

Використана література:

1. Савчин М.В. Психологія відповідальної поведінки. – К.: Укр.Відр. 1996. – 130 с.
2. Ушинський К.Д. Збір. тв., т.8. – М. – Л.: 1950. – 441 с.
3. Gibbs J.C., Basinger K.S., Fuller D. Moral Maturity: Measuring the Development of Sociomoral Reflektion. – Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Assoc. Publishers, 1992.
4. Piaget J. Moral judgment of the child. (M.Gabain, Trans). New York: Free Press. (Original work published 1932), 1965.

Анотація

В статті дано обґрунтування педагогічних умов формування моральних цінностей студентів-аграрників в учебно-воспитательном процесі вищих навчальних закладів.

Идет речь об одной из самых важных проблем современности-формирования морального сознания молодежи. Показаны методики измерения важности моральных ценностей для студентов-аграрников.

Федоришин В.І.
НПУ імені М.П.Драгоманова

**СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТОК КОЛЕКТИВНОГО МУЗИКУВАННЯ
У ВІТЧИЗНЯНІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ТА ОСВІТІ**

У сучасній музичній культурі значне місце зайняв камерний оркестр – невеликий інструментальний колектив, що володіє художніми можливостями втілення широкого діапазону образів і емоцій, виконання творів різних епох, стилів, жанрів, форм. Разом з тим, ця форма колективного виконавства недостатньо використовується у навчально-виховному процесі професійної підготовки майбутнього вчителя музики. У більшості педуніверситетів окрім хороших колективів, вокальних та інструментальних ансамблів ніяких музичних колективів не існує. На наш погляд, випускник вищого навчального закладу ХХІ ст. з музичного виховання мусить бути обізнаним не тільки з особливостями колективних форм музикування, але й мати історію їх зародження і розвитку.

Однією з особливостей камерного оркестру є темброве розмаїття його складів. Склади камерного оркестру можна розділити на два типи: класичний і ненормований (термін І.О.Барсової). основу класичного складу складають традиційна струнна група, нерідко з приєднанням кількох духових та ударних. Ненормованіклади не мають аналогів і визначаються включно творчою фантазією композитора в кожному окремому творі. Ненормованість є наслідком процесу індивідуалізації тематизму, голосів (парцій), тембрів, витоки якого стосуються епохи бароко, а розвиток втілюється в деяких творах Вівальді, Баха, Моцарта, ряду композиторів-романтиків, але особливо широко – в музиці ХХ ст. (Хіндеміт, Стравінський, Шенберг, Мессіан, Прокоф'єв, Шнітке та ін.).

Однак на концертній естраді дуже рідко звучать твори для ненормованих складів. Це пов'язано з тим, що не вирішена одна із суттєвих проблем організації конвертування камерно-оркестрових колективів. З іншого боку, яким би не був склад камерного оркестру, його формування відбувається на базі оркестру класичного типу. Саме про такий оркестр і буде йти подальша мова.

У нашій країні камерні оркестри, багато з яких здобули широке визнання, з'явилися у 60-х роках. XX ст. Чим же пояснюється таке запізніле їх становлення в державі, музична культура якої ось уже більше півтора століть є однією з пріоритетних у світі? Відповідь на це запитання може полягати як в музичному, так і в політичному аспектах.

Ще в післяреволюційні часи першим вказав на актуальність і перспективність камерно-оркестрового музикування Б.Асаф'єв. В роботі “Современный инструментализм и культура ансамбля”, опублікованій в 1927 році, музикознавець, оглядаючи західноєвропейську оркестрову музику, писав про колосальну кількість літератури і оригінальні досвіди в галузі інструментальних новоутворень, що базувались на виконавській індивідуалізації. Асаф'єв не вживає термін “камерний оркестр”, але очевидно, що мова йде про широке розповсюдження в Європі невеликих, різноманітних по складу оркестрах, для яких було написано ряд творів Р.Штраусом, Шенбергом, Хіндемітом, Мійо та іншими композиторами. Асаф'єв побачив історичну закономірність настання епохи “вільного волевиявлення композитора в стихії симфонізму” і як наслідок – різноманіття лаконічних оркестрових складів, що визначають вільний, без диктату диригента, виконавський стиль [2; 9]. Теоретичні положення Асаф'єва в одних випадках підтверджувались розвитком інструменталізму у вітчизняній музиці XX ст., в інших – стимулювали його.

