

9. Леонтович М.Д. Практичний курс навчання співу у середніх школах України: (З пед. спадщини композитора) / Упоряд. Л. Іванов; передм. М. Гордійчука. – Київ : Муз. Україна, 1989. – 134 с.

The article covers the creative way of the talented composer Nikolai Leontovich, who was born in Podillia. The musical works of the master, namely choral miniatures created on the basis of Ukrainian folk songs, are analyzed. Deeply peculiar approach of M. Leontovich to the folklore material is revealed. It turns out that he did not take creative grain and conceptual idea from a single song, but from a whole genre of folklore. He had the inherent gift to feel the most characteristic, barely noticeable intricacies of folk songs, the beauty of his melodies, truthfulness in the wisdom of the poetic word. The folk song for the composer is a part of human life, with its moods, feelings, grief and joy. The most valuable finds are the majority of his treatments, for example: "Oh, the gray cuckoo", "Oh, it's time to stop", "Pryala", "Bitch", "Duck Dive", "Dudaryk", "Shchedryk". The emphasis is on aesthetics and innovative principles of creativity of a bright Ukrainian. Leontovich was an extremely inquisitive artist. He constantly sought new principles for the improvement of his composer's technique, ways of enriching the expressive means of musical language of the folk song. Innovation, uniqueness and originality of his style are based on the skillful combination of folk singing of a regional character with a classical polyphony of church singing. Leontovich's new facets of choral style are highlighted in the following principal features: the trend towards linearity in the texture; coupling-variational structure; figurative semantic dual plan, symphonization of works. A significant contribution of Nikolai Dmitrievich Leontovich to the development of Ukrainian national music was described.

Key words: *composer, Leontovich, musical works, choral miniatures, folk song.*

УДК 378.011.3-051:78.071.2

Тетяна Борисова
Tetiana Borysova

МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ УДОСКОНАЛЕННЯ МАНУАЛЬНОЇ ТЕХНІКИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

METHODOLOGICAL PRINCIPLES OF IMPROVING MANUAL TECHNIQUE OF A FUTURE TEACHER OF MUSIC

У статті висвітлено значимість мануальних засобів у забезпеченні ефективності диригентської діяльності майбутніх учителів музичного мистецтва. Розкрито компонентну структуру мануальної техніки, окреслено функції рук диригента в процесі виконання музичного твору. Виокремлено і систематизовано методичні механізми удосконалення мануальних елементів художньо-виконавської виразності майбутніх керівників учнівських хорових колективів.

Ключові слова: *майбутні вчителі, диригування, виконавство, художньо-творчий процес, мануальна техніка, жести, рухи, засоби диригентської виразності.*

Повноцінне виконання майбутнім учителем музичного мистецтва своїх фахових обов'язків передбачає наявність у нього низки специфічних компетентностей, які дозволятимуть йому якнайповніше розкрити дітям таємниці музичного мистецтва.

Так, досягти високих результатів у музично-педагогічній роботі може лише той учитель, який прагне не лише ознайомити ввірену йому дитячо-юнацьку аудиторію із сформованими віками музичними мистецькими цінностями, а й долучити їх до творення власних зразків музичної творчості. Відповідно, для цього він повинен якомога частіше залучати школярів до

музично-виконавської, зокрема колективної музично-виконавської діяльності. Традиційно, одним із найпоширеніших різновидів такої діяльності у школі є хорове виконавство.

Вважаємо, що ефективність педагогічної діяльності керівника шкільного хорового колективу залежить від того, наскільки вправно він поєднує у процесі цієї діяльності навчальні та естетико-виховні траєкторії. Лише такий особливий синтез поглиблюватиме досягнення школярами не лише мистецько-технологічних механізмів хорового виконавства, а й естетичного потенціалу хорової музики, сприятиме формуванню у них почуттів радості від власної творчості, задоволення від того, що вони знайшли себе у мистецтві і, відповідно, прагнення продовжувати пізнавати глибини музичного мистецтва впродовж майбутнього життя.

Однак, центральною властивістю ефективного керівника колективним дитячим музичним ансамблем усе ж таки залишається його технічна вправність, відшліфованість і відточеність специфічного диригентсько-хормейстерського технічного інструментарію, за допомогою якого він здійснює енергетичне управління колективом, підпорядковує його власній волі, транслює виконавцям імпульси своєї думки, емоцій, намірів, прагнень, входить з ними у специфічну, надзвичайно тонку комунікацію, яка викликає до життя цілісну магічну субстанцію справжнього музичного мистецтва.

