостях, присвячених пам'ятним національно-історичним подіям і датам. Про мішаний хор читальні «Просвіти» в Печеніжині під орудою О.Кузьменка ще в 1934 році була інформація в газеті «Новий Час» (світлина) [1].

Збереглося кілька концертних програм хору, збереглася книга літургійних творів «Літургійні пісні» (Львів 1927 р.), придбана на кошти, які заколядували хористи у Різдвяні свята (на обкладинці вписані прізвища хористів) [5, с.336]. У репертуарі хору особливо було багато коляд. Серед них: «Бог Предвічний», «Радуйтеся всі люде враз», «Що то за предиво», «Нині Адаме», «Нова радість стала», «Не плач, Рахиле» та інші.

Чільне місце займали твори Миколи Лисенка. Річ у тім, що композитор часто бував на Коломийщині, а деякі пісні, навіть у рукописах – з дарчими автографами збереглися у його друзів, знайомих. Віднайшлася, наприклад, у селі «Чумацька пісня», якраз з автографом М.Лисенка, яка поповнила репертуар. Його окрасою були такі твори корифея української музики: «Туман хвилями лягає», хор з опери «Утоплена», «Ой наступає та чорна хмара», «Та забіліли сніги», «Ой, що ж бо то за ворон», «Стелися, барвінку», «Кучерява Катерина», «По той бік гора», які мали величезний успіх.

Хочеться відзначити: печеніжинський хор працював на повному ентузіазмі. Його учасники після великого трудового дня пізніми вечорами збиралися на репетиції. Учасники не були, звичайно, професійними співаками, але О.Кузьменко усіх навчив нотної грамоти, що дало змогу окремим солістам виконувати навіть оперні партії, а колективу на загаль брати участь у виступах перед багатолюдними аудиторіями слухачів.

Збереглася програма святочної Академії, присвяченої 100-літтю від дня народження Миколи Лисенка, яка проходила у Печеніжині 22–27 грудня 1942 року. У проведенні Академії брали участь три хо-

ри: чоловічий – дир. М.Степаняк, мішаний та дитячий – дир. О.Кузьменко. Слово про життя і творчий шлях композитора виголосив Василь Якуб'як. Своїми враженнями від Першого Крайового конкурсу хорів у Львові поділився Дмитро Мацьків.

Перед тим 1–2 серпня 1942-го 100-річчя від дня народження видатного композитора відзначив Львів.

У числі найкращих хорових колективів Галичини, які взяли участь у проведенні свята, успішно продемонстрували своє мистецтво і печеніжинські хористи. У своїх спогадах про відзначення у Львові славного ювілею отець Кузьменко пише: *«У святі взяли участь найкращих 26 галицьких хорів. У тому числі було 16 сільських хорових колективів – з Печеніжин, з Радча, з Косова та інших сіл. Виступали «Боян» з Дрогобича, «Боян» зі Станіслава і «Думка» й Львівська «Сурма».*

Здавалося, сцена і балкон опери не зможуть витримати такого тягаря захоплення, радості і піднесення, які панували тут, у театрі.

Йй Богу, було таке враження, що співали не окремі хорові колективи, а співав весь український народ, даючи знати всьому світові про своє існування» [4].

Слід відзначити, концертно-хорова діяльність О.Кузьменка була широко відома не лише на Прикарпатті, але й у всьому Галицькому краї. Виступи колективів у Львові, в Коломиї, у Станіславі (нині Івано-Франківськ), в багатьох інших містах і селах Галичини відігравали велику роль у національно-духовному вихованні наших краян, незважаючи на те, що часи були складні, нелегкі. Та українська пісня і пісні церковні допомагали не губити віри у себе, у свій народ, що він здолає всі труднощі, які випали на його долю, і залишиться народом українським, мужнім, талановитим, і не дозволить собі ні перед ким стати на коліна.

Допомагав у цьому вдало підібраний репертуар, який склали пісні патріотичні, ліричні, жартівливі, духовно-релігійні.

Особливо швидко знаходили шлях до сердець слухачів твори «Козака несуть», «Ой з-за гори кам'яної», «Могила», «Ой зійшла зоря», «Зажирились Галичанки» Леонтовича, «Дума про зруйнування Січі», «Заповіт», «На вулиці скрипка грає», «Ой піду по коліна в

лободу», «Журавель» Кошиця, «Боже Великий, Єдиний» Лисенка, «Їхав стрілець» Гайворонського та ін. Невдовзі всі ці твори були заборонені, загратовані (маю на увазі, у післявоєнні роки).

Зрештою, не тільки ці. Аналогічна доля спіткала чимало українських пісень ліричного характеру (О.Котка, М.Лисенка, М.Гайворонського), не кажучи вже про духовно-церковні твори.

Музика, хорове мистецтво, українська пісня були постійним супутником у житті отця Кузьменка, де б він не був священиком: чи в Яблунові, чи в Підпечарах, чи в Підлужжі. А служити Богу, добру, людям доводилось у багатьох селах і було, звичайно, нелегко.

У Підлужжі репетиції проводились прямо у церковному домі, де проживав отець із сім'єю. Збирались дівчата, хлопці, були і старші, які любили пісенне мистецтво і які намагались прислужитись ним людям. Отець Онуфрій писав для них поголосники усіх творів, які вони вивчали, вчив їх орієнтуватись у нотній грамоті. Музичного мистецтва батько вчив своїх дітей (тоді вони навчалися в музичній школі).

Останнім місцем роботи отця Онуфрія було село Підпечари. Хто не знає тутешнього церковного хору, що його організував і яким керував отець Кузьменко! Хор брав щонайактивнішу участь у культурному житті села. Зокрема, у перші роки національно-духовного відродження одним з успішних духовних виступів колективу була його участь у конкурсі Духовної музики, який проходив в Івано-Франківську. Звучали твори «Свят», «Милість спокою», «Єлици» та ін. Серед учасників конкурсу хор із Підпечар був єдиним церковним і диригував ним отець Онуфрій Кузьменко.

