



**АКТУАЛЬНІ
ПИТАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЇ**

Альманах наукового товариства "Афіна"
кафедри культурології

Випуск 10

Том II



ББК 71.0

А 43

УДК 008:168.522

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЇ: Альманах наукового товариства „Афіна” кафедри культурології: У 2-х т. – Вип. 10 / За ред. проф. В.Г. Виткалова. – Рівне: РДГУ, 2010. – Т. 2. – 233 с.

Головний редактор:

Виткалов В.Г. - кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри культурології РДГУ (голова редколегії)

Редакційна колегія:

Афанасьєв Ю.Л. - доктор філософських наук, професор НАКККіМ (Київ)
Баканурський А.Г. - доктор мистецтвознавства, професор Одеського національного політехнічного університету
Воробйов А.М. - кандидат педагогічних наук, професор РДГУ
Дем'янчук О.Н. - доктор педагогічних наук, професор Луцького інституту розвитку людини „Україна”
Жилюк С.І. - доктор історичних наук, професор РДГУ
Коваль Г.П. - доктор педагогічних наук, професор РДГУ
Кралоук П.М. - доктор філософських наук, професор НУ „Острозька академія”
Круль П.Ф. - доктор мистецтвознавства, професор Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника
Кушнарєнко Н.М. - доктор педагогічних наук, професор ХДАК
Поніманська Т.І. - кандидат педагогічних наук, професор РДГУ
Постоловський Р.М. - кандидат історичних наук, професор РДГУ
Стоколос Н.Г. - доктор історичних наук, професор РДГУ
Троян С.С. - доктор історичних наук, професор РДГУ
Черніговець Т.І. - кандидат педагогічних наук, доцент РДГУ
Швецова-Водка Г.М. - доктор історичних наук, професор РДГУ
Яремко-Супрун Н.О. - доктор мистецтвознавства, професор РДГУ

Рецензенти:

Арцишевський Р.А. - доктор філософських наук, професор Волинського національного університету ім. Лесі Українки
Брилін Б.А. - доктор педагогічних наук, професор Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського

Науковий редактор і упорядник – **проф. Виткалов В.Г.**

ISBN 978-966-8424-77-9

Редакція не завжди поділяє точку зору автора. За точність наведених цитат, імен, прізвищ, дат відповідальність несуть автори.

Друкується за рішенням вченої ради Рівненського державного гуманітарного університету (протокол № 4 від 26.11.2010 р.)

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації, серія КВ № 15561-4033 Р. Зареєстровано Міністерством юстиції України, наказ № 1489/5 від 18.08.2009 р.

УДК [378.14:786.2]-057.875

Буцяк В.І. – канд. пед. наук., доц. РДГУ;
Турко Н.Є. – доц. РДГУ

ПРОБЛЕМНІ ПИТАННЯ ТЕХНІЧНОГО РОЗВИТКУ СТУДЕНТІВ ІЗ ДИСЦИПЛІНИ «ЗАГАЛЬНЕ ФОРТЕПІАНО»

Зазначена дисципліна є обов'язковим предметом у підготовці вчителів-музикантів, що включає розвиток навичок фортепіанної гри та засвоєння фактурних особливостей і стилевих закономірностей фортепіанної музики різних епох, стилевих напрямів, вміння акомпанувати, грати в ансамблі з фортепіано та з ін. музичними інструментами, читати з аркуша, транспонувати. Критерієм засвоєння студентами комплексу знань і умінь з цієї дисципліни є вміння застосовувати їх для самостійного вивчення фортепіанних творів.

Практика засвідчує, що частина студентів I курсу музичних факультетів не володіють інструментом на належному рівні. Оскільки методичні настанови навчання, розраховані на дитячий вік, є неприйнятними, виникають проблеми виконавського розвитку осіб старшого віку. Це стосується питань технічного розвитку студентів різних спеціалізацій, які мають слабку довузівську фортепіанну підготовку та особливо без неї.