У свою чергу, серед чисельного переліку характеристик технічної вправності диригента-хормейстра особливе значення відводиться мануальній техніці, яка в силу видової специфіки диригентської діяльності є основним засобом, за допомогою якого здійснюється більшість необхідних для реалізації відповідних задумів операцій.

Зазначимо, що проблема підготовки диригента-хормейстера досить повно, детально й різноаспектно розкрита у спеціальній науковій мистецтвознавчій, художньо-педагогічній, музично-методичній літературі. Так, серед класичної музикознавчої спадщини з цієї тематики є фундаментальні теоретичні роботи диригентів світового рівня (Р. Вагнер, Б. Вальтер, Ш. Мюньш, К. Пігров, П. Чесноков, І. Мусін, В. Соколов та ін.). Передові представники вітчизняної диригентської школи також створили значний обсяг наукових напрацювань, присвячених розв'язанню проблем розвитку тих або інших якостей диригентів, зокрема і мануальної техніки (М. Колеса, А. Авдієвський, М. Мархлевський, А. Мартинюк, В. Доронюк та ін.)

Однак, незважаючи на широку наукову розробленість проблеми розвитку мануальної техніки диригента-хормейстера, вважаємо, що вона є настільки багатогранною, різновекторною і глибокою, що в жодному разі не може вважатись абсолютно вичерпаною. Творча, динамічна, індивідуальна природа диригентської майстерності зумовлює постійну потребу пошуку нових, оригінальних методичних інструментів, дієвих теоретико-методичних алгоритмів, здатних у той або інший спосіб оптимізувати технічний інструментарій диригента-виконавця. Відтак, зосередження наукової уваги на засобах удосконалення такого надзвичайно значимого для диригентської вправності аспекта, як мануальна техніка, без сумніву, є актуальним і потребує спеціального наукового ввідображення.

Саме тому метою нашої наукової розвідки виступає розробка і висвітлення методичних засад удосконалення мануальної техніки майбутніх учителів музичного мистецтва, окреслення механізмів поєднання у мануальних діях диригента фізичних і енергетичних елементів, націлених на оптимізацію комунікативної художньої взаємодії із учасниками виконавського колективу.

Своєрідним підтвердженням домінантності мануальної техніки над усіма іншими складовими диригентської майстерності є надзвичайно влучний вислів відомого музиканта і дослідника проблем диригування А. Іванова-Радкевича, який зазначав: "Від диригента вимагається рука, як від співака – голос, а від піаністів й інших інструменталістів – пальці. Рука – виразник музичної думки, волі художника" [2, с. 65].

Нам особливо імпонують також дещо радикальні міркування з цього приводу іншого світила музичної сцени – всесвітньовідомого практика і теоретика диригентської діяльності Вільгельма Фуртвенглера: "...звикли базікати про "навіювання", "силу особистості" тощо...

Все це – маячня. Жодна сила особистості не в змозі сприяти тому, щоб деталі фразування виходили у одного диригента... чіткими, а в іншого – невиразними, розмитими” [9, с. 407]. Щиро захоплюючись неперевершеною манерою диригування відомого музиканта Нікіші, він вказує: “Я осягнув, що прекрасна звукова стрункість... не була випадковістю, що подібний феномен залежав від того, якими жестами руки викликалось звучання... Що, відповідно, це було результатом впливу не його особистості, не його “навіювання”, а його “техніки” [9, с. 408].

Уважаємо, що засадовою відправною точкою в осягненні сенсу усіх мануальних дій диригента повинна стати глибока обізнаність із самою природою виконавської майстерності загалом, яка, як відомо складається із двох взаємопов’язаних та взаємозначущих елементів.

Так, у структурі музично-виконавського процесу традиційно виокремлюють: осягнення суті музичного твору (сприйняття) та передача її за допомогою різноманітних засобів виразності (відтворення). Таким чином, у його основі лежить своєрідна діалектична єдність сприйняття та творчого відтворення, конгломерат почуття і думки, емоційного і раціонального, свідомого та інтуїтивного, що комплексно віддзеркалюється у творчій інтерпретації виконавцем музичного матеріалу. В результаті весь процес виконання музики є немов ланцюжком, процесуальні ланки якого вибудовуються в напрямку: від початкового задуму – через копіткий процес репетиційного відшліфування музичного матеріалу – до безпосередньо публічного виступу, де виконавець вже на практиці застосовує увесь арсенал попередньо ретельно відібраних, відпрацьованих засобів виразності на кшталт найтонших нюансів динамічних градацій, різноманітних темпових та агогічних конструкцій, розмаїтих звуковідтворювальних елементів тощо.

