

74.200.541.3

Мистецтво

в сучасній школі:

*проблеми
і пошуки*



2013

**Міністерство освіти і науки України
ДВНЗ “Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника”
Педагогічний інститут**

Кафедра мистецьких дисциплін початкової освіти

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

Збірник наукових праць

За загальною редакцією професора М.В.Вовка

800368

Випуск VII

НБ ІНУС



800368

**Івано-Франківськ
2013**

УДК 7807-057.874
ББК 74.200.551.3

*Друкується за ухвалою вченої ради Педагогічного інституту
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника
(протокол №3 від 13 листопада 2013 р.)*

Рецензенти:

заслужений працівник культури України, доцент **П.М.Чоловський**;
кандидат педагогічних наук, доцент **О.Д. Шуляр**

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 2013 р.) / за заг. ред. професора М. В. Вовка. – Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2013. – Вип. VII. – 108 с.

ISBN 978-966-640-210-8

Науково-методичний збірник вміщує матеріали конференції, присвячені актуальним проблемам мистецької освіти її історії і сучасності.

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

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

УДК 7807-057.874
ББК 74.200.551.3



ISBN 978-966-640-210-8

© Видавництво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2013

УДК 37.036

Роман Андрусичин

**Український народний танець
як засіб формування естетичної культури школярів**

У статті піднімаються проблеми естетичного виховання молодших школярів засобами хореографічного мистецтва. Аналізуються основні завдання щодо удосконалення змісту, форм та методів естетичного виховання. Означено проблеми, розв'язання яких значно покращить стан естетичного виховання підростаючого покоління.

Ключові слова: танцювальні рухи, хореографія, естетичне виховання, мистецтво.

The article deals with problems of aesthetic education of primary school students by means of choreographic expressiveness. Main tasks concerning improvement of the content, forms, and methods of aesthetic education are analyzed. Problems, solution of which will considerably improve the state of aesthetic education of the rising generation, are defined.

The article is meant for professors and students of the arts.

Key words: dance movements, choreography, aesthetic education, elective classes.

Виховання дітей засобами народної творчості – один із компонентів сучасної педагогіки. Засвоєння фольклору (родинно-побутових пісень, танців, прислів'їв, приказок, легенд тощо), в тому числі й дитячого (колискових пісень, різних забавлянок, закличок, лічилок, скоромовок, ігор), споконвіків сприяло прилученню підростаючого покоління до народних традицій, пізнанню джерел мудрості й благородства наших предків, вихованню любові до рідної землі і людей, які живуть на ній.

Українські народні танці посідають значне місце серед культурних надбань народу, а також відіграють значну роль у системі естетичного виховання підростаючого покоління. Танець – це один з видів синтетичної народної творчості, в якому поєднуються поезія, музика і хореографія. Першоджерелом танцювального мистецтва України є хоровод, який прийшов до нас ще з давньослов'янських часів.

Переважна більшість хороводів супроводжувалась співом: чи це збирання урожаю, чи обряд весілля, чи оспівування природних явищ або краси природи. Усі ці процеси були закладені в текстах пісень і відображались у хореографічних малюнках того чи іншого танцю.

Як свідчить К. Василенко [2], усі хороводи, які побутують на Україні, можна поділити на три групи. До першої належать хороводи, в яких відображаються трудові процеси (“А ми просо сіяли”, “Шевчик”, “Боднар”), до другої групи можна віднести хороводи, де відбито родинно-побутові відносини народу (“Перепілка”, “Ой гілля, гілочки”), і до останньої, третьої групи входять хороводи, в яких оспівується краса й неповторність рідної природи (“А вже весна”, “Марена”). Вивчення хороводів як простішої форми українського народно-сценічного танцю займає особливе місце в підготовці майбутніх педагогів-хореографів, адже саме з них починається ознайомлення з танцювальним мистецтвом України, розпізнається український танець поміж іншими танцями світу.

Але український народно-сценічний танець не зводиться тільки до вивчення хороводів; поряд з ними існують й інші жанри, які займають чільне місце у великій спадщині українського танцювального мистецтва. До таких жанрів належать побутові та сюжетні танці. Побутові танці як жанр беруть свій початок у період формування української народності, вони становлять основу української народної хореографії. У них відображаються основні риси характеру українського народу: волелюбність, героїзм, сміливість тощо. Саме в побутових танцях сформувались основні елементи танцювальних рухів, що характеризують національну своєрідність та неповторність української хореографії. Як стверджує А. Гуменюк [2], до жанру побутових танців належать: метелиці, гопаци, козачки, гуцулки, коломийки – і їх можна розподілити за стилістичними особливостями хореографії та музики на три групи. До першої належать: метелиці, гопаци, козачки, які переважають здебільшого в центральних областях України; до другої – танці, що побутують у західних регіонах (коломийки, гуцулки, верховини), і до третьої належать польки, кадрилі, що переважно зустрічаються на східній Україні. За допомогою цих танців майбутнім хореографам вдається пізнати характер українського народу, порівняти за стилістичними особливостями танці різних регіонів та

східних груп України, ознайомитись і передати манеру виконання народних танців.

До третього жанру танцювального мистецтва України, як свідчить А. Гуменюк [2], належать сюжетні танці. На його думку, цей жанр, порівняно з хороводами та побутовими танцями, з'явився в художньому житті України значно пізніше. У ньому засобами народної хореографії відображаються конкретні явища природи, різноманітні ситуації та події з історично-побутового життя народу, а також яскраво виражені звички та риси характеру й поведінки, взяті з життя тварин і птахів. У загальній композиції танців, що належать до цього жанру, а саме у послідовності танцювальних фігур абсолютно точно простежується логічний і чіткий розвиток сюжетної лінії.

У своїй книзі “Основи народно-сценічного танцю” видатний український педагог-хореограф Є. Зайцев [3] розподіляє всі сюжетні танці за тематикою на п'ять основних груп. До першої він відносить танці на тему праці (“Шевчик”, “Коваль”, “Косар”), до другої групи увійшли танці, в яких переважає народно-патріотична героїка (“Опришки”, “Аркан”), наступна – особливо яскрава група сюжетних танців, основною тематикою яких є побут українського народу (“Катерина”, “Коханочка” та інші). Також слід відзначити ще одну групу, до якої увійшли танці, що відображають окремі явища природи та показують виробничі знаряддя людини в дії (“Гонивітер”, “Зірнька”, “Віз”). І до останньої належать танці, що показують нам звичаї птахів і тварин (“Гусак”, “Козлик”, “Бичок”).

Беручи за основу думку провідних вітчизняних педагогів-хореографів (А. Тараканова, О. Фокіна, Л. Богомолова, Т. Пуртова, А. Белікова, О. Кветна та ін.), які акцентували увагу на проблемі відсутності уроків хореографії у програмах шкільної освіти, можна з упевненістю сказати, що введення уроку хореографії в навчальний розклад є однією з ланок оздоровчої функції школи, оскільки хореографічне мистецтво надзвичайно впливає на фізичну, психічну, емоційну, духовну та інтелектуальну сфери дитини, гармонізуючи традиційну систему навчання і виховання.

Як зазначає Н. Мележикуроки, хореографії в загальноосвітній школі мають свою специфіку, що вирізняється від уроків хореографії в школі мистецтв або уроків хореографічних шкіл чи гуртків. Головна різниця в тому, що спеціалізовані школи чи позашкільні навчальні заклади працюють за спеціальною програмою, яка

включає уроки класичного, народного, бального танців, а уроки загальної хореографії в загальноосвітній школі є здібненою інтеграцією усіх танцювальних напрямків і проводяться одним педагогом-хореографом, який повинен володіти достатнім рівнем підготовки в усіх видах хореографічного жанру. Крім того, на уроках хореографії в загальноосвітній школі проходить весь клас без урахування здібностей і бажання дітей, і все це на умовах обмеженого часу: один урок на тиждень [3, с.50].

Тому зміст хореографічної роботи в школі повинен включати той оптимальний мінімум знань, умінь і навиків, який був би посилюючий і цікавий дітям. Для максимальної ефективності уроків в умовах обмеженого часу вчитель повинен здійснити строгий відбір змісту матеріалу, пропонованого до вивчення. Основними критеріями відбору хореографічного матеріалу служитимуть вікові, фізіологічні і психологічні особливості дітей та рівень впливу рухів на формування правильної постави, розвиток координації, виховання художньо-естетичного смаку, формування основ індивідуальної танцювальної культури.

На підставі нашого власного досвіду й узагальнення досвіду роботи провідних учителів хореографії ми прийшли до висновку, що в основі навчання хореографії дітей 1-4 класів повинні бути музично-ритмічні вправи, музичні ігри, танцювальні рухи та їх комбінації.

Кожен урок керівник повинен проводити за добре продуманим планом роботи, підготувати робоче місце і т. д. Діти переодягаються в танцювальну форму і шикуються один за одним біля дверей танцювального класу. Під звуки маршу, починаючи з правої ноги, діти рухаються по колу, підходять до станка і, зупинившись, повертаються обличчям до керівника і виконують уклін.

З перших занять вихованці повинні навчитися відтворювати такі рухи і рухові дії:

- вклонитися один одному (хлопчики дівчаткам і навпаки), варіювати уклін, комбінувати уклін з підтанцюванням, поворотами, ходою тощо;
- переводити руки з одного в інше танцювальне положення;
- узгоджувати координацію рухів тулуба, рук, ніг, голови;
- виконувати оплески в простих ритмах;
- виконувати притупи в простих ритмах;

- танцювати хороводною ходою з носка в рухливому і плавному характері музики;
- просуватися зальотною ходою у швидкому і пошвавленому темпі;
- кружляти парою в гуцульському таночку (стояти поруч, стояти обличчям один до одного);
- чергувати оплески і притупи;
- пританцювувати, пружно й енергійно відриваючи п'ятки від підлоги (коліна прямі), тримаючи руки в одному з танцювальних положень;
- виконувати простий танцювальний крок, утворюючи танцювальні
- фігури: "ворітця", "зустрічні кола", "лінії", "діагоналі" тощо [3, с.30-31].

Подібна схема уроку може бути проведеною упродовж 3-4 уроків.

Отже, під час занять із хореографії у школярів розвивається не тільки пізнавальний, а й естетичний інтерес до процесу здобування знань, який є основою успішного навчання, самоосвіти та самовиховання. Означений інтерес втілюється у своєрідну модель, метод творчої праці. Володіючи ним, учні зможуть займатися художньою діяльністю і тим самим розвивати свої інтелектуальні, моральні і творчі здібності. Окрім уроків хореографії, у школі можуть бути організовані танцювальні гуртки або ансамблі танцю.

1. Василенко К. Українські народні танці / К.Василенко. – К. : Музична Україна, 1985. – 80 с.
2. Гуменюк А. Українські народні танці. / А.Гуменюк. – К. : Наукова думка, 1969. – 361 с.
3. Дем'янчук О.Н. Методика художньо-естетичного виховання учнів загальноосвітньої школи : навч.-метод. посібник для студентів вищих навчальних закладів і вчителів школи / О.Н.Дем'янчук. – К. : ІЗМН, 1996. – 56 с.
4. Зайцев Є. Народно-сценічний танець / Є.Зайцев. – К. : Мистецтво, 1974. – 286 с.
5. Мележик Н. Специфіка проведення уроку хореографії в середній ланці загальноосвітньої школи / Н.Мележик // Проблеми розвитку сучасної хореографії та шляхи їх вирішення: Матеріали Всеукраїнської науково-практичної

конференції / Луганський державний інститут культури і мистецтв. – Луганськ, 2006.

УДК 7.02:37.018.2

Ігор Бай

Використання нетрадиційних художніх технік на уроках образотворчого мистецтва в початкових класах

Стаття присвячена актуальним проблемам підвищення ефективності уроків образотворчого мистецтва та естетичного виховання молодших школярів.

Ключові слова: художні техніки, мистецька освіта, творчість, естетичне виховання, образотворче мистецтво.

Постановка проблеми. Досвід показує, що малювання незвичними матеріалами в нетрадиційних художніх техніках дозволяє учням отримувати незабутні позитивні емоції, активізувати творчий потенціал, розвивати самостійність, уяву, привчитися до творчості, розвивати дрібну моторику рук, координацію рухів, проявляти індивідуальність. Художньо-естетичний розвиток дітей, виховання почуттів – актуальні проблеми сьогодення. Актуальність теми дослідження підсилюється й розумінням необхідності формування в учнів молодшого шкільного віку художнього досвіду, здатності до особистісних оцінок, естетичних суджень та емоційності відгуків на події з довколишнього життя. 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” [1, с.44].

Неабиякого значення у зв'язку з цим набуває приведення обсягу й тематики занять з образотворчого мистецтва у відповідність до вікових можливостей дітей, врахування та відображення у змісті природних, соціокультурних особливостей конкретного регіону нашої країни.

Метою статті є окреслення проблематики гуманізації викладання мистецьких дисциплін та шляхів покращення художньо-творчої діяльності дітей молодшого шкільного віку, узагальнення та поєднання нетрадиційних технік малювання, які можуть

використовуватись у роботі з учнями початкових класів та сприяти їх художньо-естетичному розвитку.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Сучасні тенденції розвитку мистецької освіти, зокрема освітньої галузі “Мистецтво”, потребують удосконалення та розвитку професійних умінь учителя початкових класів. Реалізація завдань естетичного виховання молодших школярів ставить принципово нові вимоги до професійної підготовки педагогічних працівників. Важливу роль у творчому розвитку особистості педагога відіграє мистецтво. Значення фахової компетентності майбутнього вчителя як передумови його професіоналізму в процесі викладання мистецьких дисциплін підкреслюється в педагогічних працях І.Зязюна, Л.Хомич, О.Рудницької, В.Подрезова, Л.Масол, О.Отіч. Розроблення особистісно розвивальних технологій малювання складає мету й предмет багатьох сучасних вітчизняних та зарубіжних наукових досліджень і новаторської практики, зокрема Т.Казакової, В.Котляра, Г.Сухорукової, Л.Шульги.

Актуальними для викладання образотворчого мистецтва в початковій школі залишаються проблеми методів, прийомів та засобів формування в учнів композиційних, кольорознавчих знань, умінь та навичок, прийомів передачі форми та об'єму предметів, просторових співвідношень, малювання з натури, тематичного, декоративного малювання, аплікації, ліплення, використання нетрадиційних художніх технік та матеріалів тощо. Також висвітлюються питання естетичного виховання молодших школярів у позаурочній, позакласній і позашкільній роботі.

Основний зміст статті. Досвід роботи вчителів показує, що ефективність навчання молодших школярів образотворчому мистецтву визначається як науково-педагогічним рівнем викладання, так і матеріальною базою, методичним забезпеченням, зокрема – наявністю в школі відповідно обладнаного класу-кабінету образотворчого мистецтва. Спеціалізовані кабінети допомагають вчителям створити розвивальне середовище, перебуваючи в якому діти опосередковано, непомітно для себе заглиблюються у пізнання предметів, об'єктів і явищ навколишнього світу. Використання ж якісних обладнання та матеріалів кабінету сприяє зміцненню знань, умінь і навичок учнів, стимулює їхні творчі здібності, значною мірою допомагає прищеплювати любов до мистецтва, дозволяє вчителю творчо підходити до кожного уроку, успішно вирішувати

основні завдання щодо художньо-естетичного виховання молодших школярів.

Формування у школярів позитивного ставлення до дійсності, мистецтва, різнопланової художньої діяльності, потреби в образотворенні передбачає наявність таких фундаментальних для художнього розвитку якостей, як відчуття краси та гармонії, здатність емоційно відгукуватися на різноманітні прояви естетичного в навколишньому світі; вміння підмічати прекрасне у спостережуваних явищах та усвідомлювати його. Щоб у дитини виникло бажання самостійно творити, вона має набути вміння бачити ознаки предметів, виділяти з поміж них істотні та другорядні, розуміти роль кожної. “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. Швидше та набагато якісніше освоїти та зрозуміти специфіку декоративно-ужиткового мистецтва, народної орнаментики допоможе введення в практику роботи школярів елементів звичних для них місцевих промислів та ремесел (художньої вишивки, кераміки, писанкарства, лозоплетіння, килимарства, ліжникарства тощо). Постійне перебування учнів під позитивним впливом матеріальної та духовної культури рідного краю сприятиме якнайповнішому розкриттю та вдосконаленню їхніх природних здібностей. Як стверджував відомий вчений в галузі педагогіки і методики трудового навчання академік Д.Тхоржевський, саме за таких умов етнопсихологічні особливості дітей певного народу використовуються найдоцільніше.

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 молодших школярів; 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 набу-

тими вміннями, навичками, уподобаннями й нахилами. Пропоновані на уроках образотворчого мистецтва в початкових класах види художньої діяльності доволі різноманітні, за своєю суттю – різнопланові. Проте на ознайомлення, опрацювання та засвоєння на належному рівні нових, незнайомих учням художніх технік звичай виділяється недостатньо часу, необхідні відомості подаються в готовому вигляді, а відповідна підготовча робота не проводиться.

На думку відомого російського живописця, педагога в галузі психології художньої освіти і виховання Б.Неменського, розвиток творчих здібностей у дітей вимагає спеціального механізму – своїх навичок, свого тренажу. І навчати цьому необхідно із самого юного віку, “...коли дитина найбільш до цього схильна. Цьому положенню пора стати педагогічною аксіомою” [3, 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 навчального закладу. У зв'язку з цим, надзвичайно важливим завданням вчителів початкових класів є вмілий добір доступних та водночас захоплюючих видів образотворчої діяльності, своєрідне інтегрування різних художніх технік й матеріалів, підтримання взаємозв'язку пізнавальних, творчих та репродуктивних видів зображувальної діяльності. Важливо стимулювати творчу активність вчителів образотворчого мистецтва, формувати потребу у подальшому особистому розвитку; впроваджувати в практику відповідні техніки, технології та прийоми ефективної роботи; розвивати вміння широкого профілю, адже навчання відбувається не за суто предметним, а за комплексним принципом.

Останніми роками у зв'язку з бурхливим розвитком інформаційних технологій, інтернету все більшої популярності у вчителів образотворчого мистецтва набувають новітні художні техніки й технології обробки матеріалів – квілінг, декупаж, печворк, оригамі, моделювання іграшок з різноманітних пластичних наповнювачів тощо. Повноцінний аналіз та класифікація цих нововведень, їх оцінка можлива лише після своєрідної “апробації” – тривалих спостережень за результатами творчості учнів на заняттях в школах, гуртках, художніх школах та студіях. Беззаперечно, що потребу в систематичному художньому вихованні, самовихованні

та самоосвіті, формуванні власного широкого естетичного та художнього кругозору, естетичного ідеалу, смаку слід заохочувати та підтримувати. Уміння аналізувати, опановувати, сприймати нове, свідчить про високий рівень розвитку художньо-творчих здібностей учителів-практиків, є показниками їхньої обдарованості та професійності.

На нашу думку, не слід нехтувати й добре відомими, але з різних причин децю призабутими художніми техніками графіки, колажу, акватипії, імітації вітражу та мозаїки, розпису на склі, набризу тощо. Зокрема використання художньої техніки "Набриз" на уроках образотворчого мистецтва в початкових класах сприяє опрацюванню основних питань кольорознавства, композиції, перспективи; добре розвиває моторику кисті руки учнів, координацію рухів, окомір; удосконалює відчуття характеру силуетної форми; допомагає виховувати охайність, працелюбність, дисциплінованість, наполегливість у роботі. Набризом можна "допрацьовувати" не зовсім вдалі роботи практично на всіх видах занять з образотворчого мистецтва (зокрема – на уроках декоративного та тематичного малювання). Незважаючи на певну схематичність зображень, їхню спрощену силуетність, дитячі роботи у техніці набризу відзначаються своєрідною символічністю, емоційністю, завершеністю. Використання шаблонів, трафаретів, природних матеріалів (засушеного листя, корінців, гілочок різних порід дерев, кущів, квітів) дозволяє налагоджувати міжпредметні зв'язки з трудовим навчанням, природознавством іншими навчальними дисциплінами. Для малюнків гуашшю в техніці набризу підійде будь-який аркуш паперу чи картону: білий, тонований, кольоровий, обгортковий. В техніці набризу можна працювати на будь-якій твердій поверхні, яка хоч трішки вбирає в себе воду. Набриз можна виконувати й іншими матеріалами (акварель, туш, чорнило). Ще однією перевагою набризу можна вважати певну "технологічність" виконання таких робіт (завчасно підготовлений комплект шаблонів), що дозволяє більше часу присвятити організаційним питанням (підготовка робочого місця, інструментів, обладнання, матеріалів тощо).

Зважаючи на те, що в молодшому шкільному віці провідна роль у передачі виражальних якостей об'єктів і особливостей предметного середовища відіграє композиційна діяльність, у якій образні уявлення дітей відтворюються переважно доперспек-

тивними засобами зображення, пропонуємо використовувати техніку набризу при опрацюванні питань кольорознавства та композиції. Володіння доволі складними технічними прийомами сприяє творчому розвитку особистості, вдосконаленню творчого мислення, координації та вмінні планувати свою роботу.

Висновки. Використання нетрадиційних способів зображення дає змогу прищепити любов до образотворчого мистецтва, викликати інтерес до малювання. Нетрадиційні техніки малювання викликають у дітей безліч позитивних емоцій, відкривають можливості використовувати добре знайомі їм предмети в якості художніх матеріалів. Незвичні техніки малювання зацікавлюють дітей, сприяють розвитку творчості. Під час малювання нетрадиційними техніками учні молодшого шкільного віку отримують знання про зображувально-виражальні можливості матеріалів, оволодівають технічними прийомами роботи з ними. Діти вчаться створювати красиві зображення, радіти їм, вірити в свої сили, координувати дії ока, руки, кисті. Дитячі малюнки стають змістовніші, привабливіші, виразніші та емоційніші.

1. Комарова Т. Образотворча діяльність у дитячому садку: Програма та методичні рекомендації. Для занять з дітьми 2–6 років / Комарова Т.: пер. з рос. мови. – Х.: Ранок, 2007. – 176 с. – (Програма розвитку).
2. Красовська О. Мистецька освіта в структурі професійної підготовки вчителя початкових класів / Красовська О. // Педагогічний пошук. – 2012. – С. 16 – 21.
3. Неменский Б. Мудрость красоты / Б. Неменский. – М.: Просвещение, 1987.
4. Петрова Г. Вопросы эстетической подготовки будущего учителя / Г. Петрова. – Казань: Из-во Казанского университета, 1976. – 198 с.
5. Образотворче мистецтво, 1–7 класи: Навчально-методичний посібник для вчителів/ Полякова Г. та ін. – Х.: Скорпіон, 2001. – 160 с.
6. Сухомлинський В. Вибрані твори: у 5 т. / Сухомлинський В. – К.: Радянська школа, 1973. – Т. 3. – 64 с.
7. Хомич Л. Роль мистецтва у професійно-педагогічній підготовці вчителя / Л. Хомич // Мистецтво і освіта. – 1998. – С. 51.

Професійні компетенції вчителя початкових класів у сфері музичного виховання

У статті висвітлені професійні складові діяльності вчителя початкових класів у сфері музичного виховання, основні складові його педагогічної майстерності, які сприяють вирішенню завдань музичного розвитку молодших школярів.

Ключові слова: вчитель початкових класів, професійна майстерність, компетентність, молодші школярі, музичне мистецтво, музичне виховання.

The article reveals professional components of activities of a teacher in primary school in the sphere of musical education, main components of his pedagogical mastery, which help solve tasks of musical development of younger pupils.

Key words: teacher in primary school, professional mastery, competence, younger pupils, musical art, musical education.

Сучасна педагогічна наука підкреслює особливе значення діяльності вчителя початкових класів та вчителя музики у початковій школі для вирішення завдань всебічного і гармонійного розвитку учнів. Робота вчителя потребує систематичного вдосконалення, роботи над собою, творчої віддачі, самореалізації, креативності, застосування новітніх методів, педагогічних технологій виховання і навчання, а також постійного підвищення свого професійного рівня.

Діяльність учителя початкових класів у сфері музичного виховання завжди викликала інтерес вітчизняних і зарубіжних учених упродовж багатьох років. У дослідженнях відомих педагогів-музикантів (Є. Абдуліна, А. Авдієвського, Б. Асафєва, А. Болгарського, Г. Падалки, Е. Печерської, О. Ростовського, О. Рудницької, М. Яскулко та ін.) актуалізувалася робота вчителя музики та пошук шляхів її вдосконалення. Багато вчених зазначали, що за сучасних умов розвитку освіти для вчителя музики з'явилася реальна можливість стати справжнім творцем навчально-виховного процесу, здатним до творчої діяльності і співпраці з учнями.

Те, що багато сучасних учених висвітлюють важливі елементи діяльності вчителя музики, сформованість таких його якостей, як

професійна культура, ставлення до своєї професії, здатність до творчої самореалізації й творчого пошуку тощо, є надзвичайно важливим і актуальним, натомість питання професійної компетенції вчителя початкових класів у сфері музичного мистецтва, на нашу думку, ще недостатньо розглянута.

Метою нашої статті є обґрунтування педагогічних засад діяльності вчителя початкових класів у сфері музичного виховання, визначення основних складових його професійної майстерності та фахової компетенції.

Загальновідомо, що в школі уроки музики часто проводять учителі початкових класів. У педагогічних вишах нашої країни окремі інститути, факультети готують учителів початкових класів безпосередньо до роботи вчителя музики. Серед спеціальностей педагогічних вузів і коледжів існує спеціальність "Вчитель початкових класів", спеціалізація "Музика". Програми цієї спеціалізації включають вивчення методики музичного виховання, елементарної теорії музики і сольфеджіо, хорового класу, індивідуальні заняття з музичного інструмента, вокалу, диригування, історії музики, народної музичної творчості тощо. Відомо також, що на цих спеціальностях навчаються студенти, які не мають початкової музичної освіти, і вивчення дисциплін музичного циклу потребує для них більшої кількості годин у навчальному навантаженні, а також більшої самовіддачі і самостійної праці.

Водночас, саме вони найчастіше працюють у початковій школі і беруть безпосередню участь у питаннях музичного виховання дітей, звертаючись до можливостей музичного мистецтва як на уроках музики, так і на уроках комбінованого типу з метою створення учнів початкових класів цілісного ставлення до навколишнього світу, займаючись організацією позакласної роботи свого класу, зокрема, підготовкою концертів, свят, розваг, застосовуючи музику в години дозвілля школярів тощо. Зрозуміло, що така робота потребує значно більшої компетентності у сфері музичного виховання. Крім цього, вчителю початкових класів часто приходить виступати у якості музиканта-виконавця, який має володіти не тільки знаннями про музику, а й виконавською майстерністю. Якщо ж учитель не володіє на належному рівні всіма видами виконавства (грою на інструменті, вокалом, диригуванням, ритмічними рухами), він не зможе повноцінно працювати у школі і залучати школярів до музичного мистецтва. На нашу думку, виконання

музичних творів учителем має бути професійним, високохудожнім, емоційним та яскравим. Безперечно, вчитель також повинен вміти доступно й цікаво пояснити учням зміст і характер музичного твору.

Розглянемо докладніше складові професійної майстерності вчителя початкових класів, які, на нашу думку, сприяють позитивним результатам у музичному вихованні учнів молодших класів.