Перше наукове обґрунтування методики викладання фортепіано для «не піаністів» зробив на початку ХХ ст. викладач Ленінградської консерваторії М.Загорний, який наголошував на важливості цієї дисципліни, розглядаючи її як обов'язкову умову отримання повної музичної освіти. У роботі «Фортепіанна гра як допоміжний в музичній освіті предмет» (1928 р.) педагог сформулював 5 елементів, що складають основу цього напрямку фортепіанної підготовки:

- 1) отримання найважливіших технічних навичок;
- 2) розучування сольних п'єс різних за стилем, фактурою, формою;
- 3) гра ансамблевих творів;
- 4) акомпанування (з попереднім розучуванням, з аркуша, з транспонуванням);
- 5) читання (виконання) з аркуша [7].

Важливий внесок у розвиток методики викладання загального фортепіано зробив Б.Яворський, який вбачав головну мету курсу в пізнанні музики, у всій її різноманітності, через фортепіано. У 1935 році він опублікував Хрестоматію з курсу загального фортепіано, яку апробував на кафедрі загального фортепіано Московської консерваторії. Визначальною методичною установкою праці педагога було виявлення нових підходів до початкового навчання гри на фортепіано студентів: створення спеціального навчального репертуару, який складають полегшені переклади оперної, симфонічної, ансамблевої та сольної музичної літератури; орієнтація навчального процесу на спеціальність студента. Хрестоматія містить теоретико-методичні матеріали, завдання на розвиток музично-творчих здібностей, навчально-педагогічний репертуар – спеціальні обробки оригінальних творів, вправи та ін. Вона і зараз є підручником, що продуктивно використовується в підготовці педагогів-музикантів [1; 6].

Наступним кроком в утвердженні курсу фортепіано для «не піаністів» у музично-педагогічному ВНЗ було відкриття 1962 року самостійної кафедри загального фортепіано в ДМШ ім. Гнесіних. Саме тоді була сформульована мета викладання дисципліни, що визначалася єдністю та взаємозв'язком таких аспектів:

- 1) Курс фортепіано має *універсальне* значення, адже на фортепіано можна виконати різні твори, написані для вокальних та інструментальних складів.
- 2) Курс фортепіано має *профілююче* значення, тобто може розглядатися як складова будь-якої музичної спеціальності.

3) Курс фортепіано має *формує* значення, сприяючи розвитку естетичного смаку та загальної культури музиканта-педагога [7].

Мета курсу, сформульована ще в 60-ті роки ХХ ст., не втратила своєї актуальності, лише доповнилася сучасними вимогами [5; 8; 9].

У класі «Загального фортепіано» вирішуються питання технічного розвитку студентів: на відміну від основного музичного інструмента не вимагається досягнення вершин виконавської майстерності. Натомість, важливо враховувати індивідуальні особливості та специфіку виконавського апарату студента з огляду на його основний музичний інструмент. Не слід використовувати музичний матеріал, що може сприяти неприродньому напруженню м'язів рук, їх втомлюваності та скутості. Так, приміром, для бандуристів складність викликає виконання дрібної техніки у швидкому темпі через своєрідність постановки рук, яку не можемо змінювати, а лише «приспосовувати» до фортепіанної клавіатури; для баяністів може зашкодити посилена робота над технікою широких розтягнень кисті – октавами, акордами в октаву та ін. [6; 75]. Освоєння цієї дисципліни базується на вивченні інструктивно-технічного репертуару до якого належать вправи та етюди, гами, арпеджіо, акорди. На цьому матеріалі формується звуковий та технічний стереотип виконання найважливіших елементів фортепіанної фактури. Зупинимось детальніше на особливостях його вивчення.

Сучасний підхід до вивчення інструктивно-технічного репертуару базується на дотриманні вимог забезпечення комфорту та легкості в його опануванні. В основу методики фортепіанного навчання покладено принцип використання рухів усієї руки, що отримав початок від представників віденської фортепіанної школи С.Тальберга та І.Мошелеса [13].