Таким чином, руки диригента є нічим іншим, як тим основним інструментом, за допомогою якого він, наче скульптор, “ліпить”, “вирізьблює”, “творює” таку звукову матерію, яка йому видається найбільш оптимальною, транслює свою волю колективу і домагається від нього саме таких результатів, на які він розраховував, плекаючи власний художній задум. Окрім цього, саме за допомогою рук він немов висловлює колективу свої вимоги, точно й блискавично реагує на всі похибки виконання, здійснює операції, здатні покращити якість звучання тощо.

Переконані, що увесь процес розвитку мануальної техніки диригента повинен, у першу чергу, ґрунтуватись на глибокому усвідомленні її дуалістичного характеру, єдності фізичної та духовно-енергетичної, зовнішньої та внутрішньої складової кожного її окремого елемента.

Підтвердження таких наших переконань повсякчас віднаходимо в міркуваннях відомих музикантів-виконавців, які глибоко аналізували універсальні закони ефективної музичної виконавської творчості. Так, зокрема, дослідник проблем інструментального виконавства К. Мартінсен в свій час повчав: “Якщо викладання із самого початку йшло дійсно від внутрішнього – до зовнішнього, замість того, щоб йти від зовнішнього – до внутрішнього і звукотворча воля від самого початку дійсно була його основою, ... то музикант одразу встає на правильні рейки, що сприяють розкриттю у нього творчого начала, образного, художнього мислення. Це і призведе у подальшому до становлення й розвитку його як творчої особистості у всій її багатогранній і потенціальній різноманітності” [5, с. 213].

У контексті таких повчань стає цілком очевидною потреба вибудовувати увесь процес розвитку мануальної техніки диригента згідно із індивідуальною траєкторією його становлення як музиканта-мислителя, музиканта-творця. Це, на нашу думку, потужно мотивуватиме його до найскрупульознішого відбору, накопичення і найретельнішого відточення своєрідного “банку” власних технічних елементів, які даватимуть йому змогу бути найбільш успішним у своїх мануальних маніпуляціях, націлених на видобуття із виконавського колективу необхідного саме йому художнього результату.

Так, загальновідомо, що освітній процес у класі хорового диригування здебільшого зосереджують на формуванні саме технічних навичок, які є сукупністю універсальних навичок тактування та особистісно-зabarвлених умінь та навичок безпосередньо диригування, управління колективом. Зауважимо, що незважаючи на їх цілісність у структурі творчого

процесу диригування, все ж таки на початкових заняттях педагог має окреслити перед студентом різницю в трактуванні цих складових диригентської техніки.

Унаслідок проведення спеціальних роз'яснень, бесід майбутній диригент повинен чітко усвідомити, що диригентській техніці притаманні дві функції – тактування та диригування.

У процесі тактування диригент вирішує переважно суто технічні завдання: рухи диригента втілюють у просторі в чітко визначеному темпі і відповідних умовних напрямках. Важливо, щоб ці рухи були вкрай раціональними, вивіреними, точними та економними, оскільки саме за таких умов можна досягти чіткості метромування музичного матеріалу (встановлення точного темпа виконання музики за допомогою відрахування тактових долей).

Диригування ж спрямоване вже на експресивне розкриття суті твору, відображення художнього образу, емоційно-естетичного характеру музики, її ідейного змісту тощо.

Таким чином, основу тактування складають покази диригентом основних процесуальних параметрів музичної тканини, до яких відносяться: вступи, зняття, динаміка, темп тощо.

Диригування, в свою чергу, передбачає демонстрацією диригентом свого артистичного хисту, художнього чуття, вольових якостей, які за допомогою відповідних рухів і жестів рук, а також усього диригентського апарату загалом допомагають йому управляти виконавським колективом і досягати поставленої художньо-виконавської мети.

Уважаємо за необхідне акцентувати увагу на тому, що деякі визнані теоретики, дослідники проблем розвитку диригентської майстерності вказують на необхідність відпрацювання кожного мануального руху, кожної дії згідно із конкретно визначеною певною виконавською ситуацією.