1. Учитель початкових класів повинен володіти загальною та духовною культурою. Ці поняття втілюють моральну й естетичну культуру, які є невід'ємною частиною особистості вчителя, що передбачає передовсім створення естетичного ставлення до музичного мистецтва, природи, навколишнього світу, виховання засобами музики загальної і художньої культури, почуттів, моральності, гідності тощо.

2. Учитель початкових класів зобов'язаний бути професійно компетентним у всіх питаннях, які стосуються виховання, навчання і розвитку учнів початкових класів. Професійна компетенція учителя складається з педагогічної і фахової (музичної) [4, с.64].

Педагогічна компетенція, на думку сучасних педагогів, – це глибокі знання з педагогіки як основи професіоналізму, а також суміжних наук, таких як психологія, філософія, етика, естетика та ін.

Фахова компетенція – це знання музичної спеціалізації (програми з музики для учнів 1–4 класів, завдань музичного виховання, основних принципів і методів музичного виховання); наявність необхідних умінь і навичок з методики музичного виховання (методики навчання співу, слухання музики, гри на дитячих музичних інструментах, навчання музичної грамоти, аналізу музичних творів, розвитку музичної творчості, музичних здібностей, побудова уроків музики, позакласної виховної роботи, організація музичних свят тощо).

Фахова компетентність об'єднує в собі різні функції діяльності вчителя: дослідницьку, проєктивну, конструктивну, комунікативну, організаторську, інформаційну, розвивальну, мобілізаційну, орієнтувальну. Перелічені функції діяльності вчителя початкових класів взаємопов'язані між собою і спрямовані на виконання завдань музичного виховання у початковій школі. Відсутність будь-якої функції негативно відобразиться на педагогічній діяльності вчителя у сфері музичного виховання.

3. Вчитель початкових класів, який займається музичною діяльністю, повинен уміти:

- здійснювати навчання, виховання молодших школярів відповідно до чинних програм;
- сприяти формуванню в учнів музичної культури, музичного смаку;
- виявляти музично-творчі здібності дітей у різних видах музичної діяльності;
- обирати ефективні форми, методи, методичні прийоми музичного виховання і розвитку;
- організовувати колективну, групову та індивідуальну музичну діяльність молодших школярів;
- проводити уроки музики та позакласні виховні заходи з використанням музичного мистецтва;

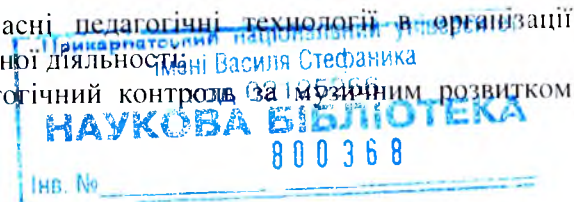
4. Учитель початкових класів повинен знати:

- теорію і методику музичного виховання учнів 1–4 класів;
- музичний репертуар для молодших школярів;
- індивідуальні психологічні особливості музичного розвитку дітей молодшого шкільного віку та структуру їхньої музикальності;
- основні напрямки розвитку музичної культури учнів;
- новітні педагогічні технології музичного виховання молодших школярів.

Зрозуміло, що подібна робота потребує компетентності у сфері музичного виховання, насамперед:

1. Готовності вчителя початкових класів до організації різних форм музичного виховання та розвитку школярів [5, с.36]. Для цього, на нашу думку, вчитель повинен володіти певними здібностями:

- визначати мету музичного виховання;
- вибирати адекватні поставленим завданням методи музичного виховання для досягнення предметних та особистісних результатів засвоєння музичного мистецтва;
- реалізувати в музично-педагогічній діяльності основні компоненти змісту музичного виховання;
- застосовувати сучасні педагогічні технології в організації різних видів музичної діяльності;
- здійснювати педагогічний контроль за музичним розвитком учнів.



2. Готовності вчителя до прояву в музично-виконавській, конструктивній, комунікативно-організаційній діяльності пріоритетних якостей (здібностей) особистості педагога-музиканта:

- володіння музичними здібностями (музикальність);
- володіння здібностямиповаги до особистості учня, визнання учня початкових класів як самоцінності;
- здібностями до гуманних відносин зі школярами;
- із толерантністю, терпимістю і доброзичливістю до проявів учнівських суджень;
- здібностями творчого характеру у сфері музичного виховання;
- здібностями систематизувати, оцінювати педагогічний досвід і навчальні технології у сфері музичного виховання, вивчення сучасної наукової, методичної музично-педагогічної літератури, самоаналіз музичної діяльності та виконавських навичок.

Отже, в системі музичного виховання молодших школярів особливу роль відіграє вчитель початкових класів, який повинен бути компетентним, професійним педагогом, високо розвинутою особистістю, володіти культурою спілкування, педагогічним тактом, мати ціннісні орієнтації, спрямовані на культурний, духовний, естетичний, моральний, інтелектуальний розвиток учнів початкових класів, широко використовувати у своїй діяльності як традиційні, так і нові форми, методи, технології музичного виховання, навчання та розвитку, розробляти та втілювати нові підходи до організації музично-педагогічного процесу в початковій школі.

На даний час педагогічна діяльність вчителя початкових класів стала предметом вивчення багатьох науковців, натомість діяльність учителя молодших класів у сфері музичного виховання, особливості його професійної компетентності і готовність до роботи у початковій школі, на нашу думку, потребують подальшого дослідження.

1. Печерська Е. П. Уроки музики в початкових класах: навч. посібник / Е. П. Печерська. – К. : Либідь, 2001. – 272 с.
2. Ростовський О. Я. Методика викладання музики в основній школі / О. Я. Ростовський. – Тернопіль : Богдан, 2001. – 266 с.
3. Щириця Т. Духовність і музична культура майбутнього вчителя музики / Т. Щириця // Мистецтво і освіта. – 2004. – № 4. – С. 6-8.

4. Дмитриева Л. Г. Методика музикального виховання в школі : учебник для студентов сред. пед. учеб. заведений / Л. Г. Дмитриева, Н. М. Червоиваненко. – М. : Изд. центр “Академия”, 2000. – 240 с.
5. Осеннева М. С. Теория и методика музикального виховання : учебник для студ. учреждений высш. проф. образования / М. С. Осеннева. – М.: Издательский центр “Академия”, 2012. – 272 с.

УДК 372.8:78.07

Ірина Луна, Христина Бедрій Етнорегіональний фольклорний матеріал у системі музичної освіти учнів початкової школи

Стаття присвячена актуальній проблемі вивчення й аналізу етнорегіонального музичного матеріалу з метою виявлення можливостей його використання у музично-освітній роботі з учнями молодшого шкільного віку. Автори подають характеристику основних жанрів дитячого пісенного фольклору, а також тексти пісень, записаних на території Прикарпаття.

Ключові слова: етнорегіональний матеріал, молодші школярі, дитячий фольклор, пісні календарно-обрядового циклу, урок музичного мистецтва.

The article is devoted to the actual problem of study and analysis of ethnic regional musical material in order to identify opportunities of its using in a musical and educational work with pupils of primary school age. The authors present the characteristic of the major genres of children's folk song and lyrics written in the Carpathians.

Keywords: the ethnic regional material, junior pupils, the children's folklore, songs of calendar ritual cycle, Music lesson.

Постановка проблеми. Одним із шляхів реалізації ідеї музичної освіти учнів на основі української національної культури є впровадження у практику загальноосвітньої школи етнорегіонального фольклорного матеріалу. Його вивчення, опрацювання, аналіз, систематизація має стати, на нашу думку, пріоритетним напрямком у наукових розвідках етнографів, музикознавців, музикантів-педагогів, – усіх, хто причетний до розвитку духовності під-

ростаючого покоління, формування у дітей ціннісних орієнтирів у сфері музичного мистецтва. Адже саме національне, за висновком Б. Неменського, є тим початком шляху, з якого дитина має вирушити у великий світ мистецтва і світової художньої культури.

Аналізостанніх досліджень. В останні роки помітно посилилася увага дослідників до вивчення феномена духовної культури, етнічних цінностей (І. Бех, М. Боришевський, О. Вишневецький та інші). У цьому контексті на особливу увагу заслуговуються праці О. Сухомлинської, М. Стельмаховича, С. Шевченко, в яких розкриваються питання виховання особистості та впливу етнокультурного середовища на людину. Про значимість музично-етнографічного матеріалу в музично-естетичному розвитку дітей молодшого шкільного віку пише ряд вчених (В. Неменський, Н. Лисенко, О. Ростовський та інші). Зокрема О. Ростовський підкреслює, що насичення шкільних програм різними жанрами пісенного дитячого фольклору сприятиме проникненню свідомості дітей у сформовані протягом віків уявлення про сутність людини, її духовність, красу і гармонію навколишнього світу тощо [3, с. 36].

Мета статті. Проаналізувати записаний на території Прикарпаття етнорегіональний фольклорний матеріал та показати його місце і значимість у системі музичної освіти молодших школярів.

Виклад основного матеріалу. Значну частку в етнорегіональному фольклорному матеріалі займає дитячий фольклор. У науковій літературі він характеризується як багатожанрова система, що складається із прозових, речитативних, пісенних та ігрових творів. До дитячого фольклору відносять як творчість самих дітей, так і твори, що виконуються для дітей дорослими. Такий поділ зумовлений тим, що ігрові і ритміко-інтонаційні можливості дітей залежать від їхнього віку. Наприклад, у ранньому віці (з перших днів народження і до трьох з половиною років) – емоційний, моторний і розумовий розвиток дитини залежить від дорослих, які виконують для дітей колискові пісні і різні забавлянки (утішки).

До другої частини дитячого фольклору належать твори, що співаються або ритмічно промовляються: ігрові пісні, дражнилки, лічилки, небилиці, жартівливі пісні тощо.

Найпоширенішими жанрами дитячого пісенного фольклору Прикарпаття, які вчитель початкових класів може використовувати на уроках музичного мистецтва є колискові, гумористично-сатиричні, календарно-обрядові пісні та інші.

Історія української пісенної культури бере свій початок з колискової пісні, покликаної передати любов матері до своєї дитини, мрії про її щасливе майбутнє тощо. Їх розучування у початкових класах на уроках музичного мистецтва через прості й зрозумілі сюжети вводить дітей у світ глибоких материнських почуттів. Як писав В. Морозов, немовля чудово розуміє емоційну інтонацію дорослих навіть в той період, коли воно ще не навчилося розрізняти логічний зміст слів. Воно усміхається у відповідь на лагідні слова і може заплакати у відповідь на суворі. Тобто справа йде не у змісті слів, а у їх звучанні. Діти у ранньому віці, ще не знаючи мови, володіють мовою емоцій, на якій спілкуються з дорослими і добре розуміють один одного [1, с.212]. Колискові пісні першими вчать дитину розуміти зміст слів як певного об'єднання звуків. Дитина, яка не слухає в ранньому віці колискових пісень, а пізніше обмежується їх вивченням у початкових класах, багато втрачає в своєму емоційному, розумовому і моральному розвитку, тому що у колисковій пісні найкраще від усіх інших жанрів фольклору відображено співвідношення між впливами, необхідними для нормального фізичного, психічного і розумового розвитку дитини [2].

Серед гумористично-сатиричних пісень особливе місце у музичній освіті дітей початкової школи відіграють коломийки – художні, словесні мініатюри, малий жанр української народної пісні. Вони здатні виражати всю гаму людських почуттів, відбивати найскладніші моменти суспільного життя. Зміст коломийок може бути різноманітним, – від обурення соціальною неправдою до щирого співчуття, від дзвінкої радості до тихого смутку, від грізної ненависті до ніжного кохання. На Прикарпатті коломийки є поширеним пісенним жанром. Їх співають при проведенні родинно-побутових свят, обрядів.

Важливу роль в ознайомленні дітей початкової школи з обрядовістю відіграють календарно-обрядові пісні, пов'язані з образами природи, її явищами, календарними датами. Вони супроводжують річний цикл сільськогосподарських робіт. Учні початкових класів з великою цікавістю знайомляться з ними, виконуючи їх на певні свята та урочисті події. На Прикарпатті, наприклад, на Новорічні та Різдвяні свята діти співають колядки і щедрівки. Виконання цих пісень відрізняється від виконання інших деякими особливостями, зокрема, колядки і щедрівки співають конкретному

адресатові, а після виконання учасники отримують якусь винагороду; до колядування і щедрювання готується заздалегідь організований гурт дітей (від 4–5 до 8–10 осіб) тощо [1, с.70–71].

Вивчаючи колядки, діти можуть організовуватись у вертеп, де ролі виконуються перевдягненими і розмальованими хлопцями. Дійові особи вертепу можуть бути різними. На Прикарпатті ними найчастіше є Пастушки (хлопці-підлітки), Ангел, Ірод, Чорт, Баба, Смерть та інші. Перед тим, як зайти до хати, діти запитують у господарів дозволу, а зайшовши, ставлять шопку або зірку і розпочинають виставу. Вертеп на Прикарпатті є справжнім театром з ролями, зав'язкою, кульмінацією та розв'язкою дії.

Тематика дитячих колядок може бути різноманітною. Деякі сповнені вірою в чудесну силу, деякі побажаннями прибутку в господарстві: “Там овечки покотились і ягнятка народились”, деякі звернені до конкретних членів родини: до господаря, господині, хлопця, дівчини тощо. Є і колядки, присвячені героїчному минулому нашого народу. Одну із таких колядок ми записали від Віри Тягур – вчительки початкових класів, директора школи, організаторки гаївок у рідному селі Довжка Калуського району Івано-Франківської області:

*Бог народився в місті Вифлємі
В яскині, (2 р.)*

З ними веселяться брати-українці на землі. (2 р.)

*Хоч Степан Бандера був у в'язниці, –
Вийшов вже, (2 р.)*

Київ відберемо від катів червоних раз на все, (2 р.)

*Хоч кати червоні братів вирізали
Нам рідних, – (2 р.)*

Ми ідем до бою, щоб життя віддати за рідних, (2 р.)

*Ми ідем до бою, щоб життя віддати
За народ (2 р.)*

І за тих, що вмерли в східній Україні на голод (2 р.)

*Задзвонять дзвони, затрублять труби
В слушний час (2 р.)*

Ми ідем до бою! Ісусе рожденний, врятуй нас! (2)

Ця колядка сповнена почуттям поваги і любові до рідної землі танароду. Вона передає співчуття братам зі східної України через трагедію голодомору.

На Старий Новий Рік і Йордан діти люблять співати щедрівки. Тематика щедрівок, як і колядок, може бути різною. На уроці музичного мистецтва в початковій школі з дітьми можна, наприклад, розучити щедрівку “Лелія”, записану нами від Івонни Федорів – жительки села Ріп'янка Калуського району Івано-Франківської області:

Лелія, лелія; породила Діва мати, Діва Марія (2 р.)

Лелія, лелія; та й не мала чим світити Діва Марія (2 р.)

Лелія, лелія; висукала з снігу свічку Діва Марія (2 р.)

Лелія, лелія; засвітила всьому світу Діва Марія (2 р.)

Отже, записані нами на Прикарпатті колядки і щедрівки є важливим етнографічним матеріалом у системі музичного виховання дітей початкової школи, оскільки служать джерелом пізнання молодшими школярами морально-естетичних поглядів народу, його естетичних ідеалів. Як писав В. Сухомлинський: “Мелодія і слово рідної пісні – це могутня виховна сила, яка розкриває перед дитиною народні ідеали і надії” [4, с.187].

Важливе значення у системі музичного виховання дітей початкових класів мають пісні весняного циклу. Серед них виділяють такі різновиди, як пантомімічні сценки та ігри; спів весняних пісень-закличок; водіння танків та ігор (зі співами) [1, с.78].

Пантомімічні сценки-ігри зараз не організовуються. Вони вказують на глибоку давнину традицій зустрічі весни. У них збереглися відгомони слов'янських язичницьких вірувань. Наприклад, існував звичай випікати із тіста “жайворонків” і з ними кликати весну.

На уроках музичного мистецтва в початковій школі з дітьми на початку березня можна розучувати *пісні-заклички*. Їх виконують, щоб прискорити настання весни і випрохати у природи щедрого літа. Віра Тягур із села Довжка розповідає, що у їхньому селі на початку весни з дітками розучують такі пісні-заклички:

“Весно, весно,

що ти нам принесла? (2 р.)

Принесла я літо красне зілля зелененьке.” (2 р.)

Дуже люблять дітки і таку пісню:

*“Лютий вихор гуде, в коло снігу мете,
Ні доріжки, ні стежинки не побачиши ніде (2 р.)
Там до школи у горі поспішають школярі
І думають, і міркують, потепліє, чи вже ні? (2 р.)
А на те горобець, той відважний молодець,
Не журіться, любі діти, ще прийде зимі кінець”.* (2р.)

Найцікавішим видовищем для дітей є весняні танки та ігри. На Прикарпатті їх називають гаївки. Типовою їх ознакою є нерозривна єдність наспіву, тексту, руху (танець, крок, біг), виконання (сильний звук, строга обрядова манера, приуроченість тощо). Більшість гаївок виконуються як кругові (дівчата утворюють коло) та ключові (ставши шнурком, виконавці йдуть одна за одною, виписуючи різні фігури і криві лінії). Серед *кругових веснянок* багато місця виділяється пантомімі. Схема їх виконання така: утворивши коло, діти йдуть, співаючи. Один учасник, що знаходиться в середині кола, пантомімою відтворює зміст гаївки. Танок повторюється кілька разів, але щоразу в середині кола стоїть інший учасник. Внаслідок цього драматичний і пластичний талант кожного виконавця вносить свіжість, і пісня при багатьох повтореннях не перетворюється в просте дублювання, бо тут завжди присутній елемент змагання [1, с.81].

Не меншою різноманітністю відзначаються *ключові танки*. Найпоширенішим з них на Прикарпатті є “кривий танець” і його варіанти. Як розповідає Віра Тягур, у селі Довжка його виконують один або два ключі, кожен з 10–15 учасників. Вони йдуть, тримаючись за руки, близько один ключ біля іншого, при цьому співаючи таку пісню:

*Ми кривого танцю йдемо,
Танцю йдемо,
Йому кінця не знайдемо, (2 р.)
Ані кінця, ані ладу
Не впізнати котра ззаду, (2 р.)
Та й сивая зозуленько,
Зозуленько,
Закуй же нам веселенько. (2 р.)
Я тоді вам закувала,
Закувала,
Як пащина дякувала (2 р.)*

Висновки. Отже, саме в народній музичній творчості формуються соціально-значимі культурні цінності, відбувається пізнання дійсності, а також розвиток творчості особистості. Тому наші вчителі музичного мистецтва початкової школи повинні якнайбільше наповнювати свої уроки етнорегіональним фольклорним музичним матеріалом рідного Прикарпаття, народна пісня якого сприятиме збагаченню уявлень дітей про естетичні й моральні ідеали, нерозривно пов’язані із навколишнім світом, закладатиме підвалини широкого мистецького кругозору, високого смаку, любові до народної творчості та співу. Окрім завдань розумового й емоційного розвитку різні жанри дитячого фольклору скеровані найперше на задоволення потреб дитини у спілкуванні. Допитливий дитячий розум постійно прагне до контактів: діти спілкуються з дорослими та поміж собою; пізнаючи світ, вони намагаються відтворювати звуки навколишнього середовища.

1. Іваницький А. Українська народна музична творчість : посібник для вищ. та серед.навч. закладів / А. І. Іваницький – К. : Муз. Україна. – 1990. – 336 с.
2. Печерська Е. Уроки музики в початкових класах : навч. посіб. / Е. Печерська. – К. : Либідь, 2001. – 272 с.
3. Ростовський О. Я. Музичний фольклор у вихованні молодших школярів / О. Я. Ростовський // Початкова школа. – 1992. – № 9–10. – С. 36–39.
4. Сухомлинський В.О. Вибрані твори : у 5 т. / В.О. Сухомлинський. – К. : Радянська школа, 1977. – Т. 3. – 670 с.

УДК 37:78-054

Мирон Вовк, Володимир Савчук
Музична етнопедagogіка у творчості Івана Франка

У статті на основі вивчення, аналізу і систематизації матеріалів автор розкриває народознавчі тенденції розвитку музичної етнопедagogіки у творчості Івана Яковича Франка

Ключові слова: творчість, музика, традиції, обряди, народна педагогіка.

У новому столітті Україна взяла на озброєння нову гуманістичну програму освіти, спрямовану на збереження та розвиток національної ідентичності, розкриття творчого потенціалу особистості, її самореалізації. Національна доктрина розвитку освіти у ХХІ ст. указує, що вона повинна опиратися і черпати свої досягнення з культурно-історичних цінностей української нації, її звичаїв, традицій, що стимулюються її духовною культурою, споконвічною мудрістю, прагненням жити в незалежній та багатій державі.

З цього погляду українська нація потребує вдосконалення системи музичної освіти й виховання, адже саме музично-естетична спадщина, її розвиток визначають рівень духовної культури українців.

Постановка проблеми. У справі підготовки молоді до життя і праці, її гармонічного розвитку велику роль відігравали в минулому й продовжують відігравати в наш час традиції народної педагогіки. Вагоме місце у системі народної педагогіки, як сукупності емпіричних знань у сфері виховання, посідає музична етнопедагогіка, наповнена дидактичним змістом, пов'язана зі звичаями, обрядами, святами, що супроводжують найважливіші події у житті нації, кожної окремої особи.

Українська етнопедагогіка епохи І.Франка, незважаючи на її емпіризм, становить цілісну систему, в якій велику нішу займає музична етнопедагогіка. Вона має свої ідеали, принципи й традиційні методи, вироблені, виплекані в народних традиціях і звичаях. Народна педагогіка з її методами виховання підрастаючих поколінь українців стала джерелом педагогічної науки. Народна пісня завжди була основою музичної етнопедагогіки Каменяра та впливала на світоглядний розвиток майбутнього поета.

Ціль дослідження полягає в тому, щоб на основі вивчення матеріалів про життя і творчість Івана Франка, розкрити педагогічну діяльність письменника в галузі народознавства й музичної етнопедагогіки української нації.

Серед титанів педагогічної думки України возвеличується постать Івана Яковича Франка – письменника, поета, філософа, фольклориста і борця за кращу долю українського народу. У загальному комплексі літературної творчості Каменяра перед нами вирізняється його педагогічна діяльність у галузі народознавства, музичної етнопедагогіки української нації.

Будучи глибоко обізнаним у музичному фольклорі, вчений-літератор виявляв великий інтерес до музичного виховання особами народної пісні, танцювальної та інструментальної музики. У цьому зв'язку в усій величч перед нами постає його збирацька, дослідницька та видавнича діяльність, що проявилася переважно в організації й участі у фольклористичних наукових центрах, обговоренні теоретичних питань народознавчої науки, в якій вагоме місце займає музична етнопедагогіка.

Будучи учнем Дрогобицької гімназії, де музичні традиції були досить розвинені, юний Франко навчався співу, що позитивно вплинуло на формування його музичного слуху й співочого голосу.

Пізніше він співає в чоловічому квартеті та в хорі. “Русини Дрогобицької гімназії за моїх часів мали досить гарний хор, якого традиція тяглася ще від часів, давніших від моєї шкільної науки” [7, с.162]. Там він уперше ознайомився із творчістю українських композиторів М. Вербицького, М. Лисенка, П. Ніщинського, О. Нижанківського. Гуртові та хорові співи гімназиста Франка були невід'ємною частиною його побуту. Про це він згадує в мемуарному оповіданні “Гірчичне зерно”. “Ми читали наголос поезії та драми, дебатували про порушені там думки – звичайно десь на вільнім місці за містом і кінчали вечір співом, що лунав широко над сонним Дрогобичем” [10, с.16], – пише поет.

Музичні знання й уподобання юнацьких років створили певну основу для подальшого формування його музичної етнопедагогіки, яку Іван Якович тісно пов'язував з українським народознавством.

Навчання І. Франка на філософському факультеті Львівського університету (1875 р.) зблизило його з музичною громадськістю Львова через співпрацю в студентському товаристві “Академічне братство”. У ньому він засновує етнографічно-статистичний гурток, де організовує студентські вакаційні мандрівки по Галичині, Буковині, Поділлі. Під час мандрівок студенти організовували поширення й пропаганду української літератури та музичного мистецтва. І.Франко з цією метою підбирав здібних музикантів і співаків, сам читав реферати на музично-декламаційних вечорах.

На Каменяра великий вплив мали композитори Віктор Матюк та Остап Нижанківський, з якими він познайомився в “Академічному братстві”. Віктор Матюк пише до драми І. Франка “Три князі на один престіл” музику й здійснює її постановку силами студентів-аматорів. У 1884 році хор “Академічного братства” впер-

ше виконує твір, написаний для чоловічого хору “Гуляли, гуляли” й перед цим виконанням Франко виголошує доповідь про революційні події 1848 року.

У 1885 році Іван Франко вперше зустрівся і познайомився з Миколою Лисенком під час його поїздки до Києва. М. Лисенка захопила музична обдарованість поета та його обізнаність із народнопісенною творчістю України. Лисенко від нього записав понад 20 народних пісень Галичини, які пізніше ввійшли в IV випуск його збірника.

І М. Лисенко, й І. Франко розуміли, що література та музика володіють великим виховним потенціалом. Загальні етнопедagogічні принципи Івана Франка зумовили і його ставлення до музичного мистецтва, позначилися на його поглядах на роль і значення музики в житті суспільства. Розглядаючи етнопедagogічні погляди Франка в розвитку української музики та її ролі в народознавстві, слід поглянути на його вклад у збереження народної творчості в галузі музичного фольклору.

Відзначаючи великий вплив музичної етнопедagogіки на виховання українця, він у рецензії на збірник пісень К. Паньківського “Рускій Співанник” писав: “Українці – як простий народ, так і його інтелігенція – належать до народів, співаючих при кожній нагоді. Отже, не дивно, що цей народ протягом віків створив таку велику кількість надзвичайно характерних пісень і надзвичайно оригінальних мелодій, більша частина яких – можна сказати сміливо – служила канвою для таких митців, як Бетховен і Ліст, а останнім часом дає матеріал і зразки для створення окремої національної школи української музики” [10, с.44].

Звертаючись до питання навчання і виховання, Франко обов’язково наголошував на значенні в цьому процесі народної музики. Доказом цього є численні селянські хори, приватні школи співу з нот для селян і народні поети-самородки, які під знані й улюблені мелодії підкладають свої власні пісні на сучасні суспільно-політичні теми, несучи в них свіжу не раз думку або принаймні вуличні лозунги, які виражають те, що всі відчувають, що всіх болить” [12, с.248].

Тому, де тільки міг, він стимулював збирачів і дослідників усної народнопісенної творчості. Його музична етнопедagogіка не обминула село Лолин, де Іван Якович часто бував. Він залучив до цієї праці Ольгу й Михайлину Рошкевич. Ольга збрала латканки та

весільні обрядові пісні, які були видані й опрацьовані Іваном Франком (1883 р.) у польському фольклорно-етнографічному видавництві “Zbiornik wiadomości antropologicznych” (орган Антропологічної комісії Краківської академії наук) “Obrzedy i pieśni weselne luduruskiego w Lolinie powiatu Stryjskiego Zebrana Olga Roszkiewicz, opracował Iwan Franko” [12, с.248].