Початковий етап технічного розвитку студента в класі «Загального фортепіано» розпочинається з розгляду питань виконавської постави. На перших заняттях студент має теоретично опанувати специфіку постановки рук та засвоїти її на матеріалі спеціально підібраних вправ. У музичній практиці зміст поняття «постановка рук» має більш широке значення, що включає: посадку за інструментом, положення корпусу і, власне, постановку рук-положення верхніх частин рук, передпліччя, зап'ястя, кисті та пальців.

При постановці піаністичного апарату доцільно керуватися трьома принципами: природність, економність, доцільність. Звертається увага на організацію піаністичного апарату та на її попередню підготовку. Правильна організація піаністичного апарату – поєднання активної роботи пальців із допоміжними (ротаційними) рухами руки (плеча, передпліччя, зап'ястя, кисті), що полегшують виконання технічних завдань та покращують якість звукоутворення. Основними ж недоліками в постановці рук вважається: припіднятність плечового пояса; інертне пасивне звисле чи скуте плече, лікоть, притиснений до корпусу; потрясання рукою (нестійке зап'ястя при грі legato); скутість (надто високе або занадто низьке положення) зап'ястя; недорозвинутість ротаційних рухів передпліччя (рухів передпліччя довкола власної осі); нестійкість 2, 3, 4, 5 пальців у п'ястнофалангових суглобах (провалювання кісточок); нестійкість 2, 3, 4, 5 пальців у кінцевих суглобах (проломлювання кінчиків пальців); недорозвиненість рухів п'ястної кістки великого пальця; напруження незайнятого п'ятого пальця; перетримування пальців на клавішах при грі legato [3; 53-54]. Порушення природних фізіологічних законів роботи м'язів рук під час гри на фортепіано можуть викликати ознаки захворювання, про які наголошувала А.Шмідт-Шкловська [12].

Процес постановки рук розпочинається з вправ без інструмента – своєрідної гімнастики, що сприяє приведенню усього організму в робочу форму, допомагає знайти та закріпити поставу та правильну взаємодію усіх частин виконавського апарату, зміцнити та активізувати м'язи. У класі фортепіано можуть бути корисними гімнастичні вправи Ф.Куперена «Мистецтво гри на клавесині», Джексона «Гімнастика пальців і кисті», Р.Прентіса «Гімнастика руки», Е.Піччірлілі «Гімнастика й масаж руки», Й.Гата «Техніка фортепіанної гри», П.Назарова «Основи музично-виконавської техніки та метод її

удосконалення», А.Шмідт-Шкловської «Про виховання піаністичних навичок», І.Штепанової-Курцової «Фортепіанна техніка», В.Макарова «Методика навчання гри на фортепіано у підготовчому відділі та початковій школі» та ін.

Вправи без інструмента слід поєднувати з вправами та легкими етюдами за інструментом, що полегшують процес виконавської підготовки та допомагають зосередити увагу на постановці рук на матеріалі фактурних формул, знайти правильний рух, точний прийом, акцентуючи увагу на вирішенні конкретного піаністичного завдання, дають змогу вивчити елементи фортепіанної фактури у спокійному, комфортному стані, тренують технічну витримку й впевненість виконання, сприяють «розігріванню» рук, приводять їх у стан готовності. Увесь комплекс вправ та етюдів можна систематизувати за спрямованістю на: оволодіння грою *non legato*, *legato*, *staccato*; розвиток усіх пальців, особливо слабких; роботу першого пальця; розвиток пластики рухів виконавського апарату при виконанні гам, арпеджіо, інтервалів, акордів; опанування різними прийоми звукоутворення; виконання різних ритміко-інтонаційних завдань; розвиток усіх технічних формул; оволодіння педаллю та ін.

Процес постановки рук опосередкований ставленням до звуку. Тому усі підходи до формування піаністичних навичок визначалися способом і якістю звуковидобування. Для видатних піаністів ідеалом звучання, естетичним еталоном був наспівний звук. У зв'язку з цим варто пам'ятати настанову В.Сафонова: «Грай завжди так, щоб пальці твої йшли за головою, а не голова за пальцями... Навіть у найсухіших вправах неухильно спостерігай за красою звуку» [10; 21-22]. Для засвоєння різних прийомів звукоутворення, оволодіння різними видами туше особливо корисними є вправи І.Штепанової-Курцової [13].