Так, наприклад, Н. Берштейн указує в своїй теорії, що “з психологічної та фізіологічної точок зору рух, моторна схема не можуть бути засвоєні надто просто. Вони повинні кожен раз вибудовуватись диригентом по-новому, ...будь-яка рухова навичка, що набувається диригентом, містить у собі налаштування психіки на вирішення конкретної смислової задачі, на яку спрямовано цю дію” [3, с. 149].

Відповідно, в процесі осягнення студентами основ мануальної техніки потрібно ретельно слідкувати за тим, щоб рухова активність студента була інтелектуально осмисленою й психологічно виправданою у кожному окремому випадку. У такому контексті в якості своєрідного методичного орієнтира можна навести крилатий вислів відомого мислителя Дені Дідро, який у своєму знаменитому “Трактаті про актора” лаконічно, однак досить переконливо стверджував: “Сльози актора витікають із його мозку”, маючи на увазі підпорідкування зовнішніх реакцій внутрішнім імпульсам, що з цілковитою очевидністю може бути перенесене на ниву диригентської діяльності [1, с. 24].

Однак, незважаючи на те, що на заняттях з хорового диригування викладач просто зобов'язаний сформувати у кожного студента необхідний йому для подальшої диригентської діяльності арсенал універсальних технічних мануальних навичок (цьому сприяє навіть значної кількості навчальних посібників з пропозицією величезної кількості класичних графічних схем тактування, фіксацією положень рук тощо), він повинен слідкувати за тим, щоб далі цей процес усе більше трансформувався з відтворювально-механічного в осмислений. У будь-якому випадку на етапі осмисленого диригування не можна допускати сліпого копіювання студентом тих або інших дій педагога, усіяко запобігати проявам несамостійності у виборі особистих варіантів мануальної техніки для вирішення різноманітних виконавських завдань і ситуацій.

Натомість, грамотний педагог повинен якомога більше зосереджувати увагу на використанні таких форм роботи, за допомогою яких студент навчиться самостійно аналізувати й узагальнювати особливості мануального відображення різноманітних виконавських задач.

Наприклад, цьому можуть слугувати спільні перегляди відеозаписів концертів симфонічної або хорової музики, де зафіксовано мануальну техніку видатних диригентів. Корисно

також висвітлити студенту власний досвід, використовувати словесні тлумачення, пояснення особливостей мануальної поведінки в тих або інших обставинах.

На наше переконання, лише такий підхід дозволить майбутньому диригенту вільно орієнтуватись у царині мануальних засобів, осмислено й раціонально їх використовувати у своїй подальшій фаховій діяльності.

У процесі розвитку й удосконалення мануальної техніки майбутнього вчителя музичного мистецтва надзвичайно важливе значення відіграє робота, спрямована на розмежування функцій і координацію рук диригента, оскільки саме цей аспект збагачує його засоби виразності, розширює художньо-виконавські можливості й, відповідно, посилює його музично-педагогічний потенціал.

Так, загальновідомо, що основною функцією правої руки є тактування. Однак, окрім цього, вона виконує досить значну частину більш складніших завдань технічного й художнього характеру. Виразність її жестів безпосередньо залежить від амплітуди і швидості, м'якості або рішучості рухів різних її частин. Вона твоя віддзеркалює необхідний ритм, метроритм музичного твору, що є її основною функцією, також відображає динаміку, агогіку, темпи, тобто основні елементи розвитку музичної матерії, показує вступ, зняття, штрихи тощо.

Ліва рука, в свою чергу, відображає здебільшого художні, темброво-інтонаційні особливості музики. Вона, хоча й виконує функції допоміжної руки, все ж таки не повинна протиставлятися правій, оскільки збагачує її дії, допомагає їй у творенні художнього образу музичного твору.

Надзвичайно влучно і глибоко символічно охарактеризував функціонал лівої і правої рук видатний диригент Шарль Мюнш: "Права рука – малюнок, ліва рука – фарби, права рука – від розуму, ліва рука – від серця" [7, с. 441].

Варто наголосити, що на початкових етапах формування мануальної техніки диригентів варто зосередитись на усвідомленому опрацюванні студентами функцій кожної із рук. Так, наприклад, спочатку доцільно відшліфувати точність і раціональність елементарних мануальних вказівок щодо вступів окремих хорових партій, їх зняттів, показів витриманих звуків на тлі тактуючої іншої руки, мануального відображення статичної динаміки тощо.

Уже потім можна приступати до роботи з формування більш складних навичок оперування лівою рукою, для цього перед студентом ставляться вже більш трудомісткі художньо-технічні завдання.