Розвиток професійної музики в Україні, вважав Франко, може відбуватися тільки на базі використання скарбів народної музичної творчості.

Погляди Франка збігалися з поглядами М. Лисенка, який разом із західноукраїнськими музичними діячами О. Нижанківським, Ф. Колесою, Й. Роздольським, Д. Січинським, С. Людкевичем займався збиранням і записом народних музичних творів. Франко звертався з відозвами й особистими листами, запитуючи: “Чи не могли б ви або хто там де видати збірник галицьких пісень з нотами? Ми обов’язково приладимо матеріал на досить обширну книжку” [4, с.201], – звертався він до М. Драгоманова.

У редактованому письменником журналі “Народ” поміщено звернення “Про записування галицько-руських простонародних пісень, їх текстів і мелодій”. У журналі “Житє і Слово” Леся Українка з допомогою Франка опублікувала свою працю “Купала на Волині”, де наголосила на значенні запису мелодій у народних піснях. Письменник схвально відгукується на працю П. Бажанського “Русько-народна музикальна гармонія”. У статті “Музыка польска і руска” Франко наголошував, що “надрукування того збірника повинні галицькі українці уважати за одно з найпочесніших завдань своєї народної гордості”. У цей час світ побачив другий збірник народних пісень Й. Роздольського та С. Людкевича “Галицько-руські народні мелодії”. На цю збірку пісень Франко пише схвальну статтю, яку опублікував “Літературно-науковий вісник”, де поет відзначив точність запису мелодій і те, що “збірка Й. Роздольського має привілеї абсолютної вірності, оскільки її може осягнути механічна репродукція” [11; 6; 5]. Етнопедagogічна цінність цих збірників була дуже велика, бо, відтворюючи нотний матеріал у поєднанні з поетичним текстом, давала змогу посилювати навчальне та виховне значення народної усної творчості.

Найкраще й найбільш жанрово творчість Івана Франка лягла на талант **М. В. Лисенка**. У творчості М. Лисенка ми знаходимо шість романсів і два хоріві твори, в основному вони були написані

до 25-річного ювілею письменницької діяльності Каменяра. “Вічний революціонер” став пісню-символом у боротьбі за державну незалежність України.

Ці твори мали великий педагогічний вплив на навчання музикантів-співаків і виховання української молоді.

Зважаючи на те, що українська музична етнопедагогіка в другій половині XIX – в першій половині XX ст. існувала на емпіричному рівні як для дітей, так і для молоді, все-таки на сторінках педагогічної преси того часу появляються окремі праці П. Куліша – “Записки про Південну Русь” (1856–1857 рр.), “Козаки по відношенню до держави і суспільства” (1877). М. Грушевський у праці “Дитина в звичаях і віруваннях українського народу” з родинно-побутового життя в селах Київщини (1889–1890 рр.) і яку опублікував З. Кузеля у Львові. Вагомий вплив на наукову розробку цього питання мали етнографічні та народознавчі праці І. Франка “Про жіночу долю в українських народних піснях”, “Найновіші напрямки в народознавстві”, “Студії над українськими народними піснями” [2; 3; 9; 8].

Музична етнопедагогіка знайшла своє місце в працях М. Сумцова “Хліб в обрядах і піснях”, П. Чубинського “Праці етнографічно-статистичної експедиції в Західно-Руський край”, В. Шухевича “Гуцульщина”.

Висновки. Зважаючи на те, що жодна етнопедагогіка, а тим більше музична, не може розвиватися ізольовано від інших етносів, український народ створив свою оригінальну педагогіку в умовах бездержавності, яка допомогла вижити й виховати багато поколінь і стала загальнолюдським досягненням. Вона породила титанів народознавчої думки, яка взяла на себе функції національно-культурного самоутвердження. Народна пісня й музика стали на сторожі асиміляції і знищення українського етносу, оскільки в них були закладені етнопедагогічні ідеї, основані на християнській моралі й народних традиціях. Студіювання народознавства дало змогу І. Франку з’ясувати багато проблем родинної етнопедагогіки та суспільно-громадського життя галичан.

1. Бажанський П. Русько-народна музична гармонія / П. Бажанський. – Львів, 1900.

2. Грушевський М. С. Матеріали до українсько-руської Етнології / М. С. Грушевський // Етнографічний збірник. Наукове товариство імені Шевченка. – Львів, 1906–1907. – Т. 8–9.
3. Загайкевич М. П. Іван Франко і українська музика / М. П. Загайкевич. – К.: Держвидав, 1958. – С. 32.
4. Листи І. Франка до М. Драгоманова // І. Франко : Зібрання творів : у 50 т. – К., 1980. – Т. 42. – С. 201.
5. Літературно-науковий вісник. – Львів, 1907. – Т. 38. – Кн. IV. – С. 177–178.
6. Роздольський Й. Галицько-руські народні мелодії / Й. Роздольський, С. Людкевич // Етнографічний збірник. Наукове товариство імені Шевченка. – Львів, 1906–1908. – Т. XXI–XXII.
7. Франко І. Я. Споми́ни із моїх гімназійних часів / І. Я. Франко. – Львів : Життя, 1912. – Вип. 2. – С. 162.
8. Франко І. Я. Студії над українськими народними піснями / І. Я. Франко // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Львів, 1969. – Т. 75. – Кн. 1. – С. 14.
9. Франко І. Я. Твори в двадцяти томах / І. Я. Франко. – К.: Держвидав, 1956. – Т. XIX. – С. 143–144.
10. Франко І. Я. Твори в двадцяти томах / І. Я. Франко. – К.: Державне видавництво художньої літератури, 1956. – Т. XI. – С. 242.
11. “KurjerLwowski”. – Львів, 1892. – № 240.
12. “Prawda”. – Варшава, 1888. – № 2 1. – С. 248.

УДК 372. 8: 78

Ірина Луца, Романія Гладіш

Формування початкових знань про музичне мистецтво у першокласників

Стаття присвячена актуальній проблемі опанування учнями першого класу теоретичних основ музичного мистецтва.

Автори розкривають особливості засвоєння дітьми деяких музичних понять і термінів у процесі різноманітної музичної діяльності на уроці музичного мистецтва, висвітлюють прийоми активізації та набуття учнями музично-теоретичних знань.

Ключові слова: музично-теоретичні знання, музична грамота, музичні поняття, музичні терміни, музична діяльність, урок музичного мистецтва, першокласники.

The article is devoted to the problem of master primery school-children of theoretical foundations of music.

The authors reveal features of children mastering some musical concepts and terms in the various musical activities at the music lesson, the authors highlighting ways of intensifying and pupils to get music theory knowledge.

Key words: music theory knowledge, musical instrument, musical concepts, musical terms, musical activities, music lesson, first-graders.

Постановка проблеми. У новому Державному стандарті початкової загальної освітньо-музична лінія представлена в контексті освітньої галузі “Мистецтво”. Згідно з навчальною програмою, школярі повинні опанувати теоретичні основи “Музичного мистецтва”, застосовувати найпростіші поняття і терміни у процесі аналізу-інтерпретації та оцінювання музики [2].

Отже, засвоєння початкових знань про особливості художньо-образно мови музики є одне із важливих завдань музичної освіти, спрямованих на формування базових освітніх компетентностей та загальний естетичний розвиток учнів 1–4-х класів [6].

У цьому зв'язку важливо підкреслити, що набуття дітьми музичних знань – не самоціль, а засіб підвищення якості сприймання і виконання музики, тобто здатності до досягнення, осмислення й переживання музичних творів, грамотного і виразного їх виконання, музичної імпровізації, оцінювання ставлення до явищ музичної культури, розуміння музичних термінів тощо.

Однак, як засвідчує практика загальноосвітньої школи, вчителі нерідко ставлять вивчення елементів музичної грамоти на чільне місце у проведенні уроку, відокреслюючи від інших видів музичної діяльності. А це, водночас, призводить до схоластичного накопичення знань, відірваних від “живого” досягнення музичного мистецтва, що негативно позначається на загальному музичному розвитку дитини. Особливо актуалізується це питання на початковому етапі музично-освітньої роботи з першокласниками.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема засвоєння музично-теоретичних знань учнями завжди була й надалі

впливається однією з найактуальніших в теорії і практиці музичного виховання, що знайшло своє відображення в наукових публікаціях і навчально-методичних посібниках. Предметом активного обговорення на сторінках педагогічних видань залишаються окремі аспекти методики вивчення музичної грамоти в початковій школі (В.Островський, М.Сидір, Ю.Поплавська), досвід теоретичного вивчення музики як структурного компонента уроку музичного мистецтва (О.Гумінська), провідні ідеї щодо значимості музичних знань для процесу пізнання музики (О.Ростовський), комплекс передбачених навчальною програмою основних музичних понять і термінів (Л.Хлебникова).

Метою статті є визначення ефективних шляхів формування в учнів першого класу початкових музично-теоретичних знань.

Виклад основного матеріалу. На актуалізацію дошкільного музичного досвіду учнів і пропедевтичне ознайомлення їх з основами навчального курсу спрямовано зміст підручника для 1 класу. У підручнику подано елементарні відомості щодо музики та її ролі у житті людини, основ диференціювання звуків, провідних музичних жанрів (пісні, танцю, маршу) і засобів виконання музики, музичного мистецтва рідного краю тощо [2].

Засвоєння початкових знань про музику, опанування музичними поняттями і термінами завдає великих труднощів молодшим школярам. Тому перед учителями музичного мистецтва у початкових класах постає завдання вибору особливих засобів і методів навчання, які б сприяли формуванню позитивних мотивів учіння, спонукали першокласників до активної художньо-творчої діяльності: слухання музики; співу (розспівування, виконання поспівок і пісень); музично-ритмічних рухів; гри на дитячих музичних інструментах; “акустичних” видів музикування (плескання, щиглики, простукування і т.п.); творчих форм виконання (вокальні, інструментальні, пластичні імпровізації, імітування, інсценування), “малювання музики” тощо, адже музично-теоретичні відомості повинні бути тісно пов'язані з музичною практикою дітей. “Ніколи термін не повинен дедуктивно передувати явищам, які він визначає, але які ще не відомі” – писав Б.Асаф'єв [1, с.59].

Отже, основний шлях “набуття музичних знань у школі йде від поступового накопичення музично-слухових вражень і досвіду музичної діяльності – до їх узагальнення” [4, с.418].

Як зазначає Л.Ороновська, використання художньо-творчої

діяльності на уроках музичного мистецтва розвиває творчу активність молодших школярів, що сприяє кращому засвоєнню ними музичних понять. Найлегше музична термінологія усвідомлюється, на нашу думку, у процесі співацької діяльності, або при використанні спеціальних поспівок чи віршів-пояснень. За О.Лобовою, дидактичні вірші допомагають дітям краще ознайомитися з музичною грамотою. Педагог також рекомендує на кожному, або на переважній більшості уроків виконувати прості вокальні діалоги, дидактичні ігри, різні види елементарного музикування, проплескування метру та ритму, рухливі і танцювальні хвилини тощо, проводити порівняння з предметами, які супроводжують першокласників у повсякденному житті [2].

От, наприклад, ознайомлюючи з темою про довгі та короткі звуки можна порівнювати довжини наявних предметів (стрічка, стіл, лінійка), намальованих на дошці ліній, а також звуків навколишнього світу (шкільний дзвоник, гудок поїзда, довгі й короткі телефонні гудки). З опорою на життєвий досвід дітей вчитель підводить їх до усвідомлення тривалості як однієї з важливих властивостей звуків.

Наступний етап вивчення теми “Короткі та довгі звуки” – простукування ритму за схемою. Зауважимо, що запропоновані на схемі позначення нот складами (*mi-mi, ta*) можна і надалі використовувати при читанні ритмічних рисунків.

На цій основі вводиться поняття *ритм* як чергування звуків різної тривалості.

В. Тушева пропонує використовувати такі творчі завдання для розвитку ритмічного чуття: гра “Відгадай пісню за ритмом”, де спочатку вчитель плескає, а учні відгадують, потім на місце вчителя стає хто-небудь інший; читання вірша з паузами, під час яких необхідно простукати або проплескати придуманий ритм, наприклад, дитячі потішки [5]:

Маловала зранку мишка

І П П І

Три цукерки, два горішка,

П П І

А в обід в куточкусіла,

П П П

І смачний малюнок з’їла.

І Ш

Закріплення здобутих знань відбувається під час ритмічної дуни.

Не менш цікавими для учнів є змістовий блок “Музичні звуки”. Під час ознайомлення з даним блоком вчителю доцільно буде використовувати дидактичний вірш, який сприятиме усвідомленню усієї широти музичних “перевтілень”.

Тихо й світло скрипки повели

Крізь гарячий полудень у степ.

Ніжно теплі хвилі напливли

На тиеничне поле золоте.

Мов вітрець крилом прошепестів,

Схвилював грайливо – і нема.

Ось у виноградник залетів,

Он’янів од сонця і вина.

Завихрився, чардашем промчавсь...

І вінцем у радісній красі

Празник скрипок світло зазвучав

Стоголоссям щастя і весіль.

Щоб поетичні рядки виконали свою дидактичну функцію, слід підготувати дітей до уважного та вдумливого сприймання світу звуків. Наприклад, запропонувати їм уявляти “життєві” образи вірша (вітерець крилом прошепотів, напливли теплі хвилі тощо) і те, якою музикою вони можуть “зазвучати”.

До ознайомлення з поняттями *музичних* і *шумових (немусичних)* звуків підводить школярів слухання аудіозаписів, супроводжених детальним аналізом, зокрема п’єси Е.Гріга “Пташка”, яка яскраво демонструє “перетворена на музику” пташиного співу, та явищ природи, (наприклад, “шум моря”, “шум дощу”, “вітру” тощо), які учні слухають заплещивши очі.

З метою закріплення цих понять бажано навести кілька прикладів музичного ташумового звучань і запропонувати дітям самостійно диференціювати їх.

Цікавим методом засвоєння диференціації музичних та шумових звуків є розподіл учнями картинок, на яких зображені шляхи видобування звуків, на шумові та музичні.

Отож, опираючись на життєвий досвід дитини, вчитель підводить їх до розуміння поняття музичні і шумові звуки.

Введення до навчальної теми поняття про високі і низькі звуки може відбуватися через проведення паралелей між голосами

казкових героїв та звуками, добутими на інструменті. Учням пропонується пригадати голоси зображених персонажів (ведмеда, пташку, вовка, зайчика, лисичку тощо) і співвіднести їх відповідно до звучання високих і низьких звуків. У процесі бесіди вчитель і учні доходять висновку що у природі, довкіллі, музиці наявні високі, середні і низькі звуки.

Закріплення знань відбувається при ознайомленні з п'єсою Д. Кабалевського “Зайчик дражить ведмедика”, яка яскраво демонструє два різнопланові образи, змальовані високими та низькими звуками. При прослуховуванні твору учні визначають мелодії зайчика та ведмежатка і позначають їх умовними рухами рук (угору та вниз).

Для урізноманітнення практичного сприймання можна розподілити клас на 2 групи (зайчики та ведмедики) і запропонувати учням почергово, відповідно до звучання музики, виконувати характерні для цих персонажів рухи (наприклад, підстрибувати та розхитуватись, поставивши руки в боки).

Поняття про високі, середні і низькі звуки доцільно закріпити у ході пошуку їх на фортепіанній клавіатурі. Звертаємо увагу дітей, що їхнім голосам відповідає середній регістр фортепіано.

Не менш важливим завданням вчителя є ознайомлення першокласників з поняттям “тембр”.

Доречною для уведення поняття тембр є українська народна казка “Вовк та козенята”. У процесі обговорення змісту казки (після виразного, “театралізованого” читання її вчителем) учні доходять висновку, що звуки мають різне забарвлення.

Цей висновок легко підтвердити під час ознайомлення з фрагментами дитячої опери М. Ковалю “Вовк і семеро козенят”. У межах навчальної теми доцільно використати для слухання пісеньки Кози та Вовка, звучання яких яскраво ілюструє сутність тембру як забарвлення звуків. Принагідно звертаємо увагу учнів, що народна казка “перетворилася” на оперу – музичну виставу, де всі персонажі співають.

Засвоїти поняття “тембр” першокласники зможуть за допомогою гри “Впізнай голос”, коли один з учнів співає якусь пісеньку, а інший має впізнати виконавця, не дивлячись на нього. Звичайно діти без вагань розпізнають своїх однокласників за голосами (бажано залучати до гри дітей, які активно спілкуються між собою). Після кількарядового проведення такої гри доцільно

зробити узагальнення: “Діти, а як ви впізнавали голос того, хто співав?”. Вчитель допомагає дійти висновку, що кожна людина має свій голос. Усі голоси мають своєрідне забарвлення: одні дзвінкі, інші приглушені, бувають ще ніби оксамитові, тощо. Отже, крім певної висоти звучання, кожен голос має своє, тільки йому властиве забарвлення, яке називається тембром [3].

При вивченні змістового блоку “Три кити музики” можна використовувати музично-танцювальні рухи. Розучування даного циклу пропонується розпочати з читання старовинної легенди про трьох китів. Першим “китом”, з яким ознайомлюються першокласники є пісня, головним компонентом якої вважають мелодію з супроводом чи без нього. Учні засвоюють теоретичні відомості про пісню протягом двох уроків. На третьому – школярі вивчають другого з “китів” – танець, вякому, на відміну від пісні, образи створюють за допомогою пластичних рухів. Діти дізнаються про два види танцю: вальс і польку. Музика польки легка, енергійна, її рухи – це стрибки, приставні кроки та притупи. Музика вальсу урівноважена, вишукана, тридольна, від польки відрізняється плавними, м'якими і ніжними рухами. Після закріплення поняття про танець, учні знайомляться з третім “китом” – маршем. Прослухавши “Запорізький марш” С.Адамцевича, “Три варіанти маршу” Д.Кабалевського першокласники осмислюють, що музика кожного маршу чітка, рівномірна та ритмічна, але особливого характеру його музиці надають учасники – ті, хто крокує. Для контрасту можна попросити дітей зобразити справжніх солдатів.

Практичне закріплення знань доцільно провести у вигляді рухливої вікторини на визначення пісні, танцю, маршу у творі Д.Кабалевського “Три кити”. Школярі слухають музику, визначають “музичних китів” і супроводжують їх умовними рухами: марш – крокуванням, танець – пластичними рухами рук, пісню – оплесками.

Висновки. Таким чином, художньо-творча діяльність дає змогу учням проявити себе та досягнути успіху в ефективному засвоєнні початкових знань про музику, сприяє усвідомленню суті музичних понять і термінів, що допоможе їм самостійно відповісти на важливе запитання: “Про що розповідає музика, та якими засобами це здійснюється?”.

1. Асафьев Б. В. Музыка в современной общеобразовательной школе: Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. Изд. 2-е./ Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1973. – С. 45–59.
2. Лобова О. В. Уроки музичного мистецтва в 1 класі : методичний посібник / О. Лобова. – К. : Школяр, 2012. – 112 с.
3. Печерська Е. Удосконалювати творчий розвиток дітей / Е. Печерська, О. Микулинська // Початкова школа.– 2003. – № 6. – С. 15–17.
4. Ростовський О. Я. Теорія і методика музичної освіти : навч.-метод. посібник / О. Я. Ростовський. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2011. – 640 с.
5. Тушева В. Творчі завдання на уроках музики / В. Тушева // Початкова школа. – № 4. – 2002. – С. 51–53.
6. Хлебникова Л. О. Музичне мистецтво. 1 клас. Конспекти уроків / Л. О. Хлебникова, Т. О. Наземнова, Л. О. Дорогань, Н. І. Міщенко. – Х. : Ранок, 2012. – 192 с. іл. – (Інтерактивний урок).

УДК 75.058

Михайло Гнатюк

Визначні різьбярі й мосяжники села Брустури на Гуцульщині

У статті висвітлена творчість визначних майстрів художніх виробів з дерева, металу, сиру села Брустури на Гуцульщині, показаний їх внесок у розвиток художньої культури краю.

Ключові слова: *художні ремесла села Брустури, вироби з дерева, металу, різьба, інкрустація, майстри, традиції.*

The article highlights traditional art creations of the village Brustury which is situated in Kosiv region and the creative way of famous folk masters of carving, folk metal work, products made from cheese, who by their work contribute to the bright pages of the cradle of art and peculiar culture of region.

Key words: *folk art, wood-carving, inlay, folk metal work, folk masters, traditions art creations.*

Серед численних осередків народних художніх промислів в Україні особливе місце посідає село Брустури, що на Гуцульщині.

Як більшість сіл у цьому регіоні, воно зберегло свою унікальність і неповторність завдяки природному середовищу, лісам і полонинам; ландшафтам, особливостям мови, музичної, художньої культури, тощо. Проте найбільше воно відоме розвитком видів народного мистецтва: художньої обробки дерева, зокрема різьбярства та інкрустації, мосяжництва, ткацтва, килимарства, які в цьому регіоні мають багатовікові традиції. Про них у 70-х роках ХХ ст. повідомив Бабій В. у статті “Двісті умільців одного села” [1, с.106]. Він звернув увагу що у Брустурах одних різьбярів на дереві – 70, гравірувальників – 7, є й ткачі (килимарки – 18), чимало майстрів ірашок і вишивальників. Переважна більшість із них працювали на Косівській фабриці художніх виробів “Гуцульщина” та виробничих майстернях Художнього фонду спілки художників. У 90-х рр. ХХ ст. в цеху села Брустури над виготовленням сувенірів з дерева, прикрашених різьбою та інкрустацією працювало 62 майстри (старший майстер І. Александрук).

Назва села Брустури походить від румунського *brusture* (лопух) – первісне місце поросле лопухами [7,С.27-28]. З історичної хроніки о. Петра Ступницького за період 1671-1849 рр. відомо, що його заселяли вихідці з “Угорської землі” (Закарпаття) 400 літ тому (1609 р.). Найвідомішими стали вихідці з села: гравер І. Пантелюк, доктор наук М. Чернявський, письменник М. Яновський, різьбяр і дослідник творчості народних майстрів М. Гrepиняк та інші [4, с.10-11].

Село Брустури одне із найвідоміших осередків мосяжництва – спадкового ремесла гуцульських родин, звідки походять прославлені майстри: Дручківі, Дутчаки, Шмадюки та інші. Їх вироби: ножі, топірці, лускоріхи, пряжки, люльки, персні, хрестики – це золотий фонд багатьох музеїв. Але найбільше мабуть село Брустури знатне майстрами виробів з металу – мосяжниками та різьбярями на дереві. Традиції мосяжництва на Гуцульщині сягають тут глибини віків. Через відсутність підписів і дати виготовлення, за формою виробів можемо стверджувати, що вони мало змінилися з часів Київської Русі. На це вказують і подібні назви виробів колокольця (дзвіночки), череси (пояси), шийні жіночі прикраси, пряжки, кресала, топірці тощо, які побутували у давньоруський період і знайшли своє продовження в художніх виробках з кольорових металів на Гуцульщині. Їх відливали з кольорових металів (міді, латуні, нейзильберу) у глиняних формах, загартувували і піддавали

ручній обробці рашпілями та різцями, інколи кували.

Асортимент виробів побутово-господарського призначення дуже різноманітний: це різного роду ножі, лускоріхи, люльки, пряжки, остроги до чобіт, рукоятки до чоловічих і жіночих палиць, кінської зброї, прикрашених технікою гравіровки. Їх форми часто вирішували у вигляді стилізованих зооморфних, орнітоморфних, антропоморфних мотивів: тварин, птахів, змії тощо. Особливо досконаліми є форми жіночих і чоловічих перснів, обручок, браслетів, “згард”, застібок, “чепраг”, хрестиків, чілець. Цей вид художнього ремесла на Гуцульщині розвивали окремі родини майстрів, які споконвіків передавали його у спадок.

Визначним майстром у ХІХ столітті був Лука Дутчак – перший відомий мосяжник Східних Карпат. Він виготовляв бартки, ножі та інші вироби для самого Олекси Довбуша. Мосяжництво – то гордість краю, слава опришківства. Його найдавніші вироби: топірці, люльки, кресала датовані 1834, 1840 роками [6, с. 415].

Значний внесок у розвиток гуцульського народного мосяжництва в останній чверті ХІХ – першій третині ХХ ст. вніс Дмитро Никонович Дутчак (1856–1939). Він народився в сім’ї спадкових майстрів художнього металу. Його батько Никон, не тільки виготовляв мистецькі вироби для потреб місцевих гуцулів та приїжджій туристів, але й навчив свого ремесла Гаврила Дучківа, Марка Мегединюка, Василя Девдюка – в подальшому провідних майстрів Гуцульщини. Найбільше його переймала радість за свого сина Дмитра, який виріс у батьковій майстерні і став в один ряд з провідними майстрами. Ще малим хлопцем він умів виготовляти пряжки для постолів, кручені з дроту брошки, персні, чепраги для сардаків, ножі тощо та обпилював рашпілем і гравірував стальними пунсонами й інші вироби відлиті з мосяжу. У 29 років Дмитро Дутчак навчав 13-річного В. Девдюка, який допомагав виконувати замовлення. Також Дмитро виготовив чимало побутових предметів разом із Гаврилом Дручківим. Вони спільно обдумували творчі завдання, обговорювали способи покращення їх якості.

Дмитро Дутчак був вимогливим до себе і своїх робіт, не обмежувався одним варіантом виробу. Творча вдача, уява і фантазія диктували щораз нові образи і він їх втілював в матеріалі, завжди шукав чіткої виразності форми і орнаментальної композиції, яка би доповнювала і відповідала призначенню виробу. Майстер унікав багатобарвної строкатості на своїх виробах і

дотримувався традиційних форм. Навіть тоді, коли у 20–30-х роках значний вплив курортників (“літників”) спричинився до розвитку мосяжництва в краї. Кожний подорожуючи Гуцульщиною хотів взяти із собою топірець, скриньку чи люльку, а часто й нав’язував свої смаки майстрові. Д. Дутчак ніколи не виконував подібних замовлень і забороняв своїм учням. Тим часом у нього проживав онук Іван Лук’янович Дутчак, з яким він створює цілий ряд побутових виробів: люльок, лускоріхів, “когутиків”, ножів-забивачів”, жіночих і чоловічих палиць, келефів, топірців, барток. Їхні вироби нині є окрасою і безцінним надбанням багатьох музеїв.

Визначним мосяжником у Брустурах був також Іван Дручків (Грицюків) (1880–1969). Він, Михайло Харінчук, Петро Медвідчук, брати Шмадюки – найшанованіші майстри художнього металу на Гуцульщині. У його майстерні, що на горі Кичері, завжди було людно. Біля горна митець роздухував “циганським” міхом ватру і плавив мосяж (латунь), а в хаті за варстаком обпилював рашпілями відлиті вироби, майзликками-пунсонами карбував на них візерунки. Також виготовляв майстер прекрасні чепраги для сардаків, пряжки на постолі, брошки, персні, з австрійських срібняків на ланцюжки панизував згарди і, як належить правдивому гуцулові, награвав на скрипці гуцульських співанок. У 60-х роках І. Дручків виготовляв бартку Вячеславу Чорноволу та іншим відомим діячам. Він вболівав за долю гуцульського мосяжництва. Іван Дручків-Грицюків навчив мосяжництва своїх дітей, особливо доньку Настю та її чоловіка Миколу Юсипчука, Дмитра Пітиляка (Федіцького) та багатьох інших. Часто бував у його майстерні і різьбяр Микола Грєпіняк, слухав перекази про перших брустурських слюсарів-мосяжників: вїйта Федора Петріва (Вітюка) та його сусіда Луку Дутчака.