Як вказував К.Черні, основою фортепіанної техніки є досконале оволодіння типовими видами фортепіанної фактури – гамми та арпеджіо, робота над якими включає гру різними штрихами, в різних темпах, різним звуком та динамічними відтінками [11]. Оволодіння ними сприяє розвитку рухових навичок і піаністичній свободі, якісному *legato*, умінню вести рівну мелодичну лінію, швидкій орієнтації як у музичному тексті, так і клавіатурі інструмента, а також у різних тональностях, глибшому засвоєнню образного змісту музики. При регулярних заняттях гамми, акордами, арпеджіо пальці та вся рука поступово стають рухливішими та гнучкішими, кінчики пальців починають краще відчувати клавіатуру, покращується якість звукоутворення. Практика показала, що вивчення гам, арпеджіо та акордів із курсу «Загальне фортепіано» в порядку збільшення кількості ключових знаків є неефективним підходом. На початковому етапі використовуємо запропоновану К.Давидовським методичну систему вивчення гам, арпеджіо акордів за ступенем зростання їх виконавської складності:

- 1) мі-мажор (за формулою Шопена) – у розхідному-східному русі;
- 2) фа-дієз мажор та ре-бемоль мажор – у паралельному русі;
- 3) до-мажор та фа-дієз мажор – короткі та ламані арпеджіо;
- 4) сі-мажор, ре-бемоль мажор, ля-бемоль мажор, мі-бемоль мажор – довгі арпеджіо;
- 5) до-мажор – акорди, октави, подвійні ноти [4; 229].

Якісною характеристикою виконання гам є швидкість та рівність (звукова та темпова). Для її досягнення корисними є підготовчі вправи, що сприятимуть засвоєнню аплікатури, вирівнюванню кінчиків пальців, полегшенню процесу підкладання 1-го пальця при грі *legato*. Щоб добитися ритмічної рівності та швидкості рекомендується спочатку грати гами по 2, а потім, у більш швидкому темпі, по 4 звуки. Згодом слід прагнути до виконання гами на «одному диханні». Для звукової рівності виконання необхідно досягти координації дій усіх частин піаністичного апарату (пальців з ротаційним рухом передпліччя). Над хроматичними гамми доцільніше працювати після вивчення гам, акордів, арпеджіо. У класі загального фортепіано бажано ознайомитися з грою гам у терцію, сексту та дециму. Водночас із роботою над гамми можна розпочати засвоєння арпеджіо: коротке (по 3, 4 звуки), довге, ламане. Арпеджіо розвиває гнучкість піаністичного апарату, допомагає розтягнути відстані

між пальцями та зміцнити м'язи зап'ястя. Воно виконується від плеча, активними пальцями, об'єднаними ротаційними рухами. У даному випадку корисними є підготовчі вправи та етюди з елементами арпеджіо. Вивчення арпеджіо починається з теоретичного засвоєння аплікатурних формул, в основу яких покладено чергування 4-х пальців: в обох руках при виконанні тризвука з оберненнями постійно грають 1, 2, 5 пальці, а змінюються 3, 4. Спочатку необхідно грати арпеджіо окремо, щоб засвоїти правильну аплікатуру та відчути й утворити певну форму руки перед кожною ланкою тризвука. Як зазначає Т.Воробкевич, кисть завжди має «тримати» форму арпеджіо [3; 83-84]. Засвоївши аплікатуру коротких арпеджіо окремими руками, можна переходити до гри двома на 2, 3, 4 октави.

Наступний крок – вивчення довгих арпеджіо, в яких немає аплікатурних позицій з різною кількістю пальців, що значно спрощує засвоєння цього виду арпеджіо.