В 1929 р. Мясковський написав Симфонієту мі мінор, Прокоф'єв – концерт для фортепіано з оркестром № 4, Шостакович – ряд творів для оркестру із зменшеним складом. Для цих творів характерно прагнення авторів добитися “більшого ефекту при наявності найменших засобів” через індивідуалізацію партій, тобто те, що притаманне камерно-оркестровій музиці.

Перші відомості про камерно-оркестрові колективи в СРСР відносяться до 1928 року. В журналі “Музыка и революция” була поміщена замітка В.Лютша про перший експериментальний камерний сполучений ансамбль (ПЕКСА). В замітці говорилось про те, що створено колектив, культивує ідею камерного симфонізму. Перекликаючись із Асаф'євим, Лютш відмічає, що камерний оркестр завоював широке визнання, але в деяких колах радянської музичної громадськості одержує відсіч як... “буржуазна витівка”. Автор також звертає увагу на відсутність репертуару для подібних колективів.

Із матеріалів, що зберігаються в архіві Д.А.Борисовської, дізнаємось про учасників ПЕКСА, які розглядали свою діяльність як лабораторію нових форм

театралізованого дійства. Основою було поєднання різних видів мистецтв. Першим етапом роботи їм бачилось створення музичного колективу (до 20 виконавців), що мав би можливість завдяки великій кількості тембрів виконувати музику різних епох і стилів. У подальшому ансамблісти передбачали сформувати багатий тембрами камерний інструментальний колектив і виконувати музику, спеціально написану для нього.

Творчі принципи ПЕКСА були багато в чому абстрактними, але було в них немало і раціонального. По-перше, розуміння значення персоніфікації голосів, що веде до максимального використання можливостей кожного інструменту, що визначає новий камерно-оркестровий склад. По-друге, розуміння музично-просвітницької ролі камерного оркестру – мобільного, такого, що володіє широким репертуаром виконавського апарату.

До 1929 року відноситься перша згадка про струнний камерний оркестр, створений у ленінградському товаристві камерної музики (журнал «Жизнь искусства»). Автор замітки А.Крюгер писав, що цей камерний оркестр був фактично «умноженным смычковым квинтетом». Робота цього колективу – один з перших досвідів вирішення проблем організації репетиційного процесу та конвертування камерних оркестрів.

Таким чином, у 1-й половині ХХ ст. в радянській музиці склались певні умови для початку функціонування камерних оркестрів: теоретичні передумови, виникнення репертуару, досвід музикування. Участь у роботі перших камерних оркестрів таких авторитетних музикантів як Л.М.Гінзбург, В.В.Борисовський, І.С.Козловський, Н.І.Голубовська, підтримка цієї роботи популярними, в професійних колах журналами – все це свідчить про те, що ідея камерно-оркестрового музикування могла одержати значний і всебічний розвиток. Однак, вона не підкріплялась знанням західноєвропейського досвіду. Нарікання артистів ПЕКСА на відсутність репертуару пояснюється тим, що організатори і виконавці перших вітчизняних камерних оркестрів не знали ні про значну кількість камерно-оркестрових творів, створених західноєвропейськими композиторами, ні про рости вітчизняного камерно-оркестрового репертуару, ні про зарубіжні камерні оркестри. Закономірно, що за відсутності головного фактору розвитку музики – взаємозв'язку композиторської та виконавської творчості – перші кроки створення в нашій країні камерних оркестрів продовження не мали.