Про діяльність свого хорового колективу він залишив такий запис у щоденнику. *«Коли слухаю спів своїх співаків, ще раз і ще переконаюся – ні – не даремно стільки сил і енергії віддаємо на репетиціях. Не даремно... Що, власне, потвердила наша участь у нещодавньому конкурсі Духовної музики. Виступали ми славно, талановито. Душа радується. Виступали, славлячи Бога і Україну.*

А перед тим був виступ у місцевому Будинку культури з колядами і щедрівками. Тепер готуємось до Шевченківського вечора, який має відбутись 10 березня. Ще раз і ще шліфуємо і вдоскона-

люсмо своє виконання творів Кобзаря: «Заповіт». «Розрита могила», «Учітєся, брати мої», «Думи мої...», «Сонце заходить».

Вірю, що і на цей раз виступимо славно – на радість людям і Україні» [4].

Славні духовні і творчі традиції хор села сьогодні продовжує успішно під керівництвом талановитого диригента Остапіва Ярослава Васильовича.

Передавши парафію у Підпечарах священникові о. Ігорю Приймаку, отець Онуфрій не полишив своєї церковно-хорової та культурно-просвітницької діяльності. Продовжував підтримувати найтісніші зв'язки із підпечарським церковним хором, працював над аранжуванням, над спрощенням важких партитурних місць. Записував окремі фрагменти Літургії в інших церквах, вдома гармонізував її окремі номери.

Словом, життя, духовно-просвітницька та церковно-хорова діяльність отця Онуфрія Кузьменка чекає свого дослідника. Адже йдеться про людину, яка віддала весь свій талант служінню Божій Церкві, мистецтву й рідному народу...

1. Газета «Новий Час». Наша організація (світлина), 1934. – 15 жовтня.
2. Грабовецький В. В. Історія Печеніжина / В.В.Грабовецький. – Коломия: Світ, 1993. – С. 91.
3. Довірак М. Печеніжин / М.Довірак. – Коломия: ВАТ Друкарня ім.Шухевича. – 2005. – С.47, 108, 113, 115, 117.
4. Дом. архів О. Кузьменка.
5. Книга Літургичні Пісні. Підручна Бібліотека Архикатедрального хору. – Львів: Літос, 1927. – С. 336.

ЗМІСТ

Андрусичин Роман

Удосконалення форм і методів естетичного виховання дошкільнят засобами хореографічного мистецтва 3

Ігор Бай

Образотворче мистецтво як чинник формування гармонійної особистості молодшого школяра 11

Барило Світлана

Організація музично-ритмічної діяльності на музичних заняттях як оздоровчого процесу в дошкільних закладах 18

Гнатюк Михайло

Деревообробна школа в селі Ясіня на Закарпатті..... 24

Жеребецька Ірина

Теорії голосотворення 34

Івасишин Ірина

Вивчення скрипкового виконавського мистецтва на уроках музики..... 36

Калинчук Олександра

Роль і місце занять з хореографії в естетичному вихованні молодших школярів..... 45

Качмар Олександра

Характеристика редакцій клавірних творів Й.С.Баха в музичній педагогіці та виконавстві 50

Володимир Кващук

Микола Леонтович – співець народних мелодій..... 69

Клепар Марія

Деякі аспекти музичного дозвілля студентів як засобу формування світоглядних позицій..... 67

Липа Ірина

Проблеми педагогічної оцінки на уроці музики в початкових класах..... 73

Черсак Ольга

Дитячий голос та особливості його розвитку 78

Шевченко Марта

Культурно-просвітницька та церковно-хорова діяльність о. Онуфрія Кузьменка..... 83

УДК 7807-057.874
ББК 74.200.551.3



Мистецтво в сучасній школі: проблеми, пошуки : матеріали науково-методичної конференції «Інноваційні форми і методи вдосконалення навчання і виховання учнів на уроках мистецтва в загальноосвітніх школах» (м. Івано-Франківськ, березень 2010 р.) / за заг. ред. професора М. В. Вовка. – Івано-Франківськ : Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2010. – Вип. IV. – 92 с.

В авторській редакції

Головний редактор – Василь ГОЛОВЧАК

Технічний редактор – Ольга САВЧУК

Літературний редактор – к.ф.н., доц. Гафія ВАСИЛЕВИЧ

Комп'ютерна верстка – Віра ЯРЕМКО

Підп. до друку 28.12.2010 р. Формат 60x84/16. Папір офсетний.
Гарнітура «Times New Roman». Ум. друк. арк. 5,3.
Тираж 50 прим. Зам. 18.

ISBN 978-966-640-210-7

Видавець
Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника
76000, м. Івано-Франківськ, вул. С.Бандери, 1.
Тел. 71-56-22
E-mail: vdvcit@pu.if.ua
*Свідоцтво про внесення до Державного реєстру
від 12.12.2006. Серія ДК 2718*

*Видавництво "Глай"
Прикарпатського університету
ім. Василя Стефаника*

*Художньо-технічний редактор
Комп'ютерна верстка*

*Василь Ризюк
Володимир Гаєриляк*

.....
Здано до набору 02.11.94. Підписано до друку 20.12.94
Формат А-4. Папір офсетний №1. Гарнітура "Ксера".
Друк RISOGRAPH-4900 Ум. др. арк. 3,85 Факт. др. арк. 3,50
Тираж 40 Зам. 6

.....
Віддруковано в друкарні видавництва "Глай"
284000, м.Івано-Франківськ, вул.Мевченка, 57

НБ ПНУС



627616