У практиці фортепіанної підготовки часто використовуються 11 видів арпеджіо від одного звука та ламані арпеджіо, що є більш складнішими у виконавському відношенні, хоча в них зберігаються аплікатурні принципи коротких арпеджіо. Для їх виконання необхідний складний комплекс піаністичних рухів. Тому ці види арпеджіо є не обов'язковими в технічному розвитку «не піаністів». Для правильної організації піаністичного апарату, при грі акордів, можна застосувати підготовчі вправи. Роботу над акордами слід починати у повільному темпі, з попереднім доторканням пальців до клавіші та із замахом плеча і передпліччя для звуковидобування, при цьому пальці не відриваючи від клавіатури. Спочатку вивчаються тризвучні, а пізніше чотиризвучні акорди. При виконанні акордів пальці мають активно грати «хапальними» рухами при русі в сторону передпліччя від тулуба. Великі пальці необхідно розташовувати ближче до чорних клавіш. Важливо слідкувати за плавним переносом рук, глибиною звукоутворення «від плеча», міцною опорою в кінчиках пальців. Більше виділяти верхній мелодичний голос у правій руці вгору, нижній – при русі вниз. Корисно грати верхній і нижній голос акордів окремо 1-м та 5-м пальцями. Розвиваючи навички виконання акордів слід намагатися переносити руки по дотичній на кожен наступну позицію без попередньої підготовки на клавіатурі. З цього приводу В.Сафонов писав: «Акорд повинен таїтися в м'яко стиснутій руці, що розкривається при падінні зверху в необхідну позицію будь-якого обернення тризвука чи септакорда, в самий момент падіння кисті на клавіші. Інакше кажучи, акорд повинен бути готовий в уяві того, хто грає, вже перед розкриттям руки» [14; 19].

Типовими помилками при грі акордів є скутість, напруженість піаністичного апарату; відсутність ансамблю між звуками акорду; відсутність диференціювання у звучанні мелодичного голосу; різке, «прямолінійне» звучання та ін.

Таким чином, вивчення інструктивно-технічного репертуару (вправ, етюдів, гам, арпеджіо, акордів) є важливою складовою фортепіанного навчання студентів із дисципліни «Загальне фортепіано», що слугує засвоєнню основних елементів фортепіанної фактури та прийомів звукоутворення. Техніка розвивається шляхом систематичної роботи при постійному чуттєвому, слуховому та руховому самоконтролі. Не слід перетворювати роботу на монотонне технічне вправляння, необхідно змінювати вправи та етюди, гами, акорди, арпеджіо, чергувати їх, урізноманітнювати повторення, вносячи в роботу максимум творчості. Якість технічного розвитку залежить від методів і прийомів, якими вона відпрацьовується.

Джерельні приписи

1. *Афанасьєв Ю.Л.* Професійна підготовка музиканта: уроки Б.Яворського / Ю.Л. Афанасьєв, О.Ф. Джура. – К.: ДАКККіМ, 2009. – 128 с.
2. *Вивчення додаткового інструмента:* Метод. рекомендації / Укл. І.Г. Маринін. – Кам'янець-Подільський, 1997. – 24 с.

3. **Воробкевич Т.П.** Методика викладання гри на фортепіано / Т.П. Воробкевич. – Львів: ЛДМА, 2001. – 244 с.
4. **Давыдовский К.** Применение современных методов развития фортепианной техники на уроках общего фортепиано / К.Давыдовский // Проблемы музыкального образования: Сб. ст. – К., 1993. – С. 221-243.
5. **Додатковий музичний інструмент:** Програма навч. курсу для спец. 7.02.02.7 «Музична педагогіка і виховання», 7.01.01.03 «Педагогіка і методика середньої освіти. Музика» / Автори-укладачі: Н.Є. Турко, І.Й. Самалюк. – Рівне, РДГУ, 2005. – 18 с.
6. **Йовенко З.Н.** Общее фортепиано. Вопросы методики / З.Н. Йовенко. – К.: Муз. Україна, 1989. – 99 с.
7. **Ныркова В.** Курс фортепиано для музыкантов разных специальностей / В.Ныркова. – М.: Музыка, 1988. – 48 с.
8. **Програма з курсу «Фортепіано»:** для студ. спец. 7.020205 «Музичне мистецтво» / Укл.: О.К. Никон, М.М. Будз. – Рівне: РДГУ, 2002. – 28 с.
9. **Програма курсу «Гра на музичних інструментах (фортепіано)»:** для студ. спец. 7.020201 – «Театральне мистецтво» / Укл. Є.О. Власов. – Рівне: РДГУ, 2006. – 12 с.
10. **Рябов І.** Гами, тризвуки, арпеджіо для фортепіано / І.Рябов. – К.: Муз. Україна, 1986. – 86 с.
11. **Черни К.** Ежедневная разминка юного пианиста. № 1-31. Этюды и упражнения / К.Черни. – Вып. 6. – М.: Композитор, 1992. – 24 с.
12. **Шмидт-Шкловская А.** О воспитании пианистических навыков / А.Шмидт-Шкловская. – Л.: Музыка, 1985. – 72 с.
13. **Штепанова-Курцова И.** Фортепианная техника: Методика и практика / И.Штепанова-Курцова. – К.: Муз. Україна, 1986. – 160 с.
14. **Шульгіна В.Д.** Про курс методики навчання гри на фортепіано / В.Д. Шульгіна // Питання фортепіанної підготовки та виконавства: Зб. ст. – К.: Муз. Україна, 1981. – С. 25-29.