Приблизно з кінця 2-го десятиліття почала посилюватись ізоляція країни від світової культури. Гордість за успіхи в економіці, науці, мистецтві поступово перетворювалась у фанатизм переваги абсолютно всього радянського абсолютно всьому зарубіжному. З цієї точки зору вся багатоманітність естетики, методів, жанрів, форм. Засобів західноєвропейського “антиромантизму” об'являлось контрреволюційним і формалістичним. В очах широкої музичної громадськості дискредитувались імена корифеїв світової музичної культури Шонберга, Хіндеміта,

Стравінського, які вписали найбільш яскраві сторінки в історію сучасного камерного оркестру, але таких, що не вписувались в соціалістичний реалізм.

Таким чином, в силу політичних причин наша офіційна музична критика не змогла об'єктивно розглянути одне із значних явищ музичної культури ХХ століття. Закономірно, що при цьому ідею камерного оркестру легко можна було об'явити "буржуазною витівкою". Активними були спроби дискредитувати самобутнє мислення таких композиторів як С.Прокоф'єв, М.Мясковський, Д.Шостакович, які були біля джерел камерно-оркестрового репертуару.

До 60-х років не втрачали актуальності гіркі, але справедливі слова Б.Асаф'єва: "... наша музикальная действительность, упорно чуждаясь идеи малого инструментального ансамбля, отстает от общей музыкальной эволюции не по дням, по часам. Колоссальная литература, множество любопытнейших оригинальных опытов в области инструментальных новообразований проходит мимо нашей культуры» [2, с.9].

Загальновідомо, що культура окремо взятої країни, яким би високим внутрішнім потенціалом вона не володіла, не може розвиватися, поза зв'язків з культурами інших країн. В нашій країні урок не пішов на користь. Камерний оркестр у всеоб'ємності явища прийшов у нашу культуру не внаслідок розвитку композиторського мислення, а з іншого боку – з виконавської, як відображення ідеї виконавського дослідження музики бароко і класицизму.

Прецедентом створення першого постійно функціонуючого камерного оркестру в нашій країні послужили успішні гастролі в Москві у 1955 році німецького оркестру під управлінням В.Штраса. думка про створення оркестру виникла у Р.Баршая – відомого музиканта-альтиста. У 1956 році відбувся перший концерт цього колективу, що одержав назву Московський камерний оркестр (нині державний камерний оркестр Росії).

Яскравий приклад діяльності цього колективу стимулював бурхливий розвиток камерно-оркестрового виконавства в країні. В 1960 році був створений камерний оркестр у литві, 1961 році – у Естонії, Вірменії, Ленінграді. В 1964 році з'явилися камерні оркестри в Київській філармонії, Грузії, Азербайджані, а в 1968 р. – в Латвії та Білорусі.

Камерні оркестри створювались на радіо і телебаченні. Вони формувались і при великих колективах (оперних театрах, філармоніях) з числа оркестрантів. Деякі з них у подальшому перетворювались у самостійні концертні колективи.

Звертаючи погляд до історії, бачимо, що в епоху бароко також створювались невеликі склади із музикантів великих оркестрів. Історія повторилась, бо це діалектично закономірно і є підтвердженням історично сформованої художньої потреби в камерних оркестрах.

Популярність камерно-оркестрового музикування стимулювала і виникнення камерних оркестрів у навчальних закладах. В 1959 році такий оркестр було створено в

Інституті ім. Гнесіних, а потім в Московській, Львівській, Київській консерваторіях та інших вузах.

Звертаючи погляд в історію, бачимо, що цей вид колективної творчості пройшов довгий і складний шлях розвитку. В нинішніх умовах необхідно зберегти започатковані традиції і активніше переносити їх у вищі навчальні заклади, де одержує музичну освіту талановита молодь, яка здатна багато зробити для відродження духовності нашого підростаючого покоління.

Сучасна вища музична освіта багата різноманітними формами колективної виконавської практики (оркестрові та хорові колективи, фольклорні ансамблі тощо). Її завданням в умовах відродження духовності, національної культури є формування високої культури почуттів, інтелігентності, високих морально-естетичних якостей майбутніх спеціалістів. Сучасний спеціаліст покликаний бути носієм накопичених національною культурою загальнолюдських цінностей, всебічно знати як зарубіжну, так і українську музичну культуру, її традиції, фольклор тощо.

