

ОСВІТА У ФІЛОСОФСЬКО-АНТРОПОЛОГІЧНИХ РЕФЛЕКСІЯХ

УДК 37.013.43:780.614.331 «19»

ОСОБЛИВОСТІ ПЕДАГОГІКИ УКРАЇНСЬКОГО СКРИПКОВОГО ВИКОНАВСТВА В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ

Марина Білецька

Мелітопольський державний педагогічний університет імені Богдана Хмельницького

Анотація:

Стаття присвячена особливостям педагогіки українського скрипкового виконавства другої половини ХХ століття. Потужному розвитку скрипкового виконавства в 60-70-ті роки минулого століття сприяла багата методико-педагогічна база навчання гри на скрипці, яку широко використовували музиканти-вчителі. Загалом скрипкова педагогіка другої половини ХХ століття актуалізує тенденцію до зростання рівня наукової рефлексії, про що свідчать фундаментальні праці Ю. Янкевича, О. Юр'єва, О. Шуплякова. Можна сказати, що високий рівень підготовки музикантів-скрипалів у зазначені роки забезпечив швидке професійне зростання скрипкового мистецтва в подальші десятиліття.

Загалом проблеми формування техніки скрипкового виконавства в другій половині ХХ столітті здебільшого були зумовлені браком узагальнювальної та загальнотеоретичної вітчизняної літератури. Автори тогочасних монографічних праць, присвячених історії української музики та творчості окремих композиторів, розглядали зазвичай шляхи розвитку інструментальних творів, зокрема скрипкового концерту 1960–1980-х років. Інформацію про нові зразки скрипкового мистецтва зазначеного періоду можна було знайти у фестивальных оглядах, критичних статтях і рецензіях на авторські концерти, однак педагогічної та методичної літератури з удосконалення техніки скрипкової гри фактично бракувало.

Ключові слова:

педагогіка скрипкового виконавства; музично-виконавська діяльність; ігрові навички; музичний розвиток; формування творчої активності.

Аннотация:

Белецкая Марина. Особенности педагогика украинского скрипкового исполнительства во второй половине ХХ столетия.

Статья посвящена особенностям педагогика украинского скрипкового исполнительства второй половины ХХ столетия. Интенсивное развитие скрипкового исполнительства в 1960-1970-е годы прошлого века было обусловлено основательной методико-педагогической базой обучения игре на скрипке, которую широко использовали педагоги-музыканты. В целом, скрипичная педагогика второй половины ХХ столетия актуализирует тенденцию к росту уровня научной рефлексии, о чём свидетельствуют фундаментальные труды Ю. Янкевича, О. Юр'єва, О. Шуплякова. Можно сказать, что высокий уровень подготовки музыкантов-скрипачей в указанный период обеспечил быстрый профессиональный рост скрипичного искусства в последующие десятилетия.

В общем и целом, проблема формирования техники скрипичного исполнительства в тот период, была связана в большей мере с практическим отсутствием обобщающей, общетеоретической литературы по данной проблеме. Авторы монографических трудов, посвящённых истории украинской музыки и творчеству отдельных композиторов, рассматривали пути развития инструментальной музыки, одним из которых является скрипичный концерт 1960-х–1980-х годов. Информация о новых примерах скрипичного искусства в указанный период содержалась в фестивальных обзорах, критических статьях и рецензиях на авторские концерты, однако научно-педагогической и методической литературы по совершенствованию техники скрипичной игры фактически еще не было.

Ключевые слова:

педагогика скрипичного исполнительства; музыкально-исполнительская деятельность; игровые навыки; музыкальное развитие; формирование творческой активности.

Resume:

Bilets'ka Maryna. Features of Ukrainian violin performance pedagogy in the second half of the 20th century.

The article deals with the features of Ukrainian violin performance pedagogy of the second half of the 20th century. The powerful development of the violin performance in 1960-1970s had great methodological and pedagogical framework for teaching violin playing, which was widely used by musicians-teachers. In general violin pedagogy of the second half of the 20th century stimulates the increase of scientific reflection level. It was revealed in the fundamental works by Y. Yankelevich, O. Yuriev, O. Shulpiakov. It has to be said that during a mentioned above period of time a high level of musicians-violinists' preparation contributed to a rapid professional growth of violin art in the following decades.