Резюме

Розглядаються питання технічного розвитку студентів із дисципліни «Загальне фортепіано», розкриваються умови їх ефективного вирішення.

Ключові слова: музична підготовка, студенти, навички.

Summary

The article deals with the problem questions of students' technical development in discipline «Common Piano», it describes terms of their effective solution.

Key words: musical preparation, students, skills.

ЗМІСТ II ТОМУ

Розділ III.**Професійна діяльність як культурний феномен 3***Андропова І.Ф.* Катарсичний вплив мистецького твору як переживання
душевної гармонії 3*Коваль М.О.* Формування системи давньоукраїнського професійного
вокального виконавства 7*Лаврук Н.К.* Українські листівки етнографічного спрямування як джерело вивчення
української народної культури першої чверті ХХ століття 11*Свіридовська Л.М.* Синхронність розгортання різномірних мистецьких процесів
української фортепіанної музики кінця ХІХ – початку ХХ ст.
на тлі європейського модернізму 14*Цюлюпа Н.Л.* Становлення та розвиток національного фортепіанного виконавства
(ХVІІІ-ХХ ст.) 17*Филипчук М.С.* Становлення та розвиток естрадно-оркестрового виконавства
в історичній ретроспективі 21*Тарчинська Ю.Г.* Новітнє і традиційне у соноричі прокоф'євського піанізму 24*Кречко Н.М.* Етичні, естетичні та мистецькі погляди М.Кречка як засада
трансформації хорової культури 70-80-х років 29*Драгомирецька О.* Принципи індивідуального композиторського стилю
Анатолія Авдієвського 34*Негода Н.В.* Сучасне мистецтво в умовах глобальної комунікації 38*Мозгова О.М.* Сучасні напрями розвитку українського пісенного
естрадного мистецтва 40*Сташук О.А.* Вітчизняне мистецтво у транскордонному співробітництві 45*Ковалик П.А.* Особливості використання сучасної української музики у фаховій
підготовці диригента-хормейстера 49*Сметана О.* Фонаційні резерви естрадного виконавця 52*Дука П.П.* Традиції вокального мистецтва та його становлення в Україні 56*Горіна Л.І., Мельничук С.Ф.* Становлення домрової школи на Рівненщині 59*Пономаренко М.І., Корчага В.Г.* Баян і баяністи Рівненщини 62*Буцяк В.І., Турко Н.Є.* Проблемні питання технічного розвитку студентів
із дисципліни «Загальне фортепіано» 70*Сахарчук Р.* Оркестрова і хорова фактура: особливості перекладення 74*Ужинський М.Ю.* Театрально-видовищна звукорежисура 77*Берлач О.П.* Джерельна база дослідження фортифікаційного мистецтва Волині 81**Розділ IV.****Теоретико-методологічні основи збереження народних традицій 85***Школьна Т.* Обрядовість українського цехового музиканта ХVІ-ХVІІІ ст. 85*Крусь О.П.* Пісенний фольклор Волинського Полісся
(за матеріалами історико-етнографічних досліджень ХІХ-ХХ століть) 89*Ясінський М.М.* Етнічно-релігійні клуби Галичини кінця ХІХ – початку ХХ ст. 93*Злобін Ю.В.* «Сорочинський ярмарок» М.Гоголя як художнє відображення
універсальної моделі українського ярмарку 98