Вїйт Вітюк не бажав передавати таємниці “зег ремесла односельцям і потайки у своїй кузні без вікон, що на присілку Вишнім, біля підніжжя гори Кичери, цілими днями майстрував пряжки до ременів, господарські знаряддя, кінську зброю, дівчатам персні, які вимінював у жителів низин (“полюхів”), здебільшого покутян, на кукурудзяне зерно. Проте гончар Лука Дутчак не міг заробити на своїх горшках на прожиття, оскільки глини, придатної до гончарства у Брустурах не було, її доводилося возити з Пістиня. Тож він вирішив перекваліфікуватися на мосяжника і навідувався до Вітюка за порадами, але той не дуже бажав ділитися секретами.

Тоді Лука вдався до хитрощів – через дірку у стіні підглянув процес виготовлення виробів і згодом зміг їх виготовляти самостійно. Створивши віту конкуренції став відомим на всю Гуцульщину майстром.

Іншим **митцем-мосяжником** прославилися Брустури – це Василь Федорович Шмадюк, син бондаря. Він грав на трембіті, флюярі і скрипці та інших музичних інструментах, які навчився виготовляти від діда Степана Штеньціва. Особливо йому замовляли трембіти учасники народних, професійних і аматорських ансамблів, зокрема Мишина, Шепота, Коломій. Проте коли одружився з внучкою прославленого мосяжника Дмитра Дутчака, понад сорок років займався художньою обробкою металу. Він також вивчив своїх синів Федора і Михайла, які працювали у Косівському художньо-виробничому комбінаті. Василь Шмадюк знаний і як будівельник, за його безпосередньої участі зведено чимало хат у селі, школа, лікарня, аптека.

Біля підніжжя Брусного проживав Іван Юстинович Тинкалюк – талановитий мосяжник, який понад 40 років присвятив улюбленій справі. З 12 років почав працювати над виробами і брати приклад з вуйка по мамі Ілька Кіщука, званого “злотника”, який проживав на горі Буківці у Річці. Від нього перейняв секрети виготовлення мосяжних виробів, хоч не одразу старий мосяжник довіряв молодому хлопцеві складні завдання. В подальшому І. Тинкалюк навчався інкрустації та гравірування у Миколи Медвідчука і його сина Михайла різьбяр і мосяжника з Річкиривнявся. У 50–60 рр. він виготовляв оригінальні топірці, лускоріхи, жіночі прикраси зі срібла, а також ножі для різання паперу, брошки, персні з інкрустованими кольоровим каучуком і гравірованими візерунками.

У 70-х роках у Брустурах працювала Настя Юсипчук – талановита майстриня виробів з металу. Її лускоріхи, пряжки, згарди, топірці, персні, свічники (бронза, срібло, латунь) майстерно оздоблені гравірованим давнім орнаментом хотіли придбати туристи. Особливо проявила свої здібності у виготовленні топірців для місцевих лісорубів, форму яких вирішував у образі коня, змії чи риби тощо. Орнаментом з червоного, зеленого, оранжевого, голубого каучуку та кольорових металів. Кожний виріб Н. Юсипчук – це окремий твір, не схожий на попередній.

До брустурських мосяжників належить і родина Шмадюків. Нині в селі продовжує мистецьку традицію Федір Шмадюк та його

внук Назар. А в селі Лазіщина на закарпатській Гуцульщині проживає брат Федора – Михайло Васильович Шмадюк, який свого часу опановував мосяжництво в свого вуйка - відомого майстра Івана Дутчака та продовжив справу своїх дідів-прадідів – Дмитра і Луки Дутчаків. М. Шмадюк ще молодим хлопцем вмів виготовляти топірці, лускоріхи, люльки, ножі та інші мосяжні вироби. Він працював у Косівських художньо-виробничих майстернях, де заробив визнання і чимало нагород, а його мистецькі вироби закуповували численні музеї. Нині майстер виготовляє келефи, топірці, лускоріхи, люльки, які користуються попитом серед туристів на Яблуницькому перевалі. А ще він виготовляє і грає на музичних інструментах, зокрема на скрипці. Михайла Шмадюка часто відвідують студенти і дослідники народного мистецтва і він з охотою ділиться секретами своєї праці, розповідає про свій рід - віковичних гуцульських мосяжників. Його переймає гордість, що він один із тих, хто продовжує справу своїх далеких предків.

На формування брустурської школи деревообробного промислу значний вплив мала майстерня Федора Дрчуківа, організована 1920 р. у хаті батька Миколи Грепіняка. Сам Ф. Дрчук до цього навчався у Вишницькій школі різьбина дереві і металевої орнаментики, де викладали Марко Мегединюк, Василь Шкрібляк, Василь Девдюк. Тож повернувся, маючи певний досвід з виготовлення виробів з металу та дерева, почав навчати синів Миколу і Василя, брата Кирила та місцевих молодих хлопців: Андрія та Ілька Габораків, Якова і Миколу Тонюків з Річки та інших, які в подальші десятиліття визначили розвиток різьбярства в даному осередку [5]. Значний вплив на розвиток художніх виробів з дерева в селі і загалом в регіоні мало створене 1939 р. художньо-виробниче об'єднання “Гуцульщина” в Косові, до якого належали й майстри-надомники. Одним із ініціаторів та організаторів був М. Ф. Кіщук з с. Річка. У сусідньому селі Брустурах після війни працювала філія художньо-промислової артілі “Гуцульщина”, до якої належали майстри сусідніх сіл: Річки, Снідавки, Шепота, обмінювалися досвідом роботи, творчими планами, виконували спільні замовлення тощо.

Микола Грепіняк один із небагатьох, хто в 70-х роках, на відміну від орнаментально-плесканого різьбярства, розвивав ще й орнаментально-сюжетний жанр та інкрустацію. Як підкреслив В. Бабій: “Це було нове, цікаве, неперевершене досі різьбярство”.

Його вироби відзначаються довершеною формою, поєднанням сюжетного зображення і орнаментального оздоблення. Окрім практичної творчої праці Микола Грєпняк відомий як дослідник народного мистецтва[3]. У статті “Жированє металом” він розкрив секрети виготовлення художніх виробів з дерева і оздоблення різьбою та інкрустацією. Традиція інкрустації (викладанки) деревом, металом, бісером на Гуцульщині існує з прадавніх часів. Спосіб інкрустування кольоровим металом отримав назву “жированє”, ним володіли не тільки мосяжники, але й різьбярї. Чимало музейних експонатів відомих в минулому майстрів: Ю. Шкрїбляка та його синів, І. Кїщука, М. Мєгєдинюка, В. Дєвдюка оздоблені “жированєм” металевими цвяшками, бляшаними цятками і суканим дротом. Особливого розмаху ця техніка набула у 20-30 роках, коли переважна більшість майстрів на Гуцульщині використовували “жированє” металом на дереві. Нажаль в подальшому інкрустація кольоровим металом стала занепадати, а розвиток плоского різьблення, інкрустації деревом значно підвищили виражальні можливості художніх виробів і майстри рідко використовували цю давню техніку. Її на сучасний лад розвивали визнані різьбярї Микола Тимків, Володимир Гуз з Косова, Микола Кїщук з Рїчки, мистецькі роботи яких зберігаються в багатьох музеях.

Іншим неперевершеним майстром інкрустації став різьбяр Василь Ігнатюк. Його роботи виділяються багатством орнаментальних засобів і кольорів, використанням різних порід дерев, рогу, перламутру, крученого дроту, бовтиць тощо. Серед гуцульських різьбярів він вперше використав контраст білого бісеру і чорного дерева.

У 90-х роках ХХ столїття найстаршим різьбярєм у Брустурах був Петро Іванович Ткачук, член Спїлки художників з 1971 року, майстер мініатюрних виробів (брошок, пудрениць, бус) з виразними візерунками. Його творчий шлях схожий на багатьох інших в цьому регіоні. Син бондаря в селі Шепот змалку допомагав батькові майструвати цебрики, коновки, стругав “вісним” ножем смерекові дошки. Але молодого хлопця більше вабило різьбярство і бажання стати різьбярєм, особливо коли бачив мистецькі вироби сусїда Василя Дручківа-Романціва. А добрий сусїд – кращий поганого родича. Тож Василь був справжнім митцем і добрим вчителем для Петра Ткачука, якого заворожувало його різьблення узорів на скриньках, тарелях, коли той навідувався до його майстерні. Тож через деякий час молодий легїнь сам почав різьбити і сусїд радо

ділився секретами майстерності.

Проте справжнім майстром Петро Ткачук став коли одружився і перейшов жити до Брустур. Там його сусїдами теж були визнані майстри інкрустатори – родина Миклащуків (Руфових), що мала робїтню. У них, окрім Петра Миклащука, його синів Лук’яна, Миколи та Івана, працювали й їхні учні. Для Петра Ткачука інкрустація видалася чимось екзотичним оскїльки він вмїв виконувати тільки “суху” різьбу, а тут таке розмаїття. Проте брати Миклащуки доброзичливо поставилися до нього і навчили ще й токарної справи та інкрустації, непобоюючись, що той надалї стане їм конкурентом. Так наполеглива праця і благородні вчителї допомогли П. Ткачуку вибитися у майстри.

Його дебют на виставцї домашнього промислу 1935 року у Ворохтї, де інкрустованї рахви, тарелї привернули увагу поціновувачів народного мистецтва видався вдалим. Наступне десятилїття, починаючи з 1940-х рокїв, стало справжнім становленням його таланту і розкриттям творчої майстерності, особливо коли почав працювати з кращими майстрами Яворова, Рїчки, Брустур, Косова в артїлі “Гуцульщина”. Спїлкування з ними, а також в подальшому з провідними косївськими майстрами: Дєвдюком В., Гузом В., Тимківим М., Кїщуком М. надихало на створення нових оригінальних виробів. Пїсля вїйни всї вони, Петро Ткачук і його односельцї: Лук’ян та Іван Миклащуки, Іван Дручків відбудовували артїль і виготовляли партїями ручки, лїнійки, бїбулярї і водночас не полишаючи творчої працї, працювали над інкрустованими рахвами, тарелями та скриньками з якими брали участь у виставках. Чимало працювали майстри на замовлення провідних музеїв та інших установ.

Від тодї, коли у Брустурах відкрили фїлію косївської “Гуцульщини”, Петро Ткачук почав працювати майстром-надомником. Пам’ятним для нього став 1949 рїк, коли на республїканській виставцї в Києві демонструвався його тарїль оздоблений різьбою та інкрустований деревом, металом, перламутром і бісером. За активну участь у художніх виставках, зокрема в Монреалї – “ЕКСПО-67”, 1971 року його прийняли до Спїлки художників. Для оздоблення своїх виробів використовував анілін, з деревини найчастїше грушу-дичку, сливу, бїлий явір. З них різьбяр виготовляв декоративнї вази, намїста-буси, брошї, інкрустованї дерев’янї писанки тощо.

Олекса Васильович Ванджурак залишив чималу спадщину різьблених інкрустованих високохудожніх виробів, які нині зберігаються в багатьох музеях. Його роботи легко впізнати за бездоганною технікою виконання і своєрідними орнаментальними композиціями. Проте, починав він творчу працю малим хлопцем із успадкованого від батька бондарства, а далі попросився в учні до прославлених різьбярів Миклашуків (Руфових), що проживали неподалік і відкрили різьбярську майстерню. Його ровесники Лукин та Никоць – сини Дмитра Миклашука, тим часом, вже мали добру славу майстрів і збут виробів. Про перших брустурських різьбярів братів Федора і Кирила Дручківих знали по всій Гуцульщині, тож молодому легіневі було на кого рівнятися. Мистецькі традиції в цьому селі – центрі виробництва художніх виробів з дерева і металу сягали глибини віків і оберігалися як найцінніший скарб. Художнє ремесло тривалий час було джерелом заробітку для багатьох родин. Тож набувши досвіду О. Ванджурак одним із перших організував артіль “Гуцульщина” в Косові. Він одним із тих, хто заснував філію у Брустурах. Саме тоді почалася систематична, стабільна робота над створенням мистецьких виробів, яка давала майстрам не лише моральне задоволення, надію на успіх, але і засоби на прожиття.

Дружина Олекси, як і більшість жінок-гуцулок, працювала вишивальницею, а син Василь став різьбярем фабрики “Гуцульщина”. Досвідченого і невтомного працелюба Олексу Ванджурака односельці не раз обирали головою сільської ради. А коли вийшов на пенсію Олекса Васильович занурився у творчу роботу, не випускав різець із рук і мережив візерунки в яких закарбовував свої думи. Його шкагулки, тарелі, вази, рахви важко сплутати з будь-якими іншими. Вони відзначаються квітучими “ружами”, “сонечками”, “колосочками”, що органічно поєднуються з формою виробу. Майстер розвинув традиції брустурівської школи започатковані у 20-х роках ХХ ст. ще Федором Дручківим (Романцівим) – учнем прославленого яворівського різьбяра Василя Шкрібляка. Проте самобутність виробів Олекси Ванджурака у стриманому колориті інкрустованого орнаменту і легкості виконання “сухої” різьби, простота і довершеність композицій. Його творчі роботи довго не залежувалися на прилавках художніх салонів Львова та Києва, що свідчило про їх художню вартість. Митець завжди прагнув самовдосконалення і самовираження і турбувався про долю народного промыслу, який оберігало старше покоління іменитих майстрів і

передавало молодшому у спадок. Серед різьбярів у 70-х роках в Брустурах працювали його учні: Василь Словак, Василь Ігнатюк, Микола Петрів, Микола Мартишук та ін.

На кутку Міхавки, що під горою Брусний у Брустурах проживало чимало різьбярів: Микола Гнатюк, Микола Петрів, Василь Кіщук, Михайло Греліняк (Фавронин), Іван Юріяк, Дмитро Шмадюк і його сестра Параска. Першим майстром вважали Андрія Александрюка.

Значних успіхів у різьбярстві досягнула родина Миколи Габорака, яка розвинула кращі традиції народних промыслів. Батько Миколи працював на фабриці “Гуцульщина”, тож виготовлення декоративних шкатулок, рахв, тарелів, ваз, пудрениць, келишків, туалетного приладдя, ручок на підставках, прикрашених різьбою та інкрустацією для сина було справою звичною й буденною. Габораки добре розуміли виховне значення створених з використанням українських традицій виробів і своєю працею показали приклад високого мистецтва у виготовленні сувенірів. Вони висловили актуальні думки з приводу збереження і розвитку народних гуцульських промыслів, які нині занепадають та поширюються у нетрадиційних формах. Так не наділені мистецькою традицією славнозвісні “тюльпани” і “гадюки” не знайшли підтримки у народних умільців і нічим іншим, як кітчем їх не назвати.

1. Бабій В. Двісті умільців одного села / В. Бабій // НТЕ. 1968. – № 1. – С. 106–108.
2. Греліняк М. І. Жироване металом [Про творчість народного різьбяра М. Греліняка] / М. Греліняк // НТЕ, 1968. – № 3. – С. 67.
3. Гнатюк М. В. Народне мистецтво Гуцульщини і Покуття (кінець ХІХ – початок ХХІ ст.): Майстри, школи, музеї / Михайло Гнатюк, Микола Греліняк. – Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2010. – 322 с.
4. Населені пункти Косівщини. Довідник / упоряд. І. Пеленейко. – Косів: Писаний Камінь, 1995. – С. 10–11.
5. Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія) / М. Селівачов. – К.: Редакція вісника “Ант”, 2009. – ХVІ – 408 с.; іл.
6. Суха Л. Художня обробка металу / Л. Суха // Гуцульщина. Історико-етнографічне дослідження. – К.: Наук. думка, 1987.

– С. 411–417.

7. Худаш М. Українські карпатські і прикарпатські назви населених пунктів (відапелятивні утворення) /М.Худаш. – Львів, 2006. –С. 27–28.

УДК 316.454.52

Ірина Івасишин

Професійна майстерність учителя музики у контексті музично-виконавської діяльності учнів початкової школи

У статті висвітлено мистецький досвід учителя музики та його вплив на розвиток музично-виконавської діяльності учнів початкової школи.

Ключові слова: вчитель, учні, музично-виконавська діяльність.

Процес державотворення в Україні органічно пов'язаний з утвердженням нової системи духовних цінностей, найвищою серед яких є людина з її життєво важливими потребами в самовизначенні, розвитку, творчості й самореалізації. Об'єктивна взаємозалежність реалізації особистісних можливостей і процесів розвитку суспільства свідчить про те, що багатство індивідуальності кожної людини є важливим критерієм зростання країни як в економічному, так і в духовному форматі. У зв'язку із цим питання становлення окремої особистості та її самореалізації набуває загальнодержавного значення.

Винятково важливу роль у вирішенні цих виховних завдань відіграє загальноосвітня школа. Серед багатьох засобів розвитку творчої активності особистості найбільш ефективними є культура і мистецтво, зокрема музика.

Багато поколінь педагогів надавали великого значення ролі вчителя в процесі художньо-творчого становлення особистості школяра (Б.А.Асаф'єв, Ю.Б.Алієв, Л.А.Баренбойм, Д.Б.Кабалевський, С.Т.Шацький, В.М.Шацька). Проблеми професійної підготовки майбутнього вчителя музики знайшли відображення у багатьох працях, присвячених питанням професійної підготовки майбутнього вчителя музики (О.Абдулліна, Л.Арчажнікова, І.Зязюн, З.Квасниця, О.Олексюк, Г.Падалка, О.Рудницька, В.Шульгіна). Зокрема, ученими розглянуто питання формування виконавських умінь (І.Гринчук, В.Крицький, Є.Куришев, В.Муцмахер), виконавської (М.Давидов, Т.Юник) та педагогічно-виконавської майстер-

ності (І.Мостова), музично-педагогічної (С.Деніжна) і музично-виконавської культури (Н.Згурська), індивідуального стилю виконавської діяльності (Є.Йоркіна), розвитку виконавських якостей (І.Скрипкіна), виконавської активності (С.Єгорова), методів розв'язального навчання (Г.Ципін); педагогічної діяльності як різновиду творчої діяльності (Л.Кузьміна); готовності до самореалізації особистості (М.Дяченко, А.Линенко, В.Моляко).

Питання виховання і формування особистості повинні бути в центрі уваги всіх соціальних інститутів. Однак насамперед вирішення цієї проблеми повинно здійснюватися серед основних принципів державної політики – пріоритету загальнолюдських цінностей. Одним з варіантів виконання такого завдання можна вважати залучення школярів до музично-виконавської діяльності, що розширює можливості виховання і розвитку особистості. Звичайно, що для організації музично-виконавської діяльності в школі потрібні спеціально підготовлені працівники. Найчастіше нею займаються вчителі музики. Пояснюється це тим, що тільки вчителі музики мають музичну освіту. Більш того, як практикуючі, так і майбутні вчителі проявляють великий інтерес і бажання оволодіти не тільки музично-виконавською діяльністю, а й методикою її організації.

Лише вчитель, який володіє високою педагогічною і професійною майстерністю, який керується в професійній діяльності власними переконаннями, інтересами й цілями, який аналітично підходить до розв'язання педагогічних завдань, здатний ефективно застосувати загальні знання крізь призму своєї індивідуальності і в музично-виконавській діяльності.

Музично-виконавська діяльність, основана на перетворенні, систематизації та узагальненні учнями глибоких свідомих знань музично-теоретичного матеріалу, потребує комплексу спеціальних умінь і навичок. Ця діяльність стає можливою тільки в результаті впливу всієї системи освіти та виховання, багатьох об'єктивних і суб'єктивних факторів життєдіяльності школярів та завжди пов'язана із творчістю. Її об'єктом виступає конкретний музичний твір, глибоке проникнення в зміст якого висвітлює знання особистості автора, його стилю та характерних ознак творчості, самого процесу творення, пошук засобів виразності, знаходження власних шляхів для сприймання, оцінки та інтерпретації. М. Фейгін підкреслює, що кожен виконавець підходить до свого індивідуального тлумачення

твору шляхом глибокого вивчення авторського тексту [4,9]. М. Каган вважає музично-виконавську діяльність повноцінним видом художньої творчості, поряд з діяльністю композитора, але відзначає його відмінності, зумовлені рівнем сформованості особистісних якостей музиканта як виконавця [1, с. 56].

Активізація творчо-пошукової діяльності вчителя музики є також однією з педагогічних умов, що сприяють успішній професійній діяльності. Реалізація цієї умови передбачає використання методів активізації навчально-пізнавальної діяльності, які, порівняно з традиційними методами навчання, передовсім, спрямовані на розвиток творчого мислення, формування творчих навичок і вмінь, нестандартного розв'язання певних навчальних і професійних проблем.

Неабияке значення у професійній діяльності вчителя музики має його виконавська майстерність, що передбачає здатність до глибокого осягнення змісту музики, виявлення власного ставлення до її художніх образів, технічно досконалого та артистичного втілення музичного твору в реальному звучанні. Виконавська майстерність як результат справжньої творчості передбачає уміння створити цікаву, неповторну, виключно індивідуальну інтерпретацію музичного твору.

Розглядаючи особливості сучасного концертного життя, соціальні функції музичного виконавства, форми спілкування між виконавцем і слухачем, із соціальної точки зору питання музичного виконавства й виконавської діяльності висвітлює Ю.Капустін. Він підкреслює важливість інтерпретаційних процесів, характеризує професійну інтерпретацію як осягнення та втілення авторського задуму, актуалізацію та індивідуалізацію виконання. Так, під актуалізацією розуміється “переміщення” твору до тієї епохи, соціального і національного середовища, до якого належить сам виконавець; підпорядкування трактовки об'єктивним, історико-соціальним вимогам, естетичним і художнім смакам цього середовища. Під індивідуалізацією розуміється переосмислення твору, що пов'язане з власним ставленням виконавця до того, що виконується, з виявленням його художньо-творчого потенціалу [2].

Дослідженням доведено, що інтерпретація музичних творів є однією з найважливіших проблем музичного виконавства. Вона розглядається в полі об'єктивно-суб'єктивних чинників стосовно глибини виявлення художнього задуму композитора і міри творчої

свободи виконавця. Теорія музикознавства визначає термін “інтерпретація” як художнє тлумачення музичного твору в процесі його виконання, зокрема як активний творчий процес, у якому воля композитора повинна стати власною волею інтерпретатора. Творче осягнення музики виключає механічне застосування стандартних прийомів і правил. Виконавська інтерпретація спирається на відповідні знання та аналітичні навички, передбачає розвинену інтуїцію, художнє чуття і творчий процес.

Музичне виконавство служить однією з важливих ланок формування виконавця, озброює учнів вмінням орієнтуватися в історико-стильових тенденціях та в закономірностях музики, передбачає проникнення у зміст музичних творів шляхом його всебічного аналітичного осмислення та емоційно-образного сприйняття. За допомогою концентрування навчального процесу навколо двох-трьох мети осягнення художньо-образного змісту музичного твору та забезпечення різноманітних умов його виразного відтворення на інструменті вирішуються різні завдання по формуванню виконавця-початківця. Зокрема це формування художнього мислення учня на основі розвинутих творчих здібностей; виховання музичного слуху та здатності до аналітичного осмислення музичного матеріалу; практичне засвоєння теоретичних завдань через виконавську діяльність і виховання виконавських навичок на основі художнього осмислення музичних уявлень.

Розвиваючи художнє та музичнє мислення, вчитель повинен активно залучати учнів до різних видів музичної діяльності, поглиблювати теоретичні знання протягом всього періоду навчання, намагаючись не тільки довести до учнів так званий зміст твору, але й надати йому докладний аналіз форми, структури в цілому та в деталях, гармонії, мелодії, прищепити йому ту самостійність мислення, методів роботи, самопізнання та вміння досягти мети, які називаються зрілістю, порогом, за якими починається майстерність [3, с.147–149].

Отже, формування мистецького досвіду майбутнього вчителя музики, виховання у нього ставлення до мистецьких творів як способу світо- і самопізнання, розвиток його мистецько-пізнавальних інтересів, здатності переосмислювати об'єктивну реальність відповідно до одержаних вражень від художнього спілкування, формування у вчителя музики системи мистецьких знань, вміння глибоко сприймати, аналізувати і відтворювати програмні музичні

твори, виховання здатності використання набутих знань, умінь, навичок у мистецько-педагогічній діяльності сприяє розвитку його здатності до організації навчально-виховної роботи та успішної педагогічної і творчої діяльності.

1. Каган М. С. Музыка в мире искусств / М. С. Каган. – СПб : Vt, 1996. – 232 с.
2. Капустин Ю. В. Музыкант: исполнитель и публика/ Ю. В. Капустин // Социологические проблемы концертной жизни. Исследования. – Л. : Музыка, 1985. – 160 с.
3. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога / Г. Г. Нейгауз. – М. : Музыка, 1988. – 240 с.
4. Фейгин М. Индивидуальность ученика и искусство педагога / М. Фейгин. – М.: Музыка, 1975. – 112 с.

УДК 37.036

Олександра Калинчук

Хореографічна освіта як складова загальнокультурного розвитку особистості

Розробка та вдосконалення технології процесу хореографічної освіти є актуальним та пріоритетним напрямком досліджень у сучасних умовах. Пропонована стаття розглядає естетичний досвід як специфічну програму соціальної поведінки особистості.

Ключові слова: хореографічна освіта, естетика, досвід, особистість.

Development and perfection of the technology of the process of choreographic education comes out as priority and urgent research direction under the contemporary conditions. The proposed article deals the aesthetic experience as a specific programme of the social behavior of the personality.

Key words: choreographic education, aesthetic, experience, personality.

Активні процеси демократизації, гуманізації та диференціації в суспільному житті, в усіх сферах мистецтва й освіти вивели на перший план особистість, необхідність створення умов для її всебічного, розвитку і самореалізації. Сьогодні в педагогічній науці

тривають пошуки ефективних та універсальних засобів художньо-естетичного й загальнокультурного вдосконалення особистості дитини, що й зумовило **актуальність дослідження**. Тенденції індивідуалізації отримали розвиток у сфері вітчизняної освіти, реалізуючись у встановленні суб'єкт-суб'єктних відносин у навчальному процесі, прийнятті особистісно орієнтованого підходу навчання як найбільш ефективного. Впровадження такого підходу в педагогіку хореографії, котра притримувалася традицій жорсткої дисципліни, контролю й авторитаризму, вимагає по-новому визначити умови, методи та засоби навчання, що забезпечували б дієвість і психологічну гармонійність процесу навчання.

Мистецтво – це простір, у якому творчість є центром діяльності людини. Мистецтво багатогранне у своїй сутності і, вибудовуючи адекватну систему психологічного захисту, допомагає компенсувати негативні переживання, зумовлює позитивні враження, сприяє спілкуванню з довкіллям, розвитку самосвідомості, усвідомленню власної значущості у соціумі.

В основу хореографічного мистецтва покладено творчість людського руху. Зображення дійсності засобами танцю в усі часи відкривало багатогранні зв'язки людини і суспільства, сприяло набуттю особистістю певного досвіду. Мистецтво танцю виконувало функції, зокрема рівноваги душевного стану людини, і в багатьох випадках може бути основою гармонійності особистості.