Це пояснюється тим, що ліва рука виконує значно більше саме художньо-орієнтованих функцій. У той час, коли права рука в основному лиш метромує й тактує, ліва рука – здійснює такі рухи, які відображають внутрішній, емоційний стан диригента, вона немов підмінює собою певні мовні звертання, послання, заклики, тлумачить кожну виконавську ситуацію тощо.

Ліва рука є вже більш вільною, розкутою у своїх діях, палітра жестів і рухів урізноманітнюється, що дозволяє їй керувати динамікою виконуваної музики, контролювати, поступово або раптово видозмінювати й трансформувати силу звучання, управляти характером руху мелодії, оперувати системою поліфонічних взаємозв'язків, переплетінь, підголосків, тембрально колорувати звукову матерію тощо.

Процес розвитку функцій лівої руки слід розглядати, перш за все, не з позицій технічності, а скоріше – художньої її виразності. У цьому ключі підготовка студента-хормейстра перегукується із роботою театрального актора над пластикою своїх рухів, адже саме ліва рука є провідним засобом комунікації із виконавцями.

Однак, хоча в ідеалі найбільшої диригентської виразності можна досягти за умов органічної взаємодії лівої та правої рук, усе ж таки доцільно слідкувати за проявами так званого паралелізму. Так, наявність у лівій руці ритмічного елемента в будь-якому випадку не допускає здійснення однакових з правою рукою рухів і дій. Рухи обох рук мають бути незалежними: права рука – актує, а ліва – немов допомагає, сприяє їй, розкриває художні та емоційні аспекти музики.

Доцільно уточнити, що дуже часто виникають певні виконавські обставини, коли ліва рука має виконувати ті ж самі завдання, що й права, відповідно, руки мають бути у однаковій

мірі технічно досконаліми, щоб у процесі диригування могли б перебрати на себе необхідні функції, без нанесення шкоди художньому виконавству. Тому навчальну роботу доцільно організовувати у такий спосіб, щоб, з одного боку, – досягти цілковитої взаємозамінності лівої і правої рук і, в той самий час, уникати симетричності рухів. Ліва рука не має повсякчас дублювати праву, а натомість підсилювати її виразність, домінувати у показі засобів художньої виразності.

Наголосимо, що повноцінний розвиток мануальної техніки забезпечує систематична, ретельна й надзвичайно копітка робота з відпрацювання усіх без винятку її активних елементів. Так, наприклад, неможливо переоцінити значення для диригентської діяльності кистей рук, які відомий театральний діяч К. Станіславський називав “очима тіла”.

Саме тому важливим завданням викладача є розвиток гнучкості, пластичності, рухливості, вправності кисті студента. Для цього доцільно розробити й цілеспрямовано впроваджувати на заняттях з хорового диригування комплекс вправ тренінгового характеру, в рамках якого у студентів відпрацьовувались би навички відображення за допомогою кисті різноманітних нюансів, пов’язаних із характером звуку, штрихами тощо. В результаті майбутні диригенти мають вміти вільно й невимушено трансформувати форму кисті (кругла, опукла, напружена, зібрана в кулак, віялоподібна та інші варіанти градацій), здійснювати необхідні для відображення характеру музичного матеріалу кистьові дії на зразок дотику, погладжування, затиску, відмежування тощо.

Філігранності диригентській майстерності додають також різноманітні, ледь вловимі рухи пальцями рук, які виконують функції “ліплення” музичного матеріалу і у органічній єдності з розкріпаченою й рухливою кистю можуть виступати інструментом мануального управління хоровим колективом. Зрозуміло, що такий елемент диригентської підготовки не повинен залишатись поза увагою і дбайливо опрацьовуватись на заняттях.

Узагальнюючи вище сказане зазначимо, що усі визначені методичні алгоритми удосконалення мануальної техніки майбутнього вчителя музичного мистецтва засновані на визнанні того, що вона є не лише мірилом його віртуозності, довершеності суто виконавської, управлінської, операційної вправності, а й показником його досконалості як провідника найтонших художніх нюансів музичного матеріалу творчому колективу школярів-виконавців, у органічній єдності з яким цей твір народжується як естетичний об’єкт. А це, безсумнівно, сприятиме більшій ефективності його майбутньої музично-педагогічної роботи, активізуватиме процеси залучення дітей та молоді до цінностей музичного мистецтва, формування інтересу до нього та прагнення усіляко вдосконалюватись у цьому напрямку.