In general, the problems of violin performance technique are largely connected with a lack of national generalizing and theoretical literature on this issue. Monographs on the history of Ukrainian music and works of different composers reveal the ways of instrumental works development, including the violin concert of 1960-1980s. Information on new models of the violin art of the mentioned above period is given in the festival reviews, critical articles and reviews on the author's concerts, but in fact there is no pedagogical and methodological literature on the improvement of the violin performance technique.

Key words:

pedagogy of the violin performance, musical and performing activity, performance skills, musical development, formation of creative activity.

Постановка проблеми. Інструментальна музично-виконавська культура України посідає одне з чільних місць у мистецькому доробку нації, засвідчує її належний художньо-професійний потенціал та інтелектуальну

зрілість. Особливо це стосується виконавської гри на скрипці – інструменті, володіння яким потребує безупинної та ретельної підготовчої роботи щодо вироблення професійної майстерності.

В умовах реформування вищої школи пріоритетного значення набувають процеси якісного оновлення змісту й методів навчання студентів. Зокрема в царині музичної освіти це вдосконалення виконавсько-інструментальної підготовки майбутніх фахівців, одним із провідних компонентів якої є розвиток виконавської майстерності вчителя-музиканта.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання музично-виконавського процесу, проблема набуття досвіду безпосередньо розглядалися в дослідженнях В. Белікової, Г. Гінзбурга, В. Григор'єва, Я. Мільштейна, С. Раппопорта та інших. Проблемам вивчення сутності музичного твору та його інтерпретації присвячені праці М. Бенюмова, Л. Гуревич, Є. Гуренка, О. Ільченка, Н. Корихалової, О. Котляревської, О. Лисенко, І. Малишева, В. Медушевського, В. Москаленка, Є. Назайкінського, М. Скрєбкової-Філатової, А. Сохора, М. Чернявської та інших.

Психологічні особливості музично-виконавської діяльності досліджували Л. Бочкар'єв, М. Білецька, Є. Йоркіна, Ю. Заблоцький, А. Корженевський, В. Ратников, В. Самітов, Ю. Цагареллі, Д. Юник та ін. Аналізу теоретичних основ майстерності музиканта-інструменталіста присвячені праці Ю. Бая, М. Берлянчика, Б. Гутникова, М. Давидова, Л. Кузьоміної, В. Сраджева, Б. Талалая, О. Шульп'якова та інших; особливостям музично-виконавського процесу – праці І. Могілевської, Л. Котової, Г. Падалки, Н. Прушковської, О. Рудницької, І. Чернявської, Д. Юника та інших.

Вивчення методичної літератури з проблеми індивідуального навчання музиканта-інструменталіста в класі спеціального інструмента дає підстави твердити, що дослідники переважно зосереджують увагу на узагальненні досвіду роботи над музичним твором видатних виконавців і педагогів, на аналізі розроблених ними рекомендацій щодо поліпшення якості навчання гри на музичних інструментах (Д. Ойстрах, Л. Баренбойм, Г. Гінзбург, Г. Коган, Б. Мілич, Г. Нейгауз, С. Савшинський, Ж. Хурсіна, Г. Пипін та інші).

Разом із тим автори згаданих досліджень, що представляють різні науки й наукові напрями, фактично не торкаються питань, пов'язаних з історико-педагогічним аналізом впливу особистості на розвиток музичної творчості, музичного виконавства й музичної педагогіки.

Аналіз наукової літератури й практичні дослідження свідчать, що в музично-виконавській підготовці інструменталістів переважає декларативно-функціональний підхід, копіювання чужого досвіду, застосування методики виховання інструментально-технічних навичок поза їх зв'язком із розкриттям художнього змісту твору. Згідно з традиційними

методиками (Б. Струве, А. Ямпольський, Ю. Янкелевич та ін.), формування виконавського стилю відбувається локально-адаптивно, тобто викладач регулює зміст і обсяг професійної інформації відповідно до рівня підготовленості студента. При цьому ігноруються такі суттєві важелі навчання, як усвідомлення власного професійного досвіду, опора на особистісно значущі й суспільно прийнятні механізми самовизначення, саморозвитку, самовдосконалення майбутніх фахівців. Недостатньо враховуються можливості рефлексії, яка в сучасній теорії та методиці навчання музики (О. Рудницька, В. Федорчук та ін.) трактується як засіб ефективного розвитку вчителя-митця.