Феномен впливу хореографічного мистецтва на людину є об'єктом зацікавлення ще з часів Арістотеля, про що свідчать наукові дослідження ХХ–ХХІ ст. Проблеми художньо-естетичного досвіду, зокрема аспекти творчості, розглядали у своїх працях такі вчені-педагоги, як В. Дружинін, Я. Пономарьов, І. Семенов; педагогічний аспект проблеми досліджували В. Андреев, Ю. Бабанський, Б. Коротяев, О. Мартиненко, Т. Сердюк.

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 й 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 загально-освітніх 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, серцево-судинної дихальної систем, залоз внутрішньої секреції.

Однією з відмінних принципів особливостей виховання в процесі хореографічної освіти 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.О.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 і зміцнення тенденції розвитку форм і методів позакласної та 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.С.Макаренка, 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 набуття художньо-естетичного досвіду передбачає тісний зв'язок різних форм художньо-творчої діяльності дитини. Проте важливість цілей і завдань хореографічної освіти, її 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 справжньої хореографічної освіти 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 присутністю в них елемента 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 всіх цих проявів естетичного пізнання ніколи не може бути остаточно досягнутою, а безперервно вдосконалюється упродовж всього 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 довкілля, краси спілкування, фізичне вдосконалення дають значно більш серйозний виховний ефект, ніж тільки залучення до мистецтва.

Проте уроки фізкультури, заняття у спортивних секціях охоплюють тільки незначний відсоток 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 в собі духовне багатство, моральну чистоту та 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.Куценко, 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'язового апарату досягає рівня, близького до рівня дорослої людини [2,3–6]. У зв'язку із цим значне місце у формуванні координації рухів, вдосконаленні м'язового 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.Дьюламьє, 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.

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 отримати подальше розкриття та вирішення у наукових розробках як викладачів хореографічних дисциплін, так і в науково-дослідницькій діяльності студентів місцевих спеціалізацій педагогічних вузів

Висновок. Хореографічна освіта як один з найдієвіших засобів впливу на формування внутрішнього емоційного світу дитини на сьогоднішній день використовується ще не повною мірою. Тому актуально створювати необхідні умови для хореографічних занять в ДНЗ, загальноосвітніх школах та позашкільних закладах.

1. Далькроз Е. Ритм, його виховне значення для життя і мистецтва/ Е.Далькроз. – 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 / О.Н.Дем'янчук. – К. : ІЗМН, 1996. – 56с.
3. Естетичне виховання : довідник / авт. кол. під кер. В. І. Мазепи. – К. : Політвидав України, 1988. – 214 с.

УДК 7.071.1

Олександра Качмар

Фортепіанна творчість С. Борткевича: дитячий репертуар (дидактичний аспект)

У статті розглядається фортепіанний цикл для дітей "Маріонетки" С. Борткевича як педагогічний репертуар під кутом зору його дидактичних особливостей.

Ключові слова: історія української музики, фортепіанна педагогіка, С. Борткевич, фортепіанний цикл.

Pedagogical repertoire forming on the example of piano collection "Marionettes" by S. Bortkiewicz from the point of view of its didactic peculiarities is investigated in the article.

Key words: history of Ukrainian music, piano pedagogics, S. Bortkiewicz, piano collection.

Створення у вітчизняній музиці перших зразків фортепіанної педагогічної літератури для дітей ми отримали від таких видатних композиторів, як В. Косенко, М.Лисенко, С. Людкевич,

Ф. Наденко, В. Пухальський, Л. Ревуцький, М. Тутковський, С. Шевченко. Серед згаданих митців цілком заслужено має стояти ім'я С. Борткевича, великий фортепіанний доробок якого становлять твори не лише для дорослих виконавців, але й для юних музикантів.

Постать Сергія Борткевича (1877–1952), уродженця Харківщини, поступово стає відомою українському слухачеві, починаючи від 2000 року, коли Чернігівський симфонічний оркестр під орудою Миколи Сукача вперше виконав програму з деяких його творів. Зацікавлення ними привертає увагу й науковців. Зокрема, К. Лебедева, спираючись на матеріали спогадів композитора, реконструює його біографічний і творчий шлях [1]. В іншій статті, аналізуючи цикли мініатюр “З казок Андерсена” оп. 30 та “Роман” оп. 35, ця ж авторка відкриває художній світ митця в контексті доби 1920-х – 1930-х років [2]. Захищена у 2008 році кандидатська дисертація харків'янки О. Чередниченко цілісно розглядає фортепіанну творчість С. Борткевича в ракурсі “продовження класико-романтичної традиції на основі жанрової палітри та особливостей музичної мови, що залишається в межах закономірностей тонального мислення” [3].

Художній спадок нашого співвітчизника налічує багато опусів, з яких домінуюче місце займає фортепіанна музика, що пояснюється здобутою ним піаністичною освітою, а також яскравою долею концертуючого виконавця. Біографія С. Борткевича рясніє виступами в багатьох провідних мистецьких центрах Європи, там само друкуються і його твори, приходить популярність. Сергій Борткевич здобував освіту у Лейпцизькій консерваторії, навчаючись по класу фортепіано, переймаючись духовною аурою німецького міста. Альфред Рейзнауер, учень Ф. Ліста і педагог Борткевича, зумів захопити його своїм палким ставленням до мистецтва фортепіанної гри, що можна відчутти за наведеними К. Лебедевою рядками зі спогадів композитора: “Я насолоджувався можливістю слухати його гру в його помешканні, коли він сам, не на замовлення, мав бажання грати... То була найчарівніша фортепіанна гра, котру я коли-небудь чув” [1, с.45].

Фортепіанний цикл “Маріонетки” оп. 54 було опубліковано в 1938 році у Лейпцигвидавництвом Н. Зімрока. Призначений для виконання юними музикантами, про що свідчить авторський підзаголовок “9 легких п'єс для фортепіано“, він складається з

дев'яти мініатюр, програмні назви яких відображають колоритні образи маріонеток, неодмінного атрибуту ярмаркових дійств та предмету допитливих очей дитини. Обрані композитором персонажі – Дівчина-росіянка, Козак, Іспанка, Циганка, Маркіза, Китайка, Арлекін, Плюшевий ведмедик – зображені яскраво, з наголошенням тої чи іншої притаманної йому ознаки. Так, перша п'єса “Дівчина-росіянка”, написана в простій двочастинній формі, має наспівний, неквапливий характер. У ній С. Борткевич підкреслює інтонаційну спорідненість мелодики із російською народною пісню, типовою для неї плагальною основою. Сама мелодія доволі архаїчна, охоплює діапазон квінти, статично повторюючись. Таким же максимально спрощеним постає і тональний план твору: a-moll – C-dur – a-moll. Виразною деталлю “ліплення” образу композитор вбачає застосування в гомофонно-гармонічній фактурі підголосків, що імітують наприкінці фрази ініціальний мотив. Ця мініатюра виховує вміння відчувати у фактурі тематичні утворення та співвідношення між ними з точки зору тембру і динаміки.

Друга п'єса “Козак” контрастує попередній: ремарка Allegro con brio вказує на запальний танцювальний характер. Твір написано у три-п'ятичастинній формі, незначний контраст поміж розділами якої досягається тональним зіставленням, щоправда, далеких тональностей C-dur – E-dur. Перед юним виконавцем тут постане завдання досягти синхронного звучання акордової фактури, у якій написано всю п'єсу.

Образ пристрасної “Іспанки” у третій п'єсі С. Борткевич представляє через жанр хабанери, для якого притаманний дводольний метр із залученням пунктирного ритму на першій долі та накладенням на нього кантилено розвинутої мелодії, що містить наприкінці фрази прикрасу у вигляді тріолі. Композитор, дотримуючись жанрової моделі хабанери, окрім тріолі, використовує для мелодичного розспіву ще й квінтолі. Колорит підсилюється й ладовою вібрацією натурального і підвищеного VII щаблів мінору.

При вивченні цієї п'єси педагогові необхідно попрацювати з учнем над кантиленою, її фразуванням, відповідно і динамічним нюансуванням, ритмічною співрозмірністю тріолей, квінтолей у контексті інших тривалостей.

У четвертій п'єсі, що присвячена змалюванню веселого, життєрадісного образу тирольської дівчини, автор звертається до пісенного жанру йодль, типового для цієї місцевості. Характерним

для нього є швидке переключення голосових реєстрів, тобто чергування грудних і фальцетних звуків. Композитор, власне, застосовує означений прийом на прикладі фортепіанної фактури у крайніх розділах п'єси, тричастинної за формою. Із цього прийому випливають і піаністичні труднощі, з якими зустрінеться початківець. Зіткана із стрибків тема першого розділу викладається двоголосом, так само, як і її супровід. Нова тема, що з'являється у контрастному середньому розділі *Un poco più messo*, також двоголоса, проте без стрибків. Тому важливим завданням при вивченні є досягнення синхронності звучання як у межах кожного фактурного шару, так і поміж ними. У репрізі мініатюри супровід динамізується за допомогою ритмічного подрібнення та штрихові *staccato*, який у поєднанні зі зв'язним звучанням теми виховує штрихову координацію.

Наступна п'єса – “*Циганка*” – створює враження темпераментного, пристрасного танцю вільнолюбної доньки свого народу. Легкий у своїй стрімкості танок досягається темпом *Vivace*, в якому тема, базуючись на синкопованому ритмічному малюнку, барвисто прикрашається численними форшлагами, що імітують брязкальцяна бубенцях. Для юного музиканта саме форшлагги у швидкому темпі та використаний композитором прийом *martellato* становлять найскладніший момент при засвоєнні твору.

У шостій п'єсі “*Маркіза*” стилізовано жанр менуету, французького тридольного танцю в галантній манері доби бароко. Його стриманий граціозний характер полегшує учневі проведення тематичних осередків у різних голосах фактури, що розпочинається канонем та містить низку ритмічних імітацій у наступному викладі. Інтонційно рельєфна п'єса буде корисною для відпрацювання штрихів *legato* і *staccato*.

У сьомій п'єсі циклу “*Китайський*” екзотичність образу досягається опертям тематизму на пентатонічну ладову основу *b-c-d-e-fis*. Скерцозного типу фактура, збагачена нетрадиційними (через один звук) форшлагами, упродовж всієї мініатюри розташована у верхньому реєстрі, символізуючи звучання китайських дзвіночків. У творі перед учнем постане питання точного фіксованого штрихастaccato й опрацювання форшлагів.

Передостання п'єса “*Плюшевий ведмедик*”, написана у простій тричастинній формі, порівняно з іншими, маловиразна з погляду тематизму внаслідок статичності мелодичної лінії, яка охоплює

діапазон лише терції. Викладена в низькому реєстрі, вона змальовує образ іграшкового ведмедика, оживленого в дитячій уяві. Твір спонукає до здобуття навичок моторності піаністичної гри початківців; особливо це стосується партії правої руки, де багатократно повторюється ритмічна група з двох шістнадцяток і восьмої. Також у п'єсі вперше у всьому циклі зустрічається перехрещення рук; ознайомившись з ним, учень зможе покращити свою координацію рухів на клавіатурі. Сприятиме цьому і штрихова диференціація, притаманна фактурі середнього розділу (остінатний супровід у верхньому шарі із коротких на три звуки мотивів *legato* з останнім на *portamento* та двотактові мелодичні фрази у нижньому повністю на *legato*).

Завершує цикл майстерно з погляду характеристичності написана п'єса “*Петрушка-Арлекін*”, що образністю перегукується із персонажем однойменного балету І. Стравинського та рахманіновським “*Полішинелем*”. У С.Борткевича спостерігається прагнення театралізувати свого героя в рамках мініатюри, окреслити його характеристику багатопланово, наскільки це можливо в обраному обсязі. Саме такою метою зумовлено формотворення: наявність вступу і коди, побудованої на його матеріалі, а також розділів, контрастних за темпом та образністю, що двічі чергуються. Тема вступу (*Allegro*), представляючи появу на кону балаганної маски Арлекіна, його рвучкі рухи, містить два елементи. Перший – одноголосий мотив на цілотнової ладовій основі, другий з них – та ж цілотнова основа зібрана у крещендуючий тремолоючий кластер з наступним його вигуком. Поява першої теми *Meno mosso*, *allegretto*, написаної у формі розширеного періода (12 тактів), змінює настроєве коло у бік капризного танцю персонажа, його підскоків, виражених у музиці численними синкопами і штрихом *staccato*. Поява розділу *Vivace* переводить плин музичної тканини у річище захопленості героя танцем, що набирає швидших обертів: підскоки відходять на другий план, натомість з'являється віртуозна лінія інтонаційно примхливо виписаних шістнадцяток. Їй на зміну повертається перша тема *Meno mosso*, відновлюючи капризний настрій початку танцю Арлекіна з його підскоками і кривлянням та з наступним проведенням швидкого розділу, що, раптово перериваючись ферматою, переходить у код. Дидактичний потенціал цієї п'єси розкривається у вмінні інтерпретаційно вибудувати наскрізну драматургію із шести образно контрастних

епізодів, оволодінні технічною стороною фактури (подвійні ноти, дрібна пальцева техніка у фігураціях, тремоло), зміною темпів і широкою палітрою динаміки.

Отже, програмний фортепіанний цикл “Маріонетки” ор. 54 С. Борткевича продовжує типову рису його творчості – схильність до жанру програмної мініатюри, об’єднаної у цикл, що спостерігаємо, наприклад, у циклах композитора “З мого дитинства” ор. 14, “Маленький мандрівник” ор. 21, “З казок Андерсена” ор. 30. Враховуючи вікові особливості юних музикантів, С. Борткевич звернувся у творі до зрозумілої, цікавої дітям тематики змалювання лялькових персонажів, вистави з якими показували на ярмарках. Опора на програмність спричинила підбір характерного кола музично-виражальних засобів, наприклад великі стрибки у мелодії, імітуючі прийом співу у йодлі (“Дівчина з Тиролю”), імітація звучання дзвіночків (“Китайка”), ладова перемінність паралельних мажору і мінору (“Козак”) тощо. Разом із образним мисленням п’єси розвивають і піаністичний апарат, техніку (звуковедення кантилени, подвійні ноти, дрібна пальцева техніка, акордові послідовності) юних виконавців.

Отже, “Маріонетки” С. Борткевича безумовно збагатять вітчизняний педагогічний репертуар для фортепіано, знайомлячи дітей з персонажами ярмаркового театру.

1. Лебедева К. Творчість Сергія Борткевича в контексті історико-культурної епохи першої половини ХХ сторіччя / Катерина Лебедева // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2005. – Вип. 43. – Кн. 2: Українська та світова музична культура: сучасний погляд. – С. 42–52.
2. Лебедева К. С. Борткевич. Невідомі сторінки життя та творчості у 20–30-ті роки ХХ століття / Катерина Лебедева // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2008. – Вип. 67: Музична культура України 20–30-х років ХХ століття: тенденції і напрямки. – С. 277–285.
3. Чердиченко О. Фортепіанна творчість С. Борткевича в світлі класико-романтичної традиції: автореф. дис. на здобуття наук ступеня канд. мистецтвознавства / О. Чердиченко. – Х. 2008. – 18 с.

Теоретично-методичний аспект формування творчого потенціалу обдарованих дітей у процесі музичної діяльності

У статті розкрито особливості формування творчого потенціалу обдарованих дітей у процесі музично-творчої діяльності в контексті оновлення державної політики в галузі освіти.

Ключові слова: обдарована дитина, творчий потенціал, музично-творча діяльність, мета виховання та навчання дитини.

Проблемі визначення особливостей педагогічних умов, які ефективно сприятимуть розвитку обдарованих дітей та шляхів взаємодії педагогів, учнів, батьків, абсолютно закономірно приділяється все більше уваги в директивно-правових документах України (Державна національна програма “Освіта” (“Україна ХХІ століття”) [3], Закон України “Про загальну середню освіту” [6], Національна доктрина розвитку освіти [8], Національна програма виховання дітей та учнівської молоді в Україні [9] та ін.).

Актуальність теми зумовлена сучасними вимогами до освіти, пошуками ефективних методів і прийомів формування компетентності обдарованих дітей, тобто тих, які показують високі показники в будь-якій сфері людської діяльності. Турбота про обдарованих дітей сьогодні – “турбота” про розвиток науки, культури, життя суспільства завтра. Оскільки основою духовного світу людини та важливим засобом формування її особистісних якостей здавна визнається музика, освіта як суспільний інститут зобов’язана вчасно спрямовувати педагогічну науку і шкільну практику до пошуку оптимальних шляхів підвищення рівня сформованості соціальної компетентності розвитку дітей у мистецькій сфері.

Аналіз досліджень і публікацій показав, що теоретичні засади проблеми відображені у фундаментальних дослідженнях учених (О. Бодалев, Н. Миропольська, Л. Новікова, О. Рудницька, Г. Селевко, В. Семиченко, А. Хуторський, Н. Шумакова та ін.). Науковим дослідженням аспектів проблем художньо-творчого розвитку саме молодших школярів присвячено праці Ш. Амонашвілі, В. Вільчинського, І. Гадалової, Д. Джоли, В. Тиценка та ін. Вагомий вклад у розробку різних аспектів цієї проблеми внесли зарубіжні психологи А. Біне, Д. Векслер, Р. Кеттел, Дж. Рензулі, Ж. Піаже, Б. Теплов.

Всі учені наголошують на важливості й необхідності вчасно виявити обдарованість, тобто допомогти дитині освоїти свій дар, зробити його надбанням своєї індивідуальності, проявити турботу про обдарованих дітей, оскільки саме їхні інтелектуальні і творчі досягнення мають не просто особистісний, асоціальний сенс до проблеми обдарованості.

Основною проблемою обдарованих дітей вчені називають проблему реалізації їхніх здібностей в особистісній та соціально значущій сфері діяльності. Ця проблема актуальна ще й тим, що орієнтація на колективізм відходить у минуле, й особливого значення набуває формування особистості з яскраво вираженою індивідуальністю, здатної на нестандартне мислення і дії.

Тому не випадково зростає інтерес до обдарованих дітей. Зрозуміло, що в радянській педагогіці і психології цим питанням надавалося достатньої уваги, про що свідчить широке коло літератури, однак у нових умовах потрібні інші погляди на проблему вивчення особливостей розвитку дітей з високими інтелектуальними можливостями і задатками креативного мислення, безумовно, інші підходи до процесу соціалізації, самовираження особистості обдарованої дитини.

Мета статті полягає в розкритті особливостей процесу формування художньо-творчого потенціалу обдарованих дітей у процесі музично-творчої діяльності.

Сучасна школа покликана розвивати в дітях потребу сприймати загальнокультурні цінності, нагромаджувати мистецький досвід та використовувати їх як основу для особистісного самотворення та гармонізації ставлення до навколишнього світу. Щоб досягнути цього, педагог має будувати систему виховання та навчання, взявши за основу принципи гуманної педагогіки Ш. Амонашвілі: “одухотворення середовища навколо дитини; утвердження у дитині її особистості; вияв творчого терпіння, що допомагає дитині у самопізнанні” [1].

Як справедливо зазначає А.П.Лутіна мистецтво виховання – це “мистецтво пробудження у вихованця його власних сил. Необхідно дитині давати не тільки свободу самодіяльності, а й можливість у певних межах обговорювати з дорослими своїх намірів.

Потрібно тактовно, делікатно розвивати в дитини інтерес, навчати терпіння і заохочувати працювати старанно, завершувати почате. Намагатись зменшити надмірну вразливість обдарованої

дитини, вчити достойно програвати і не сприймати невдачу, як трагедію; володіти емоціями, робити все, щоб дитина не занижувала своєї самооцінки і водночас не виставляла напоказ свою обдарованість” [4].

Обдаровані діти – це діти, які різко виділяються із середовища ровесників високим розумовим розвитком, що є наслідком як природних задатків, так і сприятливих умов виховання. Вони виявляють себе найбільш яскраво в таких сферах діяльності: інтелектуальній, академічних досягнень, творчості, комунікаціях та лідерстві, у руховій сфері та ін. Поняття “обдарованість” стає все частіше вживаним. На сьогодні обдаровані діти вже є не винятком, а невід’ємною ознакою модернізованого суспільства. Виховання і розвиток дітей інформаційного суспільства є невіддільною частиною піднесення прихованого потенціалу нації. Завдання навчальних закладів, вчителів, педагогів полягає в тому, щоб у максимальному обсязі забезпечити освітні потреби обдарованих дітей, перетворити їхні здібності в досягнення і допомогти реалізуватися в житті. А призначення нового змісту навчання полягає в реалізації гуманістичної парадигми освіти, метою якої є розвиток цілісної творчої особистості.

Особливою формою творчої діяльності особистості є музичне мистецтво, яке має пізнавальну, ідейно-виховну й естетичну цінність. Головним у сучасному змісті музичної освіти є залучення до музично-творчої діяльності, розвиток музичної творчості, яка призводить до розвитку індивідуальності. Досягненню цього сприяє ефективно та цілеспрямоване використання різноманітних методів, прийомів, форм і засобів, які використовує вчитель у процесі музично-творчої діяльності.

У будь-якої дитини є задатки, вона є талановитою хоча б в одній сфері. Становлення дитини як особистості супроводжується виникненням декількох людських дарувань. Серед них музичні здібності є найбільш поширеними і їх прийнято вважати найбільш вивченими. Здатність до творчості дитини – це інтегративна якість особистості, яка відображає її особливу внутрішню структуру спрямованість, певні психічні процеси, характерологічні якості, уміння [10].

Створення умов для самореалізації кожної дитини створює труднощі, в основі яких лежить декілька причин. Найактуальнішими першопричинами є схильність обдарованих дітей уникати,

не вирішувати проблеми, стикаючись з ними в соціальній сфері. Це зумовлено відсутністю навиків у подоланні труднощів і пізнавальній сфері. Настрій обдарованої дитини сприймати знання в конкретний відрізок часу також має велике значення, оскільки може значно утруднити пошук свіжих та оригінальних рішень. Досить часто обдаровані діти мають труднощі спілкування з однолітками, а іноді і з дорослими людьми. Обдаровані діти надчутливі та гіперактивні, вони болісно сприймають навіть найменший натяк щодо себе.

Ці причини вказують на їх переважно соціальний характер. Такий висновок наштовхує на роздуми про те, що обдаровані діти з великими труднощами будуть адаптуватися до соціуму.

Оскільки музично-творча діяльність викликає в усіх людей радісний настрій, створює оптимістичний ритм навчання та виховання, благотворно впливає на емоційну сферу дітей, то можемо спрогнозувати, що обдарована дитина буде більш життєствердною, впевненішою у своєму потенціалі, більш відкритою і тому буде більш охоче йти на контакт з оточуючими.

Без музики важко переконати людину, яка вступає у світ, у тому, що людина прекрасна, а це переконання, по суті, є основою емоційної, естетичної, моральної і соціальної культури. Музична гра підвищує інтерес учнів до навчання, до життя, бо дає кожній дитині можливість випробувати свої сили, пережити хвилювання успіху, піднести самооцінку.

У зв'язку із цим музично-творча діяльність для обдарованих дітей може бути визначена як інструмент розвитку здібностей, пізнання, залучення й адаптації до нового соціального досвіду, як засіб ефективного вирішення комунікативних завдань у сферах особистих, професійних і соціальних інтересів.

Музично обдаровані діти потребують особливої уваги з боку батьків і педагогів. Такі діти легше засвоюють матеріал занять, вони невимушено справляються із завданнями. Тому педагогові необхідно вибрати правильну стратегію взаємодії з ними на занятті, щоб, з одного боку, дати можливість реалізуватися їхнім здібностям, не придушити ініціативу і волю до творчої діяльності, а з іншого, – дати можливість висловитися іншим дітям.

Музично-творчий розвиток дітей – це передовсім результат процесу навчання і виховання, який досягається завдяки спрямованому керуванню навчально-вихованим процесом у школі: процес

досить складний, який вимагає великого часового періоду, терпіння і тактовності, психологічного підходу до дитини та має особливий зміст, який визначається специфікою музично-творчої діяльності.

Музично-творча діяльність є засобом розширення співробітництва, досягненням взаєморозуміння і збагаченням культури особистості. Вона становить частку життя людини і є доступною для всіх дітей, не лише для обдарованих. “Музична творчість є багатофункціональним засобом стимуляції чуттєвого розвитку і творчої активності дитини, яка виникла на основі матеріального життя і виражає певні суспільні потреби” [6, с.41]. Це мистецтво допомагає дитині розкрити приховані здібності. Звідси впливає потреба залучати дитину до музично-творчої діяльності якомога раніше, застосовуючи різноманітні методи прилучення її до різних видів мистецтва, в т. ч. музичного.

Надзвичайно ефективним є метод вивчення музичного твору різними способами: гра на музичних інструментах, сольний та хоровий спів, танцювальні рухи під музику цього твору. Також можна спроектувати музично-творчу діяльність на інші види діяльності (інші види мистецтва, література, історія, конкретні життєві ситуації), використовуючи фантазію та креативність дітей. Цим педагог може віднайти той вид діяльності, який найбільш відповідає нахилам та інтересам кожної дитини.

Музично-творча діяльність у різних напрямках дасть змогу виявити, розвинути та скерувати здібності дітей, навчить їх слухати співрозмовника, виявляти зацікавленість у тому, що він говорить, та більш цілеспрямовано виявити свої здібності, розповівши про них.

Цінність музично-творчої діяльності зводиться до спрямованості навчально-виховного процесу на різноплановий розвиток дитини, розкриття її творчих можливостей, здібностей, ініціативності, самодіяльності; підсилення варіативності загальної освіти, доповнення отриманих знань і навичок, стимуляції пізнавальних мотивацій.

Завдання музично-творчої діяльності полягає в пошуку нетрадиційних шляхів розвитку творчого потенціалу учнів, навичок адаптації в соціумі, надання можливості повноцінної організації свого часу, стимулювання процесів їх саморозвитку.

Музично-творчу діяльність дітей у творчому колективі розглядаємо як систему дій самотуття дитини, оскільки саме у

творчості людина формує, відтворює і розвиває себе як людину. “Мистецтво, особливо музичне, яке формується за законами гармонії, задає, по суті, актуально значиму структуру і закони створення світових матеріальних цінностей і є основою пізнання дійсності. Метою виховання та навчання дитини є система законів гармонійно цілісного розвитку всіх сфер особистості, необхідних у майбутній життєдіяльності” [6, с.42].

Дослідження механізмів музично-творчої діяльності школярів дозволяє зробити висновок про те, що саме активність особистості є основою, на якій базується весь процес творчого акту. Ця активність може бути не мотивована зовнішніми стимулами, а відбуватися в умовах адекватної самооцінки людини. Педагогічне керівництво музично-творчою діяльністю передбачає врахування компетентності педагогів, а також сучасного стану музично-естетичної ерудованості дітей, яка пов'язана з формуванням у них естетичної культури, в основі якої лежить виховання почуттів, переживань, естетичних смаків, які є головним педагогічним компонентом музично-естетичного розвитку особистості, що сприяє подоланню протиріч між стереотипним і творчим мисленням.

Педагог має бути не керівником, а скоріш порадиником, намагатися викликати у дітей захоплення яскравою справою, надихати їх на творчість, підтримувати інтерес, активність у пошуку істини [10].