Список використаних джерел

1. Дідро Д. Парадокс про актора: пер. с фр. / Дені Дідро; Вступ.ст. Юрій Остапович Луцький. – Київ : Мистецтво, 1966. – 146 с.
2. Иванов-Радкевич А. О воспитании дирижера / А. О. Иванов-Радкевич. – М. : Музыка, 1973. – 75 с.
3. Колесникова Н.А. Основы теории и методики обучения дирижированию: учеб.-методич. пособие / Н.А. Колесникова. – Владимир : изд-во Вл.ГУ, 2012. – 351 с.
4. Колесса М. Основы техники диригування. Друге видання / М. Колесса. – Київ : Музична Україна, 1973. – 198 с.
5. Мартинсен К. Идивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли / К. Мартинсен. – М., 1966, – 213 с.
6. Мархлевський А.Ц. Практичні основи роботи в хоровому класі / А.Ц. Мархлевський. – Київ : Муз. Україна, 1986. – 96 с.
7. Мюнш Ш. Я дирижер / Ш. Мюнш // Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика: сб. статей / [ред. – сост. Л. Гинзбург]. – М. : Музыка, 1975. – С. 441-451.

8. Прокулевич О. Основи хорового диригування : навчальний посібник / [уклад. Оксана Валеріївна Прокулевич]. – Умань : ФОП Жовтий О.О., 2016. – 140с.
9. Фуртвенглер В. О ремесле дирижера / В. Фуртвенглер; [перевод И. Шрайбера] // Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика: сб. статей / [ред. – сост. Л. Гинзбург]. – М. : Музыка, 1975. – С. 407-413.
10. Ятло Л. П. Теорія та методика роботи з дитячим хором. Навчальний посібник. – 2-ге вид / Л.П. Ятло. – Умань: РВЦ “Софія”, 2009. – 172 с. ISBN 978-966-2113-60-0

The article shows the importance of manual means in providing the effectiveness of conducting activity of the future teachers of music. The necessity of combining emotionally-energetic and technical components in the conductor's process is emphasized. The need of finding new, original methodological means to improve the professional training and enrich technical skills of a conductor-performer is substantiated.

The essence, content and structure of the music-performing process, which is considered as a dialectical unity of perception and creative reproduction, feelings and thoughts, emotional and rational, conscious and intuitive, are analysed.

The component structure of manual technique is revealed. The functions of the conductor's left and right hands in the process of performing a piece of music are determined. Right hand is considered to be a tool for solving technically-oriented performing problems associated with the development of a piece of music. Left hand helps to express the artistic-figurative features of a piece of music.

The author differentiates and clarifies the notions of tact-making and conducting as the components of the conductor's technical mastery. It is emphasized on the need for a concrete-situational approach to students' acquiring the means of manual expressiveness, the accompaniment of motor activity by intellectual actions and psychological sensations.

Methodological mechanisms of improving the manual elements of artistic and performing expressiveness of the future leaders of pupils' choir groups are defined and systematized. The author proves the expediency of development and purposeful introduction of the complex of training exercises at the classes of choral conducting to develop students' skills of conscious and artistically-justified expression with the help of manual technique of various nuances associated with temp, rhythm, dynamics, form, texture, etc.

Key words: future teachers, conducting, performance, artistic-creative process, manual technique, gestures, movements, means of conducting expressiveness.

УДК 378.016 : 72

Алла Бренюк
Alla Breniuk

ОСНОВИ АНАЛІЗУ АРХІТЕКТУРНИХ ПАМ'ЯТОК ДЛЯ СТУДЕНТІВ ХУДОЖНІХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ

BASES FOR ANALYZING ARCHITECTURAL MONUMENTS FOR STUDENTS OF ARTISTIC SPECIALTIES

У статті досліджують основні критерії аналізу пам'яток архітектури. Висвітлюють її характерні ознаки та якості архітектури. Подано орієнтовний зміст аналізу архітектурних об'єктів для студентів художніх спеціальностей вищих навчальних закладів.

Ключові слова: архітектура, мистецтво, конструкція, функція, форма, краса.

Уміння аналізувати пам'ятки архітектури є необхідним для студентів художніх спеціальностей вищих навчальних закладів і знадобиться їм у майбутній професійній діяльності, наприклад, педагогічній, екскурсійній, науково-дослідній тощо. Як підсумок отриманих знань з історії