Формулювання цілей статті. Метою статті є висвітлення особливостей педагогіки українського скрипкового виконавства другої половини ХХ століття.

Виклад основного матеріалу дослідження. Скрипкове виконавство сучасної України – органічний складник вітчизняного музично-виконавського мистецтва, воно є яскравим свідченням творчого взаємопроникнення української і світової музичної культури. Українське скрипкове мистецтво поєднує в собі досвід художньо-педагогічної творчості (творчість композиторів і виконавців у галузі скрипкового сольного та ансамблевого виконавства), професійну освіту (викладацька практика, методичні й педагогічні напрацювання), технічну еволюцію інструмента, трансформацію соціальних функцій – власне, усе, що відбувається у сфері скрипкового мистецтва.

Педагогічний доробок українських виконавців, педагогів-практиків, методистів, теоретиків скрипкового виконавства другої половини ХХ століття, зокрема В. Стеценка, Б. Которовича, О. Горохова, В. Заранського, Н. Семеняк та інших, свідчить про великий потенціал використання сольних можливостей інструмента й технічного вдосконалення наявного звукового матеріалу [4; 5].

Видатний педагог, методист, теоретик скрипкового виконавства В. Стеценко є автором багатьох фундаментальних праць зі скрипкового мистецтва. Серед них найбільшу популярність мають «Методика навчання гри на скрипці», «Джерела розвитку скрипкового концерту», «Закономірності інтонування на скрипці» тощо [4]. Нові оригінальні ідеї щодо сучасної методики виховання музиканта-скрипаля запровадив Б. Которович, який зробив вагомий внесок у розробку педагогічної системи виховання скрипаля. Автором багатьох наукових праць з актуальних проблем скрипкової педагогіки та виконавства був яскравий музикант-віртуоз О. Горохов. Збагачують науково-методичну роботу й молоді науковці.

Так, Н. Семеняк у своєму дослідженні «Скрипка: суперечливі шляхи історії, формування та розвитку» аналізує умови функціонування звуковидобувальної та звуковідтворювальної системи виконавського апарата скрипаля тощо [5].

Потужний розвиток скрипкового виконавства у 1960–1970-х роках був зумовлений наявністю багатой методико-педагогічної бази навчання гри на скрипці, яку широко використовували музиканти-вчителі. Можна сказати, що високий рівень підготовки музикантів-скрипалів у зазначені роки забезпечив швидке професійне зростання скрипкового мистецтва в подальші десятиліття.

Хоча в цілому друга половина ХХ століття – це етап становлення комплексної наукової дисципліни, предметом якої є теорія, методика та історія скрипкового мистецтва, але здобутки й надбання вітчизняного скрипкознавства в педагогічних системах навчання гри на скрипці, на жаль, розпорошені по численних статтях, методичних посібниках, окремих дисертаційних дослідженнях тощо. Цілісний аналіз процесів еволюції цього виду музичного мистецтва у вітчизняній літературі представлений скромніше від самого досвіду розвитку професійного навчання гри на скрипці.

Загалом скрипкова педагогіка другої половини ХХ століття актуалізує тенденцію до зростання рівня наукової рефлексії, про що свідчать фундаментальні праці Ю. Янкелевича, О. Юр'єва, О. Шульп'якова [7; 8]. Інтенаційна теорія Б. Асаф'єва також може слугувати основою для формування й перспективного розвитку навичок і понять, а також умінь користуватися ними відповідно до художніх завдань [1, с. 23].