Музично-творча діяльність є важливим аспектом становлення і розвитку обдарованих дітей. Розвиваючи емоційну чуйність, музичні здібності, діти вчаться спілкуватися з дорослими й однолітками.

З огляду на те, що діти з музичними задатками мають прискорений темп розвитку в цій сфері, педагог повинен орієнтуватися на більш поглиблений темп реалізації пізнавальної активності й допитливості та на створення сприятливих умов для них.

Музично-творча діяльність є об'єктивно необхідним процесом, який впливає на формування початків музичної і загальної духовної культури особи. Нові підходи до обдарованих дітей сприяють формуванню їх особистісного погляду й визначенню індивідуального шляху.

Висновки. Отже, музично-творча діяльність є простором життя учня, в якому він може не лише набувати знань, а й розкрити, розвинути і реалізувати себе, свої здібності, позитивні

якості. Робота з обдарованими дітьми в музично-творчій діяльності, зрештою, зводиться до формування і розвитку їхньої здібності до самоактуалізації, до ефективної реалізації їх підвищених можливостей у майбутньому, у зрілій професійній діяльності. Саме це завдання є центральним при формуванні соціальної компетентності обдарованих дітей.

Навчально-виховний процес повинен будуватися відповідно до потреб особистості й індивідуальних можливостей учнів, зростання їхньої самостійності і творчої активності, що уможливорює продуктивне формування художньо-творчого потенціалу у процесі музично-творчої діяльності як важливого фактора процесу розвитку і саморозвитку обдарованої дитини, її життєвої компетентності та життєтворчості.

1. Амонашвілі Ш.О. Школа життя / Шалва Олександрович Амонашвілі: [пер. з рос.]. – Хмельницький : Поділ. культ.-просвіт. центр ім. М. К. Реріха, 2002. – 172 с.
2. Державна національна програма “Освіта” (“Україна XXI століття”). – К. : Райдуга, 1994. – 61 с.
3. Життєва компетентність особистості: від теорії до практики : науково-методичний посібник / за ред. І. Г. Єрмакова. – Запоріжжя : ЦентрІон, 2005. – 640 с.
4. Иутина А. П. Развитие социальной компетенции одарённых детей в курсе овладения иностранным языком / Анастасия Павловна Иутина. – Тобольск, 2008 http://revolution.allbest.ru/languages/00042884_0.html.
5. Загальна середня освіта : зб. нормат.-правових док. – Ч. I. – К. : ЗАТ “Нічлава”, 2003. – 436 с.
6. Лебедева А. В. Формування у школярів естетичного ставлення до дійсності у позаурочній музично-творчій діяльності : дис. канд. пед. наук : спец. 13.00.07 “Теорія і методика виховання” / Лебедева Алла Володимирівна. – Мелітополь, 2011. – 387 с.
7. Національна доктрина розвитку освіти // Освіта України. – 2002. – 23 квіт. (№ 33). – С. 4-6.
8. Національна програма виховання дітей та учнівської молоді // Освіта України. – 2004. – № 94. – 3 груд. – с. 6-10.

9. Уфимцева С. Особливості творчого розвитку дошкільника і школяра / Світлана Уфимцева // Рідна школа. – 2006. – № 2. – С. 65–67.
10. Хуторской А. В. 55 методов творческого обучения: методическое пособие. – М.: Эйдос; Изд-во Ин-та образования человека, 2012. – 42 с. : ил. (Серия “Современный урок”).

УДК 398.81

Володимир Костів, Леся Гардаман

Аналіз можливостей української патріотичної пісні у формуванні громадянських якостей школярів

У статті подається типологія українських патріотичних пісень, розкривається роль історико-героїчних пісень українського народу в становленні громадянської культури особистості школяра.

Ключові слова: патріотична пісня, історико-героїчні пісні українського народу, громадянське становлення особистості школяра.

У формуванні громадянської культури людини сьогодні важливу роль відіграють мистецькі твори, зокрема, героїчні зразки української народної історичної пісні та весь музично-обрядовий побут в його історичному розвитку. Постає зрозумілим той величезний вплив, який має музичний фольклор на формування національної самосвідомості громадянина, його знань історії та побуту рідного краю, свого народу. Адже кращі фольклорні зразки вбирають у себе естетичний, побутово-утилітарний, моральний, світоглядний досвід сотень поколінь від найдавніших часів до сьогодення.

Серед сучасників дослідників цього напрямку виділяються твори М. Вовка, Г. Кирчіва, М. Лазарович, Л. Мединської, Л. Хлебникової та ін.

М. Костомаров у книзі “Історичні пісні малоруського народу”, одержавши поетичну історію суспільних явищ в Україні принаймні від IX ст. до сучасних йому подій, підкреслює різноманітність цих пісень і яскравість, з якою збереглися в них риси настільки довго-строкової історії, що всі пісні збережені в пам’яті неписьменного

сільського народу. Він виділяє такі підвиди історичних пісень: 1) *пісні дружинного і княжого періоду* (з XVI – до половини XVIII ст.); 2) *пісні козацького періоду* (причому аналізує пісні легіників, опришків в Галичині, в Карпатських горах, а також пісні запорізьких козаків); 3) *пісні гайдамацького віку*; 4) *пісні віку рекрутського і кріпацького*, які увібрали в себе і перетворили багато пісень більш ранньої епохи; 5) *пісні про волю*. Крім того, автор виділяє: 6) *колядки героїчного характеру*, з різким фантастичним характером в цілому чи зокрема, як перехід епосу міфологічного в героїчний, котрі залишив без огляду, а також зазначає значення давніх малоукраїнських національних пісень; 7) *дум* (билин).

Як зазначав М. Гоголь, “пісні малоросійські можуть з повним правом називатися історичними тому що вони не відриваються ні на мить від життя і завжди вірні тодішній хвилині й тодішньому стану почуттів...” І ще: “Історик не повинен шукати в них вказання дня й числа битви або точного пояснення місця, вірної реляції; з цього погляду небагато пісень допоможе йому. Та коли він захоче взнати вірний побут, стихії характеру, всі вигини й відтінки почуттів, хвилювань, страждань, веселощів зображуваного народу, коли він захоче випитати дух минулого віку, загальний характер всього цілого й порізно кожного окремого, тоді він буде задоволений цілком; історія народу розкриється перед ним у ясній величі” [2, с.68]. Отже, по праву типологія історичних пісень може співпадати з типологією пісень громадянсько-патріотичних.

Складно провести типологію патріотичних пісень, оскільки всі вони взаємопереплітаються, переходячи з одного жанру в інший. Проте, умовно виділяють певні типи патріотичних пісень за допомогою відповідних ознак. Зокрема, тематика й мотиви повстанських пісень містили: 1) гімни і марші; 2) історичні доповстанські пісні; 3) пісні проти окупантів, поневолення й тиранії (найвидніша ознака повстанського жанру); 4) відвертий заклик до боротьби, до помсти ворогам України, а також любов до Батьківщини та відданість її революційним провідникам (С. Бандері Т. Чупринці, ін.); 5) оспівування боїв УПА, подвигів окремих вояків; 6) пісні про важке підпільне життя, туга за дівчиною, милим, ріднею; 7) таборові пісні (про заслання, тюрми, концтабори) 8) післяповстанські пісні, зокрема, авторські тощо.

З огляду на значення всіх окремих типів патріотичних пісень метою цієї статті є показ особливостей циклу історико-героїчних

пісень, які становлять основу змісту використання їх у громадянському становленні особистості.

Протягом століть напруженої боротьби за національне і соціальне визволення український народ творив сувору, мужню, й водночас ліричну поезію – думи та пісні. Ці перлини народної творчості не втратили і ніколи не втратять свого наукового та культурного значення, адже в них відбито світогляд народу на кожному етапі його історичного розвитку, його морально-етичні норми, погляди, естетичні смаки.

Народ не створював та й не міг створити дум і пісень, одірваних від дійсності, які не відповідали б завданням, висунутим ходом національно-визвольної боротьби – це суперечило б самій природі народної поезії. Захисникам рідної землі потрібна була не безпристрасна оповідь про давно минулі часи, а суворая, мужня поезія, яка відповідала б їхнім прагненням, інтересам, яка мобілізувала б на боротьбу за своє визволення.

Арабський мандрівник XVII століття Павло Алепський, подорожуючи по Україні, вражений і захоплений духовним потенціалом українського народу, його життєствердним духом, у своїх нотатках записав: “Усяке місто й містечко в землі козаків багаті мешканцями, надто ж маленькими дітьми. У кожному місті безліч дітей, і всі вмюють читати, навіть їхніх вдів і сиріт у цій країні дуже багато, чоловіків їхніх повбивано у безперервних війнах. Але в них є гарний звичай: вони одружують своїх дітей зовсім юними, і з цієї причини вони численніші від зір небесних та піску морського”. Так уже склалося, що вижити, вистояти – було найпекучішою проблемою українського народу впродовж століть. Однак навіть у такій жорстокій кровопролитній боротьбі народ не змілів душею, вічне прагнення до волі, незалежності – ці риси, генетично притаманні нашому народові, гартувалися у горнилі безперервної боротьби з численними загарбниками. Тяжіння до духовності – не менш важлива риса, яка витримала цей гарт.

Пісня, дума і є одним із проявів цього прекрасного тяжіння. Ось що писав про це М. Добролюбов: “Пісня, дума становлять там народу святиню, кращу рису українського народу, в них горить любов до батьківщини, виблискує слава минулих подвигів: в них дихає ніжне почуття жіночої любові, особливо материнської... Все коло життєвих насущних інтересів охоплюється в пісні, зливається з нею, і без неї саме життя стає неможливим” [4, с.457–458].

Думи та історичні пісні супроводжували тривалий шлях визвольної боротьби українського народу. Покликані до життя насущними проблемами тогочасної дійсності, ці твори через століття дають нам змогу всім серцем відчувати історію своєї рідної землі, глибше зрозуміти характер свого народу, збагнути принципи, крицевість його життєвого кредо, так влучно означеного козацьким полковником І. Богуном: “Скидаю шапку лише перед богом, та й то за власною охотою!” [9, с.6].

Українські думи (їх ще називали козацькими піснями, поважними піснями) відомі в усьому світі. Це глибоко самобутні епічні та ліро-епічні твори, які виконувалися у супроводі кобзи, бандури чи ліри. Як жанр народної поезії, думи виникли в XV–XVI століттях на основі найкращих досягнень усієї народної поетичної творчості. Неабияку роль у цьому відігравали народні історичні та соціально-побутові пісні. Деякі з цих пісень у виконанні кобзарів набували рис, притаманних думам. Так дуже близькі за змістом рекрутські пісні й дума “Проводи козака”, пісні про брата і сестру та дума “Сестра та брат”, пісня про сина, котрий вигнав матір, і дума “Бідна вдова і три сини”, дума “Отаман Матяш старий”. Основний пафос дум – оспівування ратних подвигів українського народу, проповідування здорової суспільної та сімейної моралі. Історична пісня, як і дума, збагачувалась кращими надбаннями близьких їй жанрів народнопоетичної творчості, хоч завжди була цілком самостійним, самобутнім жанром, мала свої художньо-стильові засоби відображення дійсності на різних історичних етапах.

Однією з найтрагічніших сторінок нашого народу, що знайшла своє відображення в думах та піснях, були численні набіги на українські землі турецько-татарських людоловів. Український народ не знаходив ні найменшого захисту з боку польсько-литовської держави, під владою якої тоді перебував. Кримські й турецькі ринки були переповнені українськими бранцями. “Уся Україна, – писав відомий історик, професор М. Грушевський, – саме повітря її наповнилося невільницьким плачем, який нині ще бринить і плаче в наших піснях на протязі стількох віків...” І далі: “Думки про полонеників, невільників, їх нечувані безвихідні страждання, їх туга за рідним краєм, опановували сучасну творчість, відтиснувши на далекий план інші теми” [3].

Найдавніші в часі – так звані “невільницькі думи” – складають своєрідний тематичний цикл: 9 дум про поневіряння у турецько-

татарській неволі – “Невільники на каторзі”, “Невольницький плач”, “Маруся Богуславка”, “Утеча із турецької неволі морем”, “Утеча невольників з каторги”, “Самійло Кішка”, “Втеча трьох братів із города Азова, з турецької неволі”, “Сокіл і соколя” та “Іван Богуславець”. Думиці сповнені високої емоційної напруги, у них гаряча мольба і надричний стогін, всепопелює прокляття землі та вірі бусурманській.

Герої дум та історичних пісень завжди були носіями моральності, виразниками загальнонародних інтересів і сподівань. Вони всім корінням своїм міцно пов'язані з рідною землею. Незважаючи на багатолітні страждання в неволі, вони не забувають ані мови своєї, ані звичаїв, не втрачають надії на повернення *на тихі води, на ясні зорі, у край веселий, у мир хрещений, в города християнські*.

У думах та історичних піснях про турецько-татарську неволю знайшли втілення кращі риси українського народу: любов до рідної землі, почуття власної гідності, стійкість. Зрадник, запроданець, за народною мораллю, був гірший за ворога-чужинця.

У думі “Самійло Кішка” славний козацький ватажок, незломлений ані щоденними галерними тортурами, ані спокусами життєвого благополуччя, з гідністю відповідає потурченому намовнику ляху Бутурлаку:

*Бодай же ти того не дождав,
Щоб я віру християнську під нозі топтав!
Хоч буду до смерті біду та неволю приймати,
А буду в землі козацькій голову християнську
покладати!*

Із гнівом відкидає пропозицію потурчитися і легендарний Байда:

*Твоя, царю, віра проклятая,
Твоя царівночка поганая!*

Навіть висячи на гаку, терплячи нелюдські муки, він знаходить у собі сили, щоб послати стрілу в царя. Безмежна любов до рідної землі, вірність вірі християнській намагає серця героїв численних дум та історичних пісень, додає сил.

Розквіт українських народних дум та історичних пісень пов'язаний з піднесенням козацького руху, пробудженням активності народних мас. У кінці XVI – на початку XVII ст. українське козацтво зважається на великі походи до Криму та Туреччини.

Козацькі походи на “чайках” викликають захоплення всього світу. Можна тільки уявити, скільки потрібно було мати мужності, військової хитрості, яка потрібна була витримка, щоб на вбого оснащених човнах брати такі великі міста-фортеці як Козлов, Синоп, Царгород! Кримський хан засипає скаргами на козацтво польського короля Жигимонта Старого. Король марно намагається приборкати “розбійників”.

Славо про подвиги українських козаків шириться за межі українських земель. “Козаки – це надзвичайно симпатичні типи слов'янського племені, горді, відважні лицарі, які сміливо дивляться у вічі смерті, завжди готові на двобій з нею. Шабля – його хрест, перемога – його бог, а пісня є його молитвою...” – захоплено писав про козацтво італійський професор Доменіко Чамполі.

Якщо стійкість, громадянська мужність, вірність колективним інтересам, любов до батьківщини героїв невольницьких дум та історичних пісень виявились і розкривались в неймовірно важких умовах рабства, то в думах та історичних піснях про бойові подвиги козацтва ці ж якості героїв розкриваються в боротьбі з ворогами – на рідній землі, а чи в морі під час захоплення галери.

У думах та історичних піснях цього періоду набирає великої ваги мотив ушлявлення воїна-козака. Ці твори сповнені віри у власні сили, почуття людської гідності. Один з найулюбленіших героїв українського народу – козак Голота, котрий “не боїться ні огня, ні меча, ні третього болота”, котрий “ні города, ні села не займає”, та вміє постояти за свою честь, за честь рідної землі. Образ козака Голоти уособлює військову доблесть, мужність, лицарську відвагу народу, який виборює своє право на свободу і незалежність, і водночас – миролюбність, гуманізм. Від думи вже віє духом оптимізму, вірою у перемогу. А оптимістичний настрій в свою чергу, спонукає до гумору, до висміювання переможеного ворога, котрий не хоче жити в мирі.

Народна мораль, її високий гуманістичний дух освячує народні думи та пісні [9]. Показові з цього погляду думи “Розмова Дніпра з Дунаєм”, “Отаман Матяш старий”, “Смерть козака бандуриста”, “Олексій Попович”, “Три брати Самарські”, “Івась Удовиченко, Коновченко”. На передньому плані тут – священність родових зв'язків, проповідування доброти, справедливості – всього того, що складає основу народної моралі.

У думі “Івась Коновченко”, юний герой вирушає у військовий похід проти волі матері, чим викликає материнський гнів. Сила материного прокляття вбиває сина. Помираючи на полі бою, вояк приходиться до думки:

*Не булатними шаблями мене рубали,
Не ординськими стрілами з кося збивали, –
Се мене отцева молитва та материні сльози побили.*

В одному з варіантів думи “Втеча трьох братів із города Азова, з турецької неволі”, старші брати, залишивши в голому степу на вірну смерть свого молодшого брата “пішого-піхотинця”, теж гинуть од рук яничарів. Смерть братів трактується як кара за жорстокість, несправедливість щодо молодшого брата. В іншому варіанті думи батьки, дізнавшись про смерть молодшого сина, про бездушність страшних братів, проклинають їх і виганяють із дому.

Материнське прокляття вбиває, благословення – захищає від куль, від меча. Культ матері, материзни, рідної землі пронизує героїчний епос українського народу світлом святенності, надає йому глибокого гуманістичного змісту.

З великою художньою силою й глибоким ліризмом народ змалював у думках та історичних піснях смерть козака на полі бою. У думі “Федор безродний, бездольний” уся природа – трави, птиці, дерева – тужить за козаком, оплакує його ранню смерть.

Зворушливо зображено смерть козака-воїна у пісні “В чистім полі возок біжить”:

<i>В чистім полі возок біжить Мальований, На возику козак лежить Зарублений. В правій руці шабля стримить Каленя, А по шаблі річка біжить Кровавая. Над річкою ворон кряче Смутнесенько, Над козаком мати плаче Ріднесенька.</i>	<i>“Не плач, мати, по дитині, Не журися, Ще я, молод козаченько, Не скончився. Збудуй мені світілоньку Новесеньку, Без оконць і без дверей – Темнесеньку. Мені в двері не ходити Вже по світу, А в віконце не глядіти Вже до віку”.</i>
--	---

Можна лише подивуватися великому поетичному хисту народу, його душевному багатству, котрий здатен із таким глибоким трагізмом, із таким емоційним надривом передати смерть свого воїна, свого захисника.

У часи визвольної війни 1648-1654 років народжується своєрідний цикл дум та історичних пісень про боротьбу українського народу з польсько-шляхетськими поневолювачами. З цих поетичних творів постають образи славетних ватажків – Богдана Хмельницького, Івана Богуна, Данила Нечая, Максима Кривоноса та інших. Народ наділяв своїх улюблених героїв небувалою силою й відвагою. Ось як розправляється зі шляхтою козак Нечай у пісні “Ой з-за гори високої”:

*Ой кинувся козак Нечай
Від дому до дому
Та зложив же ляхів тисяч
З коней як солому.
Повернувся козак Нечай
На ліве плече,
А вже у ляшків вражих синів
Кров ріками тече.*

Народ не хотів миритися зі смертю своїх улюблених героїв. Тому-то нерідко у думках та піснях спостерігаємо відхід від історичної правди. У пісні “Ой, усе лужком, та все бережком”, легендарний Максим Кривоніс виступає учасником подій, які відбувалися вже після його загибелі. Завдяки думам та історичним пісням козацькі ватажки продовжують жити, боротися і після смерті.

Чільне місце у цій групі дум та історичних пісень займає постать Богдана Хмельницького – “гетьмана Чигиринського”, видатного полководця, керівника визвольної війни українського народу 1648–1654 років проти польсько-шляхетських загарбників. Під керівництвом Б. Хмельницького український народ здобув ряд блискучих перемог над шляхетською Польщею, навіки уславивши свого гетьмана в думках та піснях:

<i>Чи не той то хміль, Що у пиві кисне? Ой той то Хмельницький, Що ляшенків тисне.</i>	<i>Гей, поїхав Хмельницький К Золотому Броду, – Гей, не одиш лях лежить Головою в воду.</i>
--	---

(пісня "Чи не той то хміль")

Думи та пісні про боротьбу українського народу проти польсько-шляхетських поневолювачів представляють багато козацьких ватажків, виняткових особистостей, – та все ж, в першу чергу, засвідчують істину, що рушійною силою історії завжди був, є і буде народ.

Аналогічним чином у формуванні громадянської культури учнівської молоді велике значення мають стрілецькі пісні [1; 6; 7; 9], що буде темою окремою статті.

1. Вовк М. Стрілецька пісня в Галичині / М. Вовк // Проблеми національного виховання в системі неперервної освіти. – Чернівці, 1999. – С. 136–139.
2. Гоголь Н. Собр. соч. : в 6 т. / Гоголь Н.– М., 1950. – Т. 6. – С. 68.
3. Грушевський М. Початки громадянства: Генетична соціологія / М. Грушевський. – Прага, 1921.
4. Добролюбов М. Риси для характеристики руського простолюдю / М. Добролюбов // Літературно-критичні статті. – К., 1950. – С. 243, 457–458.
5. Кирчів Г. Дума про красу, силу і славу української пісні / Г. Кирчів // Нудьга Г. Українська дума і пісня в світі: у 2 кн. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 1997. – Кн. 1. – С. 7–30.
6. Купчинський Р. Стрілецька пісня / Р. Купчинський // Календар "Червона калина", 1934. – С. 14.
7. Лазарович М. Стрілецька пісня / М. Лазарович // Вільне життя. – 1999. – 14 вересня. – С. 4.
8. Мединська Л. Формування рис громадянськості школярів засобами української патріотичної пісні / Л. Мединська // Ідеї народної та наукової педагогіки у вихованні дітей і молоді : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, 4–5 лист. 1999 р. / за заг. ред. Р. Скульського. – Івано-Франківськ, 1999. – С. 210–212.
9. Українські народні думи та історичні пісні : зб. для серед. та ст. шк. віку / Упоряд., приміт. О. Таланчук; Передм. Б. Кирдана. – К. : Веселка, 1990. – 239 с.

10. Хлебникова Л. Формування національної свідомості молодших школярів засобами музики / Л. Хлебникова // Початкова школа. – 1993. – № 5–6. – С. 29–31.

УДК 37.026.9+681.3

Григорій Котик, Тетяна Котик

Розвиток творчих здібностей молодших школярів засобами інтегративних технологій на між предметній основі

У статті репрезентовано комплекс завдань та інтерактивні методи навчання для організації творчої діяльності молодших школярів, що можна використовувати як на уроках літературного читання, так і музики. На основі експериментальної апробації запропонованої системи роботи подано рекомендації для ефективного розвитку творчих здібностей молодших школярів.

Ключові слова: творчі здібності молодших школярів, інтерактивні методи навчання, уроки читання й музики.

Розвиток творчих здібностей школярів – одна з найактуальніших проблем сьогодення, оскільки повноцінна, інтелектуально розвинена й духовно багата особистість повинна бути здатною до критичного аналізу й об'єктивного оцінювання різних явищ і фактів, до творчих пошуків і надбань, оригінального розв'язання проблем.

Частково та фрагментарно зазначена проблема розглядалася в працях педагогів та методистів минулих років – О. Алфьорова, Ф. Буслаєва, Ц. Балталона, В. Вахтерова, В. Водовозова, В. Голубкова, В. Данилова, М. Рибнікової, С. Рудського, Д. Тихомирова, В. Острогорова, К. Ушинського та ін. Хоча в їхньому доробку питання розвитку творчих здібностей школярів вирішувалося неоднозначно, проте ідеї, методичні здобутки стали значною опорою в подальших дослідженнях теоретиків і практиків.

На думку педагогів, в основі творчих здібностей лежать такі стрижневі утворення, як творча активність та естетична позиція, художня спостережливість, емоційна вразливість, здатність до співпереживання, наявність яскравих наочних образів у пам'яті, творча уява, художньо-образне (асоціативне) мислення, естетичні почуття і судження.

Окремо в структурі цих здібностей учені виокремлюють

мовленнєвий компонент, до складу якого відносять: “володіння засобами художньої виразності, багатство словникового запасу, чутливість до образного слова, поетичний слух” [1], оскільки будь-який творчий прояв особистості реалізується передусім у мисленні, що оперує засобами мовлення.

За дослідженням М. Явоненко, творчі здібності розглядаються в науці у двох значеннях: як здібності до сприймання творів мистецтва та як здібності до створення творчих продуктів; відтак загальну структуру творчих здібностей подають як єдність *мотиваційної та інструментальної* складових.

На думку Л. Терлецької, *мотиваційна складова* є синтезом зовнішніх і внутрішніх мотивів, які спонукають молодшого школяра до творчої діяльності. Зовнішні мотиви безпосередньо не пов'язані з діяльністю, але впливають на її успішність. Внутрішні мотиви пов'язані безпосередньо із самим процесом творчої діяльності, її результатами – це творчий інтерес, допитливість, бажання висловитись, поділитися враженнями. *Інструментальна складова* охоплює такі компоненти: художнє сприймання, емоційну виразність, здатність до співпереживання, творчу уяву, художньо-образне мислення, багатство словникового складу тощо.

Як засвідчує І. Волощук, в організації творчого розвитку молодших школярів важливо враховувати властиву для цього віку яскраву уяву та схильність до фантазування. У процесі активної творчої діяльності в дітей формується довільна уява, у результаті чого вони поступово оволодівають умінням втілювати певний задум у творчу форму.

У Державному стандарті загальної початкової освіти творчий розвиток молодших школярів у межах літературної освіти представлено в змістовій лінії “Розвиток творчої діяльності на основі прочитаного”, яка по класах наскрізно реалізується за темами “Я хочу сказати своє слово”, “У кожного є співуча пір'їнка”, “Візьму перо і спробую”; творчий розвиток учнів є також важливою складовою уроків музики в молодших класах.

На нашу думку, розвитку творчих здібностей молодших школярів слід приділяти увагу вже в першому класі, оскільки цей процес є дуже багатограним охоплює ознайомлення з мистецькими жанрами, як літературними, так і музичними, виховання відчуття краси тощо. Зважаючи на це, ми розробили систему завдань для розвитку творчої діяльності молодших школярів, що

можна використовувати на уроках, пов'язаних з вихованням художніх здібностей дітей, тобто як на уроках літературного читання, так і на уроках музики. Умовно їх поділили на такі групи:

- завдання, що сприяють емоційному сприйняттю дітьми художніх творів (поетичних, прозових, музичних);
- завдання, в основі яких – використання прийому емпатії, коли учневі пропонується уявити, що він є одним із героїв твору, й описати його переживання;
- завдання для розвитку творчої уяви засобами слова (казка навиворіт; придумування історії із зайвим для сюжету твору словом);
- завдання, що сприяють збагаченню словникового запасу дітей;
- творчі види роботи на основі прочитаного, прослуханого;
- ігрові ситуації за дидактичною метою або за змістом навчального матеріалу.

Ігри за дидактичною метою було поділено на ігри проблемно-пошукового змісту (на осмислення, одержання нових знань), рефлексивно-тренувальні (на закріплення знань), творчого характеру (на формування вміння здійснювати творчий перенос знань) та контрольно-оцінні, до створення яких залучалися всі учні.