Проведена автором дослідницька робота в камерному оркестрі педуніверситету показала, що подібні колективи володіють великим виховним потенціалом. Разом з тим, аналіз сучасного стану навчально-виховного процесу в них свідчить про те, що художні інтереси, обсяги знань, вмінь та навичок соціокультурна характеристика та відношення студентів до національного репертуару розкривають далеко не повну реалізацію естетико-виховного потенціалу колективів, їх форм та методів роботи, спрямованих на формування естетичних і моральних якостей їх учасників.

В ході нашої роботи ми прийшли до висновку: еталоном цілеспрямованої діяльності в колективному музикуванні є колективний естетичний аналіз музичних творів з позицій їх морально-естетичної спрямованості. Як елементарна форма естетичної діяльності, естетичний аналіз використовується як засіб постійного звернення оціночної свідомості до почуттєво-сміслового контексту твору. Головна мета колективного естетичного аналізу – формування досвіду музичного сприймання оціночної діяльності на основі інтонаційного матеріалу творів, що входять до репертуару колективу.

Важливим фактором стимулювання активності сприймання та усвідомлення матеріалу, збагачення естетичного тезаурусу студентів є репетиційне заняття – діалог. Це своєрідний засіб взаємодії учасників колективу та керівника. Він виступає як діяльність по виявленню естетичного смислу творів і співвідношення його з власною позицією. Саме така діяльність учасників колективу здатна сформувати високі професійні та морально-естетичні якості в процесі колективного естетичного аналізу творів. Необхідними умовами реалізації діалогу в колективі є:

- особистісний, рівноправний підхід до діалогу;
- усвідомлення діалогу як можливості власного розвитку на вирішення колективних художньо-виконавських проблем;

– здатність взаємодіяти в навчальному процесі заради досягнення поставленої мети;

– підготовленість до діалогу учасників колективу.

Таким чином, колективний естетичний аналіз репертуару в оркестровому музикуванні, використання добре продуманого діалогу різноманітних форм та методів навчання є важливою передумовою успішного формування навичок колективного музикування, досвіду сприймання та сценічної діяльності – тобто таких компонентів процесу навчання і виховання студентів, які складають основу всієї професійно спрямованої роботи в оркестровому колективі.

Використана література:

1. Асафьев Б.В. К приезду Персимфанса // Красная газета. 24 января 1929 г.
2. Глебов И. Современный инструментализм и культура ансамбля // Новая музыка. Год первый: Сб.3. – Л., 1927.
3. Крюгер А. Камерный оркестр // Жизнь искусства. – 1929. – № 6.
4. Лютш В. ПЕКСА // Музыка и революция. – 1928. – № 7-8.
5. Энциклопедический музыкальный словарь. – М.: БСЭ, 1959.

Аннотация.

В статье рассматриваются пути развития камерно-оркестрового исполнительства, коллективного музицирования и его роль в профессиональной подготовке будущего учителя музыки. На конкретных фактах доказывается важность этой формы коллективной музыкальной деятельности в отечественной музыкальной культуре, освещаются формы и методы работы руководителя оркестрового коллектива по воспитанию и обучению студенческой молодежи.

**Чепурко О.
НПУ імені М.П. Драгоманова**

СУЧАСНІ АСПЕКТИ ВИКЛАДАННЯ КУРСУ “ДИТЯЧА ЛІТЕРАТУРА” НА ПЕДАГОГІЧНОМУ ТА ФІЛОЛОГІЧНИХ ФАКУЛЬТЕТАХ

Професійна підготовка майбутніх учителів і вихователів вимагає детального вивчення курсу “Дитяча література”. Художні твори допомагають формувати і розвивати психологію та ментальну свідомість підростаючого покоління, закладають фундамент гуманітарної освіти. Кращими зразками дитячої літератури репрезентовані сторінки букварів і читанок, якими користується початкова школа, а програми літератур у середніх класах також побудовані переважно на вивченні творів для дітей або творів, що становлять коло дитячого читання.

Курс дитячої літератури не лише допомагає студентам набути необхідних фахових знань, а й сприяє опануванню мистецтвом педагогічної справи, дає