У відомих школах скрипкового виконавства й навчальних посібниках педагог може ознайомитися з різними підходами до вибору музично-інструктивного матеріалу, призначеного для розвитку ігрових навичок учня-скрипаля. Одні автори (О. Пархоменко і В. Зельдіс, Л. Гуревич, К. Родіонов) тією чи іншою мірою схильні починати навчання з елементарних вправ і тільки після набуття учнем певних ігрових навичок переносять роботу на музично-художній матеріал [2; 3]. Інші (Т. Захар'їна, В. Якубовська) для формування початкових виконавсько-ігрових навичок пропонують в основному музично-художній матеріал, що складається переважно з інструментальних обробок дитячих пісень, невеликих інструментальних п'єс.

Проблеми формування техніки скрипкового виконавства у ХХ столітті здебільшого були зумовлені браком узагальнювальної та загальнотеоретичної вітчизняної літератури. Автори тогочасних монографічних праць, присвячених історії української музики та

творчості окремих композиторів, розглядали зазвичай шляхи розвитку інструментальних творів, зокрема скрипкового концерту 1960–1980-х років. Інформацію про нові зразки скрипкового мистецтва зазначеного періоду можна було знайти у фестивальных оглядах, критичних статтях і рецензіях на авторські концерти, однак педагогічної та методичної літератури з удосконалення техніки скрипкової гри фактично бракувало.

Таке розходження репрезентує певну еволюцію методичних поглядів на принципи початкового навчання й музичного розвитку учня-скрипаля. Слід визнати, що в розміщенні матеріалу в усіх посібниках того часу, незважаючи на їх різну жанрову належність, безперечно, витриманий важливий дидактичний принцип – послідовність і поступовість засвоєння знань. Однак у ряді посібників яскраво виражене зміщення логіки розвитку навичок переважно в бік «зовнішнього» формування рухової основи виконавської техніки; розвиток же психофізичної сторони моторики та інтонаційного мислення учня найчастіше залишався поза увагою авторів. Водночас, вітчизняна педагогіка скрипкового виконавства ХХ століття накопичила великий досвід виховання яскравих виконавців-скрипалів, який спирався на найбільш вагомий дидактичний принцип.

Узагальнюючи найбільш цінні методики того часу, підкреслимо, що набуття початкових навичок звуковидобування або їх удосконалення неодмінно пов'язані з процесом звукоутворення в поєднанні з виконавською побудовою музичної форми. Такий підхід до реалізації технічних завдань виконавцем обов'язково посилює актуальність і методичну змістовність навчального процесу, вивчення й удосконалення тих чи інших елементів музично-виконавської техніки, що також позитивно позначиться на якості та повноті інструментального висловлювання.

Зауважимо, що орієнтація учня на професійне володіння скрипкою розкриває перед учителем музики, музичним вихователем загальноосвітньої або музичної школи широкі можливості для музично-естетичного виховання дітей. Адже жоден інший інструмент, окрім скрипки, не може так впливати на почуття людини. Людське вухо гостріше реагує на нетемперований стрій, який має скрипка [8].

Організуючи виховну роботу з учнями, викладач повинен враховувати їх різний рівень підготовки при вступі до навчального закладу й чітко визначати індивідуальні напрями подальшого професійного розвитку [6, с. 38].

Важливими чинниками успішного розвитку музично-виконавської майстерності учня є виховання в нього правильної постановки як правої, так і лівої руки при належній свободі й за

відсутності надмірних затиснень у всіх її ланках – плечі, передпліччя, кисті, пальцях, а також оволодіння рухами, що втілюють художньо-виконавський намір, розвивають відчуття пластичної організованості рухів. Це передбачає копітку й тривалу роботу як самого учня, так і педагога [5].

Викладачеві потрібно приділяти велику увагу технічним вправам з розвитку інтонації, звуковидобування, різноманітності динаміки.

Надзвичайно важливо, щоб робота над розвитком техніки гри велася учнем систематично й постійно контролювалася педагогом. Вагомим засобом зростання інтересу до опрацювання техніки виконання є зв'язок вправ і етюдів з художнім музичним матеріалом, а також з теоретичними знаннями. Суто технічними завданнями в цій роботі не можна обмежуватися. Також не можна забувати, що робота над засобами виразності (звук, динаміка, фразування, ритм, вібрація тощо) пов'язана не тільки зі звуковим контролем, а і з психофізіологією відповідних ігрових рухів [5].