До ігор за змістом навчального матеріалу було віднесено ігри на засвоєння понять “тема”, “композиція”, “дійова особа”; на розуміння стосунків між персонажами, їхніх характерів; на формування понять “мова художнього або музичного твору”, “автор твору”, “жанр”; літературні та музичні ігри і творчі завдання для розвитку уяви, фантазії, розширення світогляду, збагачення читацького та музичного досвіду.

Реалізація таких завдань потребувала нових ефективних методів навчання.

На думку педагогів-теоретиків і практиків, одним з найбільш перспективних шляхів удосконалення процесу навчання є впровадження інтерактивних методів. Не замінюючи традиційні, а лише доповнюючи їх, методи інтерактивного навчання розширюють межі й можливості навчального середовища, створюють умови для практичного застосування знань з урахуванням конкретних умов, у конкретних ситуаціях, з конкретними людьми.

Окрім того, створення такого навчального середовища, в якому практичні й теоретичні знання засвоюються одночасно, дає змогу формувати характер, розвивати світогляд, критичне мислен-

ня, а інтелектуальна робота над матеріалом, власна активність дітей сприяють запам'ятовуванню матеріалу навіть тоді, коли не стоїть спеціальне завдання запам'ятати, адже “ навчання має істинну силу лише в тому випадку, якщо пізнавальна діяльність на уроці викликає у школярів радість, задоволення, захопленість пізнанням” [5].

Інтерактивні методи навчання є частиною особистісно-зорієнтованого навчання, оскільки сприяють соціалізації особистості, усвідомленню себе як частини колективу, своєї ролі в ньому.

Дослідження С. Крамаренко засвідчили, що інтерактивні технології потребують певної зміни в житті всього класу, а також значних зусиль і часу для підготовки як учнів, так і педагога, тому науковець радить поступово вводити елементи інтерактивних технологій, починаючи з організації роботи в парах та малих групах, мозкового штурму тощо. Для ефективного застосування таких видів роботи вчитель повинен продумати завдання учням для попередньої підготовки, що передбачають пошук інформації, обдумування її, виконання самостійних завдань.

Нашу думку, інтерактивні методи з метою розвитку літературних та музичних творчих здібностей молодших школярів можна застосовувати на різних етапах уроків читання й музики. Так, на етапі мотивації навчальної діяльності та підготовки до сприймання нового матеріалу можна використати такі нескладні інтерактивні технології, як “Мозковий штурм”, “Криголам”, “Мікрофон”, “Асоціативний куц”; під час засвоєння нового матеріалу – складніші технології, наприклад, “Ажурна пилка”, “Акваріум”, “Прес”; на етапі підбиття підсумків уроку доречними, вважаємо, будуть технології “Займи позицію”, “Дерево рішень” тощо.

Уважаємо, що на одному занятті можна використовувати одну - дві інтерактивні технології, а не цілий комплекс, крім того, потрібно добирати такі інтерактивні вправи, які б дали учням “ключ” до засвоєння теми. Під час виконання цих вправ відводиться час для обдумування завдання, адже необхідно, щоб учні виконували його вдумливо, а не механічно або “граючись”. Важливо також провести спокійне глибоке обговорення за підсумками виконання інтерактивної вправи.

Під час експериментальної роботи надавали перевагу побудові “асоціативного куц”, читанню та слуханню музичних творів і

зупинками, методам “Карусель”, “Займи позицію”, “Мозковий штурм”, гри “Так-ні”.

Так, під час виконання завдань з розвитку творчих здібностей за технологією “Побудова асоціативного куц” визначали темуподальшої творчої роботи одним словом, а учні згадували все, що виникало в пам'яті у зв'язку із заданим словом. Зазвичай, спочатку виникають найстійкіші асоціації, потім другорядні. Учитель фіксує відповіді у вигляді своєрідного “куц”, який поступово “розростається”. Цей метод є універсальним для всіх етапів уроку, його використовували під час активізації знань, в основній частині уроку або як засіб перевірки знань.

До прикладу, на уроці читання в 4 класі під час підготовки до сприймання твору М. Думича “Гніздо” пропонували побудувати “асоціативний куц”. Починали із запитання: “Що ми знаємо про лелек”? Для роботи попередньо роздали дітям групові завдання, а саме:

- інформаційна група збирала відомості про різні назви птаха, беручи інформацію з енциклопедичного словника;
- фольклорна група добирала матеріал з народознавства, зокрема легенду про те, як чоловік став буслем;
- літературознавці добирали відомості з художньої літератури, в якій розповідається про лелек;
- читці повинні були виразно прочитати вірші про лелек;
- екологи готувалися розповісти про Конституції України (ст. 66) про охорону природи та занесення цього птаха до Червоної книги України;
- художники малювали цього птаха на оселі господаря;
- музиканти добирали фрагменти музичних творів, щоб передати силу польоту птаха, його миролюбний настрій;
- аналітики готувалися підсумувати сказане, зробити висновки про ставлення людей до цього птаха;
- секретар – фіксував найцікавіші думки.

Відтак на дошці перед очима дітей виникав на основі їхніх відповідей цікавий “куц”, на “гілках” якого знаходилися відомості про птаха. Навчання молодших школярів ставало цікавим, радісним, водночас створювалися умови для бажання читати, самостійно поповнювати свої знання, пробуджувалося емоційне задоволення, радість від отриманого знання й самого процесу його засвоєння.

Особливо цінним, вважаємо, у груповій роботі учнів було те, що вони мали можливість виконувати різні ролі, а саме: партнерів, що вчаться співробітництва; учасників, які шукають альтернативного вирішення проблеми; мислителів, що аналізують взаємозв'язки між явищами; співрозмовників, які вміють активно слухати, підтримувати розмову; досягати згоди, домовлятися; експертів, що аналізують проблему; друзів, які піклуються один про одного, допомагають, довіряють.

Метод “асоціативного куша”, що будується на груповій (кооперативній) формі навчального процесу, з'явився як альтернативна існуючим традиційним формам навчання. У його основу покладено ідеї Ж.-Ж. Руссо, Й.Г. Песталотці, Дж. Дьюї про вільний розвиток і виховання дитини, коли усі недоліки фронтальної та індивідуальної діяльності вдало компенсує групова співпраця учнів та робота в парах: “Обличчям до обличчя”; “Один – удвох – усі разом”, – ротаційні (змінювані) трійки, карусель, робота в малих групах.

Під час експериментального навчання позитивний вплив на розвиток творчих здібностей молодших школярів засвідчив також один з різновидів кооперативного навчання – “Карусель”. Цю технологію застосовували для обговорення якоїсь певної проблеми з діаметрально протилежних позицій, а також для збирання інформації з теми, перевірки обсягу і глибини наявних знань, розвитку вміння аргументувати власну позицію.

Уроки з використанням інтерактивних технологій проходили цікаво, продуктивно, знімали закомплексованість в учнів з різним рівнем навчальних досягнень. Головним результатом використання інтерактивних технологій, на нашу думку, є те, що в учнів виникло бажання читати художню, наукову літературу, дитячі газети і журнали, слухати інструментальну музику. Тому, вважаємо, що систематичне і продумане використання цих завдань та ігор у процесі навчання сприяє не тільки літературному чи музичному розвитку, а й забезпечує загальний творчий розвиток особистості дитини.

За результатами здійсненого дослідження можна сформулювати такі рекомендації для ефективного розвитку творчих здібностей молодших школярів:

- під час уроків літературного читання та музики основну увагу слід звертати не стільки на розвиток розумових здібностей,

скільки на виховання емоційних почуттів учнів, надихати їх на творення власних творів;

- давати дітям такі завдання, які б пробуджували їхні душі до творчості;
- систематично використовувати творчі вправи, спрямовані на розвиток допитливості, гіпотетичного мислення, фантазії, уяви;
- для літературної та музичної творчої діяльності школярів добирати теми, які порушують актуальні проблеми дитячого та суспільного життя, дають можливість будь-якій дитині висловитися;
- завдання для творчих робіт подавати в кількох варіантах, щоб учень мав змогу вибрати те, що йому цікаве й посильне;
- створювати проблемні ситуації, що вимагають пошуків альтернативи, прогнозування;
- під час опрацювання програмового матеріалу залучати учнів до творчої пошукової роботи з використанням випереджувальних завдань;
- допомогти учням повірити у свої сили;
- не обмежувати творчу уяву учнів, не ставити її у вузькі рамки, а навпаки, давати волю дитячій фантазії;
- не повчати відкрито, не критикувати суворо, а лише тактовно радити;
- стимулювати й підтримувати ініціативу учнів, їхню самостійність;
- помічати навіть незначні досягнення учнів, підкреслюючи їхню оригінальність, важливість, адже творчість є тоді, коли дитина відчуває, що її цінують.

Крім того, необхідно пам'ятати думку видатного педагога В. Сухомлинського про те, що вчити творчості необхідно не для того, щоб зростити юних поетів, а для того, щоб збагатити кожне юне серце, адже сьогодні суспільству вкрай потрібні творчі люди не тільки з розвиненим інтелектом, а й з високим рівнем культури й духовності, здатні до саморозвитку та перетворення власного життя та життя країни на краще.

1. Борисова О. О. Формування творчих здібностей молодших школярів у процесі музичної навчально-ігрової драматизації:

- автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. пед. наук / О. О. Борисова. – К., 1994. – 20 с.
2. Выготский Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте / Л. С. Выготский. – С. Пб. : СОЮЗ, 1997. – 96 с.
 3. Гапоненко Л. А. Психологические аспекты развития творческой личности будущего учителя / Л. А. Гапоненко // Формирование активной, творческой личности в учебном процессе школы и вуза / [под. ред. В. К. Буряка и Л. В. Кондрашовой]. – Кривой Рог : КрГПИ, 1996. – С. 90-99.
 4. Савченко О. Я. Сучасний урок в початкових класах / О.Я.Савченко. – К. : Магістр, 1997. – 226 с.
 5. Стрибна О. В. Інтерактивні методи навчання в практиці роботи початкової школи / О. В.Стрибна, А. О.Соценко. – Х. : Вид. група “Основа”, 2005. – 176 с.
 6. Шелестова Л. В. Развитие творческих способностей учнів молодшого шкільного віку в процесі вивчення гуманітарних предметів (інтелектуально-евристичний компонент): дис. кандидата пед. наук: 13.00.01 / Шелестова Людмила Володимирівна. – К., 1998. – 223 с.

УДК 7.013+78.07:372.8

Ірина Ліна

Організація музично-ритмічної діяльності молодших школярів на уроках музичного мистецтва

У статті характеризується музично-ритмічна діяльність, розкривається її роль і значимість у процесі загального музичного розвитку молодших школярів, аналізуються шляхи використання музично-ритмічних рухів на уроці музичного мистецтва.

Ключові слова: музично-ритмічна діяльність, музично-ритмічні рухи, ритм, урок музичного мистецтва, молодший школяр.

Musical-rhythmic activity is characterized, its role and importance in the process of junior pupils' overall musical development are revealed, ways of using of musical and rhythmic movements on music class are analyzed in this article.

Keywords: musical-rhythmic activities, musical and rhythmic movements, a rhythm, Music lesson, a junior pupil.

Постановка проблеми. Сучасні підходи до виховання дитини стимулюють пошук дієвих засобів впливу на її психомоторику, що є ефективним механізмом розвитку почуттів та фізичного стану. Науковими дослідженнями підтверджується, що весь організм людини реагує на дію музики. Відомий музикознавець В. Медушевський підкреслює, що нескінченно багата інформація, закладена в музиці, зчитується не розумом, а динамічним станом тіла-співінтонуванням, пантомімічними рухами. Особливо це притаманно дітям. У них сприймання музики, особливо її ритмічної складової, викликає рефлекторну реакцію-відповідь всього організму. Такий зв'язок емоційних музично-ритмічних переживань із м'язовими відчуттями, на жаль, недостатньо враховується вчителями у музично-виховній роботі. Обмежена кількість (а іноді і повна відсутність) завдань моторно-рухового характеру призводить до зниження емоційно-захопленого ставлення молодших школярів, особливо першокласників, до уроків музичного мистецтва [3]. У зв'язку з цим актуалізується питання пошуку ефективних шляхів організації музично-ритмічної діяльності учнів початкових класів, розробки привабливих для них видів музично-ритмічних завдань.

Аналіз актуальних досліджень і публікацій. У музично-виховній теорії і практиці проблема музичного розвитку дітей засобами музично-ритмічної діяльності була й надалі залишається однією з найактуальніших. Це знайшло відображення у численних наукових публікаціях, навчальних посібниках, методичних матеріалах.

На особливу увагу заслуговують дослідження Н. Александрової, М. Румер, О. Конорової, В. Грінер, які розробили систему музично-ритмічного виховання. Її положення лягли в основу створеної Н. Ветлугіною програми музичного виховання дітей дошкільного віку.

Вивчення проблеми музично-ритмічної діяльності дітей займалося багато вчених, зокрема В. Белобородова, С. Бекіна, Т. Нагорна, З. Шушкіна, В. Яновська та інші, які у своїх працях розкривають зв'язок музики і руху, аналізують вплив ритміки на розвиток музично-сенсорних, основних музичних здібностей, на відчуття засобів музичної виразності.

Різноманітне висвітлення питання музично-ритмічного виховання учнів на уроках музичного мистецтва знаходимо у начальнометодичних посібниках О. Гумінської, Л. Дмитрієвої та Н. Черно-

іваненко, Е. Печерської, О. Ростовського та ін., в яких характеризуються види музично-ритмічних рухів, пропонуються завдання на розвиток відчуття ритму, показується значимість цього виду музично-виконавської діяльності для музично-естетичного й фізичного розвитку дитини.

Метою статті є визначення ефективних, дієвих шляхів організації музично-ритмічної діяльності молодших школярів на уроці музичного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Поєднання музики і руху – одне з найуніверсальніших засобів музично-естетичного виховання дітей. Рух полегшує сприйняття і запам'ятовування музики, а музика допомагає запам'ятати рух. Це створює основу для розвитку відчуття ритму, природної музикальності, уяви, прагнення до самовираження, емоційного відгуку на музику, здатності осмислено, усвідомлено сприймати і виконувати музичні твори, активізації нервово-психічних процесів, соціально-комунікативних навичок, виховання любові до музики.

Тому багато музикантів-педагогів наголошує на важливості музично-рухової діяльності дітей, необхідності включення її у навчальний процес. Однак саме призначення руху під музику трактується по-різному. Так, на думку Т. Нагорної та В. Белобородової, моделювання динамічних, темпових та інших властивостей музики у русі сприяє формуванню музично-сенсорних здібностей дітей. К. Самолдіна вважає, що рух прискорює розвиток звуковисотного слуху, а при вихованні відчуття ритму моторика дитини відіграє вирішальну роль. Н. Ветлугіна та А. Кенеман пропонують в рухах відображати структурну побудову, характер музики та використовувати їх як засіб активізації музичного сприйняття, емоційного відгуку на музику.

Проблема використання рухів під музику для розвитку відчуття ритму у підлітків досліджував М. Палавандишвілі, який розробив завдання на відображення в рухах музичної форми, темпу, динаміки, художнього образу. У методичних посібниках з ритміки С. Бекіної, П. Конорової, З. Шушкіної, В. Яновської, А. Луговської пропонуються рухові вправи на відтворення музичного темпу, ритму, динаміки, мелодичної лінії, форми, характеру. В. Белоборова рекомендує активно залучати рух для передачі динаміки та інших засобів музичної виразності. Ідею пізнання музики через рух вивчала й впроваджувала в практику С. Руднєва, яка розробила

методику поступового перетворення зародкових музично-рухових реакцій на процесуальні просторові рухи. В методиці творчого музикування Т. Тютюнникової сприйняття музики відображається за допомогою розгортання моторної ланки руху, що сприяє емоційно-тілесному усвідомленню музики. Педагог пропонує використовувати саме спонтанно-імпровізаційні форми руху, що в момент перцепції стають спеціальним педагогічним прийомом.

Ефективним для здійснення музично-ритмічної діяльності дітей є метод В. Коен, що отримав назву “музичних дзеркал”. Суть його полягає в організації рухових імпровізацій, що як дзеркало відображають музику, відтворюючи рухові аналогії музичного тексту (його ритмічний, динамічний, емоційний розвиток).

Згадані педагоги не акцентують увагу на навчанні дітей суто хореографічному мистецтву. Рухи під музику вони розглядають як засіб творчого самовираження завдяки домінуванню імпровізаційності, відсутності штампів і шаблонів. На нашу думку, саме такий підхід повинен обирати учитель музичного мистецтва для організації музично-ритмічної діяльності дітей.

На цьому наголошується і в програмі “Музичне мистецтво” для учнів 1–4 класів, де зазначається, що “виконання музично-ритмічних рухів, спрямованих на пластичне вираження змісту музики... має розвивати музичні здібності учнів, їхню здатність емоційно й свідомо сприймати музику” [4, с.11].

Отже, музично-ритмічна діяльність дітей на уроках має передбачати пластичне вираження як загальних особливостей музики, тобто характеру, настрою, образу музичного твору, так і специфічних її властивостей – засобів музичної виразності (елементів музичної мови), жанрових особливостей (пісенність, танцювальність, маршовість); оркестровки (імітації гри на музичних інструментах), що безумовно, сприятиме розвитку музикальності молодших школярів.

Для передачі загального інтонаційно-образного змісту музики (зазначимо, що музичний твір має бути яскраво-образним, цікавим для дітей) доцільно використовувати пластичні етюди, інтонації пісень, ігрові рухи.

Використанням пластичних етюдів можуть супроводжуватися такі твори, які мають елементи звукообразності, добре виражений образотворчий характер. Так, наприклад, “Вальс квітів” з балету “Лускунчик” П. Чайковського можна супроводжувати пластично.

тичними рухами рук, а також за допомогою саморобних квітів, п'єсу “Хвороба ляльки” П. Чайковського – відтворенням рухів заколисування дитини; “Дощик” В. Косенка – імітацією кистями падіння крапель дощу –; п'єсу “Гра хвиль” К. Дебюссі – хвилюючими рухами рук, п'єсу “Клоуни” Д. Кабалевського – характерного мімікою обличчя, похитуванням голови і тулуба тощо.

Інсценізація пісень, музичних п'єс за допомогою виразних рухів не тільки розвивають музично-слухові уявлення, але й сприяють активізації творчих здібностей, активізації художнього смаку. Учні пропонуються самим знайти рухи, які відповідають характеру музики, і виразно їх виконати. Зазвичай для інсценізації використовують пісні, програмну музику, які підказують зміст і послідовність рухів. Як зазначає О. Гумінська, “розіграти” пісню завжди допоможе її яскрава образна основа”[2, с.51]. Прикладом таких пісень є “Веселі гуси”, “Ходить гарбуз по городу” (українські народні пісні), “Дід Мороз”, “Курчатко”, “Муравличок” (музики А. Басової), “Узяла лисичка скрипку (музика А. Філіпенка), “Морозець” (музика Б. Фільц).

Виконання ігрових рухів тісно пов'язане з музичним фольклором, зокрема з такими календарно-обрядовими піснями, як “А ми просо сіяли”, “Овес”, “Подоляночка”, “Як діждемо літа” тощо. У сучасній музично виховній практиці широкого розповсюдження набули пісні-ігри з репертуарно-методичного збірника “Весняночка” В. Верховинця [1]. Вміщені у ньому музичні ігри з цікавими сюжетами та обрядами, які близькі дітям, задовільняють їх потребу вільному, ігровому вираженні думок і почуттів, дають можливість самостійно знайти рухи, необхідні для відтворення музичного образу. У грі, збагаченій емоційним началом, найкраще виявляється дитяча фантазія. Казкові персонажі, явища природи, образи людей, тварин, птахів знайомі й зрозумілі дітям, легко стають дійовими особами гри й непомітно перетворюються в музично-танцювальний образ. Такі пісні-ігри, як “Печу, печу хлібчик”, “Вийшли в поле косарі”, “Плету лісочок”, “Бондар”, “Шевчик”, “Коваль” та інші включені до програми “Музичне мистецтво” для учнів 1–4 класів і є важливою складовою частиною музично-ритмічною діяльністю дітей на уроці. У рухливих музичних іграх втілені концептуальні положення методики В. Верховинця щодо комплексного використання елементів музики, хореографії та драматичного мистецтва у

навчально-виховному процесі, спрямованого на розвиток творчих здібностей дитини.

Для відтворення специфічних властивостей музики, зокрема засобів музичної виразності, існують різноманітні музично-ритмічні рухи. Так, наприклад, метр можна відтворювати крокуванням, плесканням, стуканням, лясканням, тупанням, розгойдуванням тулуба “як маятник годинника”, ударом вказівним пальцем правої руки по долоні лівої руки; ритм – плесканням, стуканням, тупанням; темп – крокуванням, диригуванням, імпровізацією повільних і швидких рухів тварин; рух мелодії – за допомогою пластичного інтонування; динаміку – через показ долонями розширення (крещендо) і звуження (димінуендо) уявного кола, рухами кисті – Р, всією рукою – f; звуковедення – плавним, енергійним чи відривчастим порухом руки, голови; фразування – через показ ліги рукою у просторі перед собою.

Велике значення в організації музично-ритмічної діяльності має засвоєння дітьми диригентських жестів. Виконуючи їх під час співу чи слухання музики, учні вчать стежити за розвитком музичного образу, відчувати структуру твору, темпові, динамічні, регістрові, метро-ритмічні зміни.

Музично-ритмічні рухи допомагають учням початкових класів глибше відчутти жанрові особливості музики, а саме – пісенність можна передати плавними рухами рук, танцювальність – різноманітними танцювальними рухами (кружлянням, підстрибуванням, дробового та змінного кроку, притупами, граційними поклонами, характерними рухами рук, голови, корпусу тощо), маршовість – крокуванням (звичайним, пальчиковим, наприклад, при слуханні п'єси “Марш дерев'яних солдатиків” П. Чайковського).

Молодші школярі із задоволенням імітують гру на інструментах під час слухання музичних творів, для яких характерне яскраве темброве звучання тих чи інших інструментів. Виразними жестами вони відтворюють рухи рук при грі на скрипці, барабані, балалайці (наприклад, при виконанні пісні “Веселий музикант” А. Філіпенка), віолончелі, фортепіано, трубі, цимбалах, арфі тощо.

Висновки. Рух – один з найважливіших компонентів музичного виховання. Тому учителю музичного мистецтва необхідно так організувати музично-ритмічну діяльність на уроці, щоб ефективно використовувати широкі можливості різноманітних музично-ритмічних рухів. При цьому слід уникати простого механічного

відтворення учнем певного руху. Навіть найпростіше музично-ритмічне виконання твору має сприйматися ним як завершений “художньо-смысловий образ”. Тільки такий підхід допоможе виховати у дитини музично-рухову культуру.

1. Верховинець В. Весняночка / В.Верховинець. – К. : Музична Україна, 1989. – 342 с.
2. Гумінська О. О. Уроки музики в загальноосвітній школі : метод. посіб. / О. О. Гумінська. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2005. – 140 с.
3. Печерська Е. П. Уроки музики в початкових класах : навч. посіб. / Е. П. Печерська. – К. : Либідь, 2001. – 272 с.
4. Хлебникова Л. О. Музичне мистецтво. 1 клас. Конспекти уроків / Л. О. Хлебникова, Т. О. Наземнова, Л. О. Дорогань, Н. І. Міщенко – Х. : Вид-во “Ранок”, 2012. – 192с. ; іл. – (Інтерактивний урок).

УДК 378.14

Наталія Марусик

Підготовка педагога-хореографа в сучасній школі

У статті висвітлюється проблема взаємозв'язку традиційних та інноваційних підходів до професійної підготовки педагогів-хореографів.

Трактуючи хореографічне мистецтво як вид колективної діяльності, на основі аналізу наукових праць знаних педагогів, психологів, хореографів наголошується на важливості міжособистісних відносин, які виникають у дитячих колективах, та ролі педагога-хореографа у формуванні колективістських якостей кожного індивідууму.

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

Ключові слова: хореографічне мистецтво, педагог-хореограф, дитячий хореографічний колектив, професійно-педагогічні обов'язки.

Сьогодні в соціокультурній ситуації мистецтво владно пронизує все наше життя. Звертає на себе увагу факт популярності хореографічного мистецтва у дітей, підлітків та молоді. Як показують

наші соціологічні дослідження, хореографія все більше виходить на перший план у структурі художніх уподобань людини.

Проте в багатьох навчальних закладах недооцінюється роль ритміки та хореографії як навчальних предметів, які виконують не лише загальноосвітні функції, але й оздоровчі, оскільки саме вони сприяють і фізичному вихованню: допомагають розвивати і закріплювати м'язеве відчуття, розширюють уяву про рухові можливості людського організму, закріплюють навички рухатися ритмічно, красиво, зміцнюють здоров'я, розвивають спритність, виробляють правильну поставу, сприяють розвитку центральної нервової системи і внутрішніх органів, загартовують організм, роблять дітей більш організованими і цілеспрямованими.

Вчитель ритміки і хореографії загальноосвітньої школи, керівник танцювального гуртка у школі чи в позашкільних закладах повинен чітко усвідомлювати не тільки мету, завдання, програму своєї майбутньої діяльності, але й ту соціально-культурну ситуацію, в якій здійснюється життєдіяльність дитини. Педагог-хореограф не може не аналізувати картину реального хореографічного середовища, яке оточує школяра на занятті гуртка чи на дискотеці, на уроці чи при перегляді мистецьких заходів.

Сучасний педагог-хореограф – це сучасний погляд на роль танцювального мистецтва в суспільстві, на картину її існування в дитячому та юнацькому середовищі. Це не тільки погляд, але й позиція в подоланні труднощів і протиріч естетико-виховного процесу. Це не тільки позиція, але й концепція відкриття краси хореографічного мистецтва дітям.

У сучасних умовах перебудови вітчизняної системи освіти значний інтерес викликає досвід роботи педагогів-хореографів та зарубіжних музикознавців у використанні ритміки і хореографії як однієї з ланок фізичного і передовсім естетичного виховання.

Висвітленню різнобічних питань щодо мистецтва танцю присвячено ряд цікавих робіт вітчизняних і зарубіжних хореографів – І.Антипової, Л.Бондаренко, К.Василенко, В.Верховинця, М. Габовича, А.Гуменюка, Гі Дені, Люка Дассвіля, А. Стенюшиної, В.Уральської та інших. У їхніх працях розглянуті питання організації і роботи хореографічних колективів, постановки танців і розучування окремих рухів, наголошується на важливості ритміки і хореографії для фізичного й естетичного виховання, однак не вирішується питання методики навчання хореографічному мистецтву

дітей, підлітків та юнацтва, психологічної підготовки педагогів до цього виду діяльності.

У наш час особливої уваги набуває проблема координації зусиль різних навчальних закладів, які виконують не тільки навчальні, але й виховні функції, постановка перед ними конкретних завдань, що не дублюють один одного.

Аналіз теорії і практики естетичного виховання засобами ритміки і хореографії свідчить про необхідність створення програм і методичних посібників для загальноосвітніх шкіл і позашкільних закладів, які хоча б частково ліквідували існуючі недоліки в цій важливій ланці музично-естетичного виховання.