Панасюк І.Ю. Особливості весільної обрядовості Острожчини (за польовими матеріалами, зібраними в с. Українка Острозького району Рівненської області)	102
Самохвалова А. Хореографія весільного обряду Рівненського Полісся	107
Мерлянова О.А. Жіночі танці як елемент сімейної обрядовості	111
Купцова-Величко М.Ф. Корифеї кобзарського мистецтва	115
Мельничук С.Ф. Цимбали на Волині	120
Павлюк І. Роль народних самодіяльних колективів у збереженні української пісні	123

Розділ V.

Художня практика України в історичній ретроспективі	127
Грантовська О.А. Традиції наукового осмислення естетики античного одягу	127
Величко О.Б. Навчально-методична праця Леопольда Моцарта «Versuche grundliche Violinschule» – Auzpurg: gedruck bei Johan Jacob Lotter, 1756 крізь призму просвітницького руху	130
Рабчук І.О. Експресіоністичні мотиви у творчості «бойчукістів»	135
Геккель А.В. Вплив творчості Т.Шевченка на розвиток українського танцювального мистецтва	138
Крижановська Т.І. Специфіка використання духовних творів в курсі «Історія української музики»	141
Давидовський К.Ю. Мистецькі проекти – Міжнародний фестиваль «Київські літні музичні вечори» та «Міжнародна літня музична академія» – у культурно-мистецькому середовищі Києва 2000-2010 рр.	144
Давидчук С. Культурологічні заходи в україно-ізраїльських відносинах	148
Волошина Л. Взаємозв'язок музики і танцю в історичній ретроспективі	154
Вознюк Л.П. Поліхудожній, естетичний потенціал дзвонарського мистецтва в системі підготовки майбутнього вчителя музики	157
Легка І.П. Художній образ як першооснова хореографічного твору	160
Аксьонова І.Ю. Лексичні особливості хореографічної культури Поліського краю	164
Гордєєва О.Ю. Дитячий хореографічний колектив та його роль у фізичному розвитку дитини	167
Стеблецький В. Роль молодіжних субкультур в особистісному становленні молодого українця	169
Бігус О.О. Сучасна фестивальна народна творчість у Прикарпатті	173

Розділ VI.

Регіональний культурний потенціал України	178
Василенко В. Історія Поділля у повісті М.Старицького «Облога Буші»	178
Бачинська Т.В. Аматорське мистецтво Рівненщини: сучасний стан, перспективи	182
Талах І.І. Мистецьке життя Дубенщини	185
Голова Л. Культурно-мистецький потенціал Дубенщини	189
Мельничук С.Ф. Фестивалі Рівненщини як фактор розвитку професійного і самодіяльного мистецтва: з історії проведення	193
Звінчук А.Л. Дмитро Гордіца – творець нового українського сакрального мистецтва	197
Левчук І. Рівненська Спілка художників України в культуротворчому житті регіону	199

Трофимчук В.О. Молодіжне відділення у Рівненській організації Національної спілки письменників України: здобутки, тенденції, перспективи	201
Головко Ю. Ікона Острожчини: сучасні імпресії	204
Кушнарьова Т.А. Вплив архітектури на духовно-естетичний світогляд академічної молоді	206
Лавренчук В.М. Сакральна Вінниччина. Храми і монастирі	209
Башилова Ю. Православні ікони в колекції Вінницького обласного краєзнавчого музею	212
Панасюк О.С. Видозміни загальноєвропейської художньої течії імпресіонізму в національному мистецтві України	215
Гавловська К.М. Сакральне мистецтво української діаспори кінця XIX-XX століть	218
Смоляр О.В. Парк Софіївка – зразок ландшафтної дизайну України	222
Шевченко Н.О. Специфіка організації спелеомаршрутів на території Кримського півострова	226