У зв'язку із цим на перший план виступає необхідність підготовки майбутнього педагога-хореографа до практичної реалізації поставлених завдань, що є неможливим без узагальнення вимог до його професійної підготовки, яка повинна включати:

- наукові знання про ритміку і хореографію як художнє і фізичне явище;
- музично-ритмічне відчуття як основу відображення музики в русі, що базується на взаємодії слухових, м'язевих і зорових аналізаторів;
- індивідуальну хореографічну майстерність яка проявляється у свідомому володінні та керуванні процесом хореографічного руху;
- педагогічні знання, уміння і навички, що забезпечують свідоме керівництво процесом формування хореографічних навиків учнів, створення творчої атмосфери на заняттях, дотримання чіткого ритму роботи, дисципліни, культури взаємовідносин;
- уміння орієнтуватися в хореографічному репертуарі, сформованому на основі наукових критеріїв відбору, які розвиваються в комплексі, доповнюють і стимулюють один одного, формуючи особистість вчителя, “яка повинна бути не просто сукупністю властивостей і характеристик, а єдиним цілим освіти, логічним центром, основою якого є мотиваційна сфера, що визначає його професійно-педагогічну спрямованість” [6, с.106].

У науково-педагогічній літературі останніх років здійснені намагання визначити основні властивості особистості вчителя, багатогранні сторони його професійної діяльності та її

характеристики. Серед них заслуговує на увагу дослідження Л.Г.Арчажнікової [1, с.31], де умовна модель майбутнього спеціаліста подана як система загальнопедагогічних і спеціальних знань, умінь і навичок таких напрямків у його роботі, як організаційні, емоційні, дослідницькі, пізнавальні, а також ті вимоги, які відображають зміст його хореографічної підготовки.

Завдання формування естетико-хореографічної культури педагога співвідноситься з емоційним скеруванням його діяльності, яке пов'язане зі здатністю чітко реагувати на все прекрасне в житті і мистецтві, формувати відчуття краси в учнів, підтримувати їхнє захоплення хореографічним мистецтвом.

Н.Н.Гришанович [2, с.15], моделюючи особистість учителя, пропонує графічну модель, яка відображає структуру кваліфікаційної характеристики. У ній як важлива умова і фундамент професійної майстерності представлена сфера його загальнокультурної підготовки, яка опирається на знання, потреби, вміння, здібності, навички. Поряд з виконавськими, волевими властивостями виділена естетична культура, яка “передбачає не тільки формування ідеалів, інтересів, смаків, умінь, навичок і портеб, але і здатність передавати естетичні знання, враження, естетичні відношення іншим, тобто віддавати”.

Аналізуючи розроблені концепції професійної підготовки і діяльності вчителя, приходимо до висновку, що специфіка хореографічної підготовки спеціалістів естетичного виховання засобами ритміки і хореографії полягає не тільки в умінні керувати процесом сприйняття і відображення дітьми музики в русі, але і в активному впливі на процес їхнього руху, методичних знаннях, уміннях, навичках, необхідних для практичного керівництва хореографічним вихованням учнів, володінні хореографічним репертуаром, що в сукупності дасть змогу вирішити такі завдання в процесі музично-ритмічного виховання школярів:

- 1) розвивати у дітей відчуття ритму, використовуючи матеріал з перемінним ритмічним рисунком;
- 2) вчити дітей узгоджувати рухи з характером музики, ритмічно виразно рухатись, проводити музичні ігри, водити хороводи;
- 3) формувати хореографічні навички.

Для перевірки готовності педагогів-хореографів до практичної діяльності рекомендуємо використати частково модифіковану класифікацію рівнів запропонованих Н.Кузьміною [4, с.80]:

- 1) репродуктивний рівень – учитель може показати, як потрібно виконати завдання, переказати, показати, що він сам знає і як знає;
- 2) адаптивний – вчитель не тільки повідомляє, що знає, але і враховує вікові та індивідуальні особливості дитини;
- 3) локально-моделюючий – проявляється в умінні не тільки передавати знання і навички, адаптувати їх до можливостей учнів, але і моделювати деякі елементи хореографічного виховання, враховуючи шляхи вирішення окремих педагогічних задач (наприклад, формування емоційного змісту рухів, які б передавали зміст музики);
- 4) системно-моделюючий – поєднання практичної роботи з елементами дослідницької, формування системи знань, умінь і навичок, спираючись на раніше сформовані знання і вміння.

Аналіз досвіду роботи педагогів-хореографів свідчить про те, що більшість з них орієнтуються на індивідуальну хореографічну майстерність дітей і тільки незначна кількість з них враховують у своїй роботі індивідуальні і вікові особливості кожного його члена. Основні труднощі, з якими педагоги-хореографи зустрічаються у своїй роботі, є:

- у дітей слабо розвинуте відчуття ритму;
- недостатня хореографічна підготовка дітей;
- труднощі у вирішенні завдань, які поставлені перед дитиною;
- швидка втомлюваність дітей;
- негативний стиль взаємовідносин у різновікових групах;
- взаємовідносини дітей різної статі.

Це, в свою чергу, говорить про те, що без знань педагогіки і психології, методики роботи з дитячими і не тільки дитячими хореографічними колективами й індивідуальної роботи з окремими школярами, диференційованого підходу до процесу навчання, психологічної підготовки педагога до цього виду діяльності, знань специфіки вікового сприйняття дітьми хореографічного матеріалу керівнику важко розраховувати на конкретні результати в роботі, на масове залучення всіх бажаючих до занять танцювальним мис-

тецтвом як одним з ефективних напрямків музично-естетичного виховання.

Тип гармонійно розвинутої особистості вчителя, педагога високої хореографічної культури можна уявити, описавши ряд властивих йому рис. Опираючись на метод типізації, визначимо такі риси особистості педагога-хореографа, які мають домінуюче значення:

1. **Любов і професійний інтерес до хореографічного мистецтва.** Для сучасного педагога недостатньо мати грамотну хореографічну підготовку, інформованість, ерудицію у сфері хореографічного мистецтва. Тільки особиста позиція, своє ставлення, впевненість в оцінці хореографічних явищ, активність хореографічної діяльності і свідомості, що витікає з попереднього, служать мірилом істинної любові та професійного інтересу у сфері хореографічного мистецтва.
2. **Багатий духовний світ особистості вчителя, в якому знаходять відображення естетичні, пізнавальні і виховні впливи хореографії.** Педагогічний принцип єдності навчання і виховання повинен з усією повнотою проявитися в підготовці педагога-хореографа, який виступає в ролі вихователя поглядів учнів на хореографію, що невіддільні від поглядів на життя загалом. Важливо виховати у майбутніх спеціалістів естетичне ставлення до хореографічного мистецтва, в якому мали б місце не тільки знання про танець, але й почуття краси.
3. **Цілісна і концептуальна уява про танець як вид мистецтва.** Принцип тематичної побудови програми занять є для педагога своєрідним дороговказом, за яким можна спрямовувати розвиток хореографічної культури учня. Проте це є можливим лише в тому випадку, якщо педагог сам осягнув закономірності хореографії як виду мистецтва у всій багатогранності його художньо-виражального, психологічного і функціонального значення. Сучасний педагог-хореограф не в змозі реалізувати виховні і загальноосвітні функції заняття поза концептуальним усвідомленням суті і природи хореографії. Передати студентові досвід особистісного засвоєння і ставлення до цього загадкового феномену повинен саме педагог вузу.

4. **Творча ініціатива, активність, свідомість, захопленість своєю професією.** Без цих рис немає сучасного вчителя на уроці мистецтва. Розглядаючи співвідношення творчості і вказівок програми, ми постаємо перед запитанням: чи може педагог досягнути такої майстерності, щоб не стати рабом програми, а натомість зробити її орієнтовною картою і компасом, подібним до карти і компасу, які допомагають навіть не дуже досвідченому штурману найкращим шляхом вести свій корабель і, переборюючи всі труднощі, приходити до визначеної мети? Труднощі, що виникають на шляху, при вмілому користуванні картою і компасом ніколи не дозволять збитися з наміченого шляху.

5. **Самостійна пізнавально-художня діяльність** з метою самоосвіти в сучасних питаннях педагогічної і хореографічної освіти.

Сьогодні інститути мистецтв на новому рівні повинні вирішувати завдання підготовки педагога-хореографа, котрий був би не просто віртуозом, а спеціалістом високої хореографічної і педагогічної кваліфікації, яка б відображала рівень його хореографічно-естетичної, а отже, і професійної, культури.

1. Арчажникова Л. Г. Профессия – учитель музыки / Л. Г. Арчажникова. – М., 1984. – 52 с.
2. Гришанович Н. Н. Модель специалиста / Н. Н. Гришанович. Минск, 1985. – 92 с.
3. Ильина Г. Метод первоначального музыкального воспитания / Г. Ильина. – М.: Советский композитор, 1973. – 36 с.
4. Кузьмина Н. Формирование педагогических способностей / Н. Кузьмина. – Л. : ЛГУ, 1961. – 246 с.
5. Материалы NSME. – М. : Советский композитор, 1973. – 29 с.
6. Сластьонин В. Формирование личности учителя в процессе профессиональной подготовки / В. Сластьонин. – М.: Просвещение, 1976. – 194 с.
7. Шпак В. Естетичний фактор у вихованні учнів / В. Шпак. – К.: Знання, 1985. – 95 с.

Кобзарський епос як складова української музичної народної творчості

У статті розглянуто кобзарський епос, починаючи від “Літопису Руського” (1201), з використанням багатого фактичного матеріалу. Розкрито також становлення та розвиток діяльності кобзарства і значення його музичної спадщини, у плані збагачення світової мистецької скарбниці.

Ключові слова: кобзарський епос, кобза, бандура, дума, народна творчість.

Упродовж тисячоліть кожен народ творив своє мистецтво, найкращі взірці якого поповнювали скарбницю світової культури. Одним з таких українських культурних явищ, яке збагатило світову мистецьку скарбницю, є кобзарство, що, увібравши різні елементи фольклору, відображає традиції, характер, дух нації – уособлює національну ідентичність, створює обличчя народу.

Наукове вивчення українського музичного фольклору розпочалося на рубежі XVIII–XIX ст. Основна заслуга у вивченні фольклору належить музикознавцям, композиторам-збирачам музичного фольклору Г. Хоткевичу [7], В.Ємцю [2], О. Ваврику [1], М.Лисенку [6], Ф.Колесі [3], Д.Яворницькому [10].

Мета – розглянути становлення та розвиток діяльності кобзарства як складової частини історичної цінності усної народної музичної творчості.

Думи – національний епос українського народу, одне з визначальних його духовних надбань, що є своєрідним літописом самовідданої боротьби нашого народу проти іноземних поневолювачів, за соціально-національну справедливість.

За тематикою й сюжетом більш давні думи можна класифікувати так: *думи про боротьбу з татарами й турками; думи про боротьбу за соціально-національну справедливість; побутові думи повчально-моралізаторського змісту.*

Початки кобзарського мистецтва сягають глибоких шарів слов'янської культури. Попередниками кобзарів були професійні співці-музиканти, про це дізнаємося із епізодів величних літературно-епічних пам'яток Київської Русі “Лаврентіївського” літо-

пису. “Літопису Руського” (1201), Київського літопису (1137), Галицько-Волинського літопису (1241) [1, с.9].

Досліджуючи історію кобзарського мистецтва доби Київської Русі, Гнат Хоткевич підкреслював, що “...генеалогічне дерево кобзарів-бандуристів дуже високе. І що прямиий попередник – се “віщий Боян”, “соловій старого времені”. З Київського літопису дізнаємося про співця Мануїла, а з Галицько-Волинського – про співця Митуса, що служив князеві Данилу [1, с.9]. У поемі XII століття “Слово о полку Ігоревім” зображений співець Боян, ім’я якого походить від слова “обаятель”, тобто той, хто “проказує або оспівує заклинання”.

“Віщими”, “пророчими” здібностями наділяли люди мандрівних українських кобзарів і лірників у XIX–XX століттях. З давнім віщунством зв’язок співоцтва був безперервним, про що в народній уяві збереглося чимало свідчень. “Кобзар по всьому світу вештається і долю співає”, – говориться в народній приказці. А в лірницькій псалмі про Лазаря співається: *“Нехай би я промеж ними хоть пророковав, От Господа Бога пророчества ізвіщав, Уже б я сребро, злото на церкви давав, І нищих, убогих добром наділяв, Душі своєї царства вже б я вготовляв”* [8, с.82–83].

Майже із часів середньовіччя українське кобзарство зберегло свою національно-духовну традицію. За нею кобзарювання розпочиналося на Трійцю, а закінчувалося на Покрову. Кобзарі в старі часи належали до якоїсь церкви, мали там свою ікону. Як правило, як у козаків, так і в кобзарів такою іконою-покровителькою був образ Покрови Пресвятої Богородиці. У думках і псалмах, які створювали й виконували кобзарі, розповідалося про морально-етичні проблеми, що залишалися незмінними й актуальними упродовж багатьох століть. Задрість, гнів, несправедливість одвіку гризуть людські душі, а милосердя, чесність і стриманість ллються бальзамом на душевні рани.

У давнину сліпих кобзарів називали старцями. Первісно це слово означало “мудрець”, згодом стало синонімом жебрака, – розповідає археолог Микола Товкайло [5, с8].

За сторіччя нескінченних воєн, ареною яких була Україна, співоцький прошарок поповнювався за рахунок осліплених у боях чи в полоні козаків. У записах етнографів збереглися відомості про Грицька Кобзаря з Іржавця, Андрія Бурсака з Костянтинограда, Гната Рогозянського з Харківщини. У народних думках оспівувалися

скалічені в бусурманському полоні козаки Степан Погрібняк та Іван Копильченко, які після втрати зору стали кобзарями. Прихід до кобзарства вишколених у боях колишніх вояків, безумовно, накладав відбиток на самоорганізацію та духовні засади світогляду “сліпецької братії”.

У період середньовіччя сформувалася окрема субкультура “калік перехожих” зі своїми статутами, отаманами, нормами поведінки й особливим різновидом співу на біблійні теми. Починаючи із XVI ст. під впливом запорозького козацтва формується новий етап розвитку “старцівського співоцтва”. Скріплюється зв’язок із церквою та біляцерковними інститутами – школами, шпиталями, притулками, що формально узаконювало статут кобзарських цехів і сприяло формуванню релігійної частини співоцького репертуару (псалми, канти). Цей період характеризувався розвитком співоцьких цехових об’єднань, збереженням епічного й релігійного репертуару. “Згідно з кобзарськими переказами, – читаємо в К.Черемського, – у серпні 1775 року поблизу Переяслава відбулася так звана “дванадцятиотча” нарада незрячих співців, де були прийняті дванадцять “Вустинських статутів” – звід неписаних законів, світоглядних норм, правил поведінки і репертуару кобзарів, лірників і стихівничих” [8, с.98]. Затверджених співоцьких законів незрячі сліпці дотримувалися до кінця 20-х років XX століття.

Усвідомлюючи суспільну силу кобзарського співу, в 1870 році царський уряд заборонив кобзарювання й так зване “жебрацтво”. Спогади про переслідування з боку влади залишили багато відомих кобзарів: О.Вересай, О.Барь, М.Кравченко, Г.Гончаренко, П.Древченко, С.Пасюга, П.Ткаченко та ін. Намагаючись вижити в умовах дискримінації, народні музиканти почали організоувати гурти, братства або “старечі цехи”, які мали б хоч якось захистити кобзарів та їхнє мистецтво. Братство, наприклад, незрячих співців, нагадувало “державу в державі” – зі своїми звичаями та законами. За традицією кожен місцевий цех очолював цехмайстер. Важливим кобзарським символом були ікона та цехова короґва (із зображенням кобзи).

Загалом незряче кобзарство ділиться на три періоди: період виникнення, який пов’язаний з давньоюзичною традицією “старцівського” співу (до XII ст.); період розвитку, пов’язаний з паломницьким рухом “калік перехожих” (XII–XV ст.); період маргіналізації – розвиток співоцьких цехових об’єднань, впливу урба-

нізації (XIX -поч. XX ст.), та період репресій і фізичного знищення (20-40-і роки XX ст.).

Перші записи діяльності кобзарських братств знаходимо в літературі кінця XIX– початку XX століття, а також відомості про діяльність професійних ремісничих музичних цехів. Зокрема, у містах, що мали магдебурзьке право.

Музичні цехи виникли на Правобережжі: у 1578 р. у Кам'янці-Подільському, у 1580 р. – у Львові, у 1614 р. – у Степані на Волині, у 1677 – у Києві. На Лівобережжі: у 1662 р. – у Полтаві, у 1686 р. – у Прилуках, у 1734 р. – у Чернігові, у 1780 р. – у Харкові [1, с.25].

Як писав В. Ємець, у XVII–XVIII ст. “...не було такої хати, чи простої, чи козацької, чи то шляхоцької, чи ба навіть гетьманської, де б не брєніла кобза”. Під час різних урочистостей у гетьманських резиденціях, старшинських маєтках виступали бандуристи. Володіли грою на бандурі гетьман Богдан Хмельницький, Іван Мазєпа, полковник Семен Палій. Є документ, що І.Мазєпа мав власний інструмент, на якому складав пісні й думи. Він є автором таких пісенних творів, як “Пісня про чайку”, “Не маш любви, не маш згоди”, “Всі спокою щиро прагнуть” [1, с. 15]. У складі полкової музики Війська Запорозького були кобзарі-бандуристи, які навіть оплачувались.

Професіоналізація творчості українських етнічних співців посилювалася у період перенесення ролі Запорозької Січі. 27 вересня 1652 р. Б.Хмельницький видав універсал про утворення музикантського цеху на Січі. Там існувала школа, у якій для всебічного розвитку, крім письма й читання, навчали церковного співу та гри на різних інструментах. На території Запорозької Січі існувала капела козаків-бандуристів [1, с.17], які, отримавши тяжкі поранення, залишалися кобзарями. Власне, вони були головними носіями оповідань про героїчні подвиги козаків “Кобзар – хоронитель заповітних запорозьких переказів, живописець лицарських подвигів, часом перший лікар хворих і поранених. Часом визволитель невільників з полону. Часом підбурювач до воєнних походів і славних подвигів чудових молодців”, – писав Д.Яворницький [10, с.178].

Сам факт участі народних співців у військових походах засвідчує Коденська судова книга 1770 р., де мовиться про страту за участь у гайдамацькому повстанні Прокопа Скрыги, його зятя Михайла Сокового й Василя Варченка.

Говорячи про спеціальні школи, які існували на Січі і де, крім письма та читання, навчалися гри на різних інструментах, тут готували також музик для полкових оркестрів.

Слід підкреслити, що кобза, бандура займали особнє місце не тільки в козацьких полкових оркестрах. Кобза та бандура були основними інструментами і придворних музикантів, так званих “двірських співців”, мистецькими послугами яких користувалися ще в часи Київської Русі.

Мистецтво “двірських співців” було досить вишукане, що вимагало тривалого професійного навчання й особливих якостей виконавця. “Двірські співці” володіли мистецтвом імпровізованого складання славильних творів – “славнів”. Згодом їх репертуар поповнився розважальними піснями й танцями.

Особливо високою пошаною “двірські сліпці” користувалися в Україні серед російського дворянства. Після зруйнування козацької Січі, зрозуміло. Це, у свою чергу, призвело до запровадження в Україні музичних навчальних закладів. Так, у Глухові 1738 р. була заснована школа півчих, де обдаровані діти навчалися співу та гри на гусях і бандурі.

Важливе місце у школах посідала нотна форма навчання [8, с.130]. Крім запорозької музичної школи, тобто глухівської, навчання гри на бандурі та гусях проводилося також у Києво-Могилянській академії й у кількох регіональних колегіумах.

Слід відмітити, що високою пошаною “двірські сліпці” користувалися не тільки серед російського дворянства.

У хроніках зафіксовано ряд імен придворних музикантів-бандуристів, яких зусиллям дослідників, таких як Г.Хоткевич, В.Ємець, О.Ваврик, повернуто із забуття. Це Рафал Тарашко (1441 р.); Чурило – придворний музикант Жигмона I (польського короля (1498 р.); Веселовський, Нечай, Волошин –віртуози польського короля Яна III; Стечко – служив при дворі литовсько-князівського двору Ягеллонів; бандурист-віртуоз Войташко Длугорай і Шумський зі Львова, які служили при дворі Яна Собєського; співець-кобзар Андрій, служив при дворі турецького воеводи С.Гаштольда (1547 р.); князь Самійло Корєцький, за часів Сігізмунда III грав на кобзі (1588 – 1632); кобзар Григорій Любисток – улюблений музикант цариці Єлисавети (отримав чин полковника і введений у дворянство); Семен Тарабанов, служив при дворі імператриці Катерини I; кобзар Рихліївський на

прзвисько “Бандурка” – при київському губернаторові (прибл. 1738 р.); бандурист Олексій Розумовський. служив при царському дворі, за що отримав графський титул [9, с.63].

Зі встановленням в Україні радянської влади кобзарське мистецтво почало занепадати, а до кобзарів-музикантів застосовувалися різного роду репресії аж до їх фізичного винищення. У статті кандидата філософських наук Юрія Килимника “Правда розстріляних кобзарів”, який посилається на дослідження М.Литвина “Як більшовики вибивали колом закобзарену психіку”, сказано: “Спочатку більшовики влаштували справжні лови на сліпих і немічних народних співців і розстрілювали їх на місці, без слідства і суду. ...їх надто багато було. Потім ЦК ВКП (б) видав постанови “Про заборону жебрацтва”, “Про обов’язкову реєстрацію музичних інструментів у відділах міліції та НКВС”, “Про затвердження репертуару НКО” [4, с.12]. Але це не принесло очікуваного результату. І режим вдається до методів силового приборкання, а саме: частину кобзарів, які не “заплямували” своєї біографії, силоміць загнали до колгоспів, капел, ансамблів, квартетів для їхнього перевиховання. Інших сталіністи примушували творити “пісні” і “думи”, які звеличували б радянську дійсність... Однак більшість кобзарів на це не погодились і продовжували співати “невольничі плачі”. У результаті “кобзарів” (а серед них було чимало незрячих) під приводом поїздки на з’їзд народних співців СРСР, що мав відбутися у Москві, повантажили у вагони і відвезли на ст. Козача Лопань, неподалік Харкова. Тут їх пізно увечері вивели з вагонів і повели до лісосмуги, де були задалегідь вириті траншеї. Вишикувавши кобзарів та їхніх малолітніх поводитирів в одну шеренгу, загін особливого відділу НКВС УРСР розпочав розстріл... Коли все було закінчено, тіла розстріляних закидали вапном і присипали землею. Музичні інструменти спалили поряд” [4, с.12].

Убієнних налічувалося понад 200 осіб. “Це був живий музей, жива історія України, всі її пісні, її музика, її поезія, і ось майже всіх їх застрелили, майже всі ці жалібні співці були вбиті” [4, с.12]. – читаємо в книжці спогадів білоемігранта Шостаковича, що вийшла 1939 року в Лондоні.

Трагедія під Харковом сталася в середині 1930-х років. Вона лягла в основу створення вже в незалежній Україні 2013 року художньої кінострічки “Поводир, або Квіти мають очі” (режисер

Олесь Санін, оператор Сергій Михальчук, художник Сергій Якутович).

Українська пісенна творчість, і зокрема творчість кобзарська, постійно вабила своєю немеркнучою художньою красою й завжди володіла могутньою здатністю окрилювати поривання, надихати, овівати радістю, множити сили в боротьбі. Допомогала пізнати себе та своє майбутнє. Учила й продовжує вчити любити рідну землю, гордитися нею й почувати себе на ній повноправним господарем.

1. Ваврик О. Кобзарські школи в Україні / Оксана Ваврик. – Тернопіль : Збруч, 2006. – 221 с.
2. Ємець В. У золоте 50-ти річчя на службі України. Про козаків-бандуристів / В. Ємець. – Голлівуд, 1961. – 381 с.
3. Колесса Ф. Мелодії українських народних думи / Філарет Колесса//. – К., 1969.
4. Килимник Ю. Правда про розстріляних кобзарів / Юрій Килимник // День. – 2013. – № 33 – 34. – 22–23 лют. – С. 12.
5. Лещенко Н. Кобзарська Трійця / Наталка Лещенко // Україна Молода. – 2008. – 11 черв. – С. 8.
6. Лисенко М. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая / Микола Лисенко. – К., 1955.
7. Хоткевич Г. Два поворотні пункти в історії кобзарського мистецтва / Гнат Хоткевич // Музика масам. – 1928. – № 10–11.
8. Черемський К. Традиційне співоцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури: наукове видання / Кость Черемський. – Х. : Атос, 2008. – 248 с.
9. Шеленко Т. Кобзарство – культурне явище національної ідентичності / Тетяна Шеленко // Проблеми педагогіки мистецтва. РВНЗ Кримський гуманітарний університет. – Ялта, 2008. – С. 60–67.
10. Яворницький Д. Історія запорізьких козаків / Дмитро Яворницький. – К. : Наукова думка, 1990. – Т. 1. – 592 с.

ЗМІСТ

Андрусичиш Роман

Український народний танець як засіб формування естетичної культури школярів..... 3

Бай Ігор

Використання нетрадиційниххудожніх технік на уроках образотворчого мистецтва в початкових класах..... 8

Барило Світлана

Професійні компетенції вчителя початкових класів у сфері музичного виховання..... 14

Луна Ірина, Бедрій Христина

Етнорегіональний фольклорнийматеріал у системі музичної освіти учнів початкової школи..... 19

Вовк Мирон, Савчук Володимир

Музична етнопедagogіка у творчості Івана Франка..... 26

ЛунаІрина, Гладіш Романія

Формування початкових знань про музичне мистецтво у першокласників..... 32

Гнатюк Михайло

Визначні різьбярі й мосяжники села Брустури на Гуцульщині 38

Івасичиш Ірина

Професійна майстерність вчителя музики у контексті музично-виконавської діяльності учнів початкової школі... 48

Калинчук Олександра

Хореографічна освіта як складова загальнокультурного розвитку особистості 52

Качмар Олександра

Фортепіанна творчість С. Борткевича: дитячий репертуар (дидактичний аспект)..... 57

Клепар Марія

Теоретично-методичний аспект формування творчого потенціалу обдарованих дітей у процесі музичної діяльності..... 62

Володимир Костів, Леся Гардаман

Аналіз можливостей української патріотичної пісні у формуванні громадянських якостей школярів 70

Григорій Котик, Тетяна Котик

Розвиток творчих здібностей молодших школярів засобами інтегративних технологій на між предметній основі..... 79

Луна Ірина

Організація музично-ритмічної діяльності молодших школярів на уроках музичного мистецтва..... 86

Марусик Наталія

Підготовка педагога-хореографа в сучасній школі 92

Марта Шевченко

Кобзарський епос як складова української музичної народної творчості..... 99

Наукове видання

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

Збірник наукових праць

В авторській редакції

Головний редактор – Василь ГОЛОВЧАК

Технічний редактор – Ольга САВЧУК

Літературний редактор – Гафія ВАСИЛЕВИЧ

Підп. до друку 20.11.2013 р. Формат 60x84/16. Папір офсетний.
Гарнітура “TimesNewRoman”. Ум. друк. арк. 5,1.
Тираж 50 прим.

ISBN 978-966-640-210-7



Видавець і виготовлювач
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

HB IBYC



800368