У повсякденній роботі викладачу слід урахувувати індивідуальні дані учня, уникати форсованого формування музично-виконавської техніки, оскільки такий «кавалерійський» метод роботи призводить до перенапруги фізичних і психічних сил учня, подекуди до повної його безпорадності, невміння працювати самостійно, байдужого ставлення до проблем музичного виконавства та інших негативних наслідків [6].

Якщо ознайомити учня з основами гармонії й навчити його гармонізувати найпростіші п'єси, він сам охоче буде творити й імпровізувати. Тому сучасна система музичного виховання рекомендує учням у процесі вивчення практичної гармонії ознайомлюватися з найпростішими завданнями з композиції та імпровізації (завдання на гармонізацію, транспонування, гра в різних типах фактури тощо). Тому навчальні завдання та вправи переростають у творчі досліди. І сам факт природного переростання знань у вміння є принципово важливим із дидактичних міркувань і є доказом, що передумови для виховання через творчість можуть ефективно створюватися системою музичного навчання [8].

Надзвичайно корисною формою розвитку виконавської майстерності учнів є звітні творчі концерти, у яких беруть участь кращі виконавці – солісти, ансамблі. Наприклад, будні музичної школи імені професора П. Столярського в м. Одеса – це уроки на всіх навчальних циклах: спеціальному, загальноосвітньому й музично-теоретичному; це повсякденні заняття на спеціальних музичних інструментах, гра в камерному ансамблі, акомпанемент, академічні концерти, іспити наприкінці року, індивідуальні й класні концерти. За традицією школи, передбачена

активна участь дітей у різних ансамблях, оркестрах, хорі. Тому багато років при школі існують й успішно виступають на концертах ансамбль юних скрипалів, симфонічний і духовий оркестри, учасниками яких є учні школи.

Яскраві сторінки життя школи – це концертні поїздки, гастролі молодих музикантів у інших навчальних закладах і на різних концертних сценах нашої країни, у містах близького й далекого зарубіжжя, зустрічі з друзями-музикантами з Єревана, Тбілісі, Вільнюса, Каунаса, виступи в залах Болгарії, Румунії, Німеччини та Італії. У Школі є багато того, що, безумовно, сприяє різнобічному розвитку юного музиканта – 2 концертні зали, бібліотека з багатим книжково-нотним фондом, у сховищах якого є чимало рідкісних видань, читальний зал, фонотека, клас для прослуховування музики, спортивний зал. Також у школі працює підготовчий клас, де шестирічні малюки здобувають свої перші знання й набувають навичок музичного мистецтва: готуються до першого в своєму житті випробування – вступного іспиту до спеціальної музичної школи [7].

Особливістю професійного навчання на музичному відділенні педагогічного освітнього закладу є робота над шкільним репертуаром. Молоді скрипалі вивчають і накопичують репертуар на основі визначеного для кожного учня плану. Важливою частиною праці майбутнього вчителя є методичний показ музичного твору. Учень-скрипаль використовує скрипку для ознайомлення з новою композицією, розучує цю композицію, інтонуючи найважчі місця на інструменті, ілюструючи музику для слухання [6].

Викладачеві необхідно розставити штрихи, які відповідають артикуляції (тобто підпорядкувати їх тексту), аплікатуру. Слід загострити увагу на особливо важких щодо інтонації місцях, на характерних інтервалах, хроматизмах. Тут, як вважає більшість сучасних музикознавців, джерелом фантазії учнів повинен стати, зокрема фольклор. Сучасний педагог має доносити до учнів кращі взірці народної музики, виховувати в них почуття глибокої поваги до традицій свого народу. Для цього до індивідуального плану учня доцільно вводити як п'єсу для слухання один із взірців обрядово-пісенного або танцювального фольклору українського народу та інших народів, які проживають в Україні [6].

Як зауважує Н. Семеняк, поряд із викладом усталених і сучасних рекомендацій у працях зазначеного періоду розглядаються деякі проблеми музикування, вказується на недоліки й помилки, які загалом трапляються в процесі оволодіння інструментом і яких найчастіше припускаються виконавці, з'ясовуються їх

причини й пропонуються практичні засоби усунення недоліків [4].

Важливою умовою формування творчої активності й самостійності учня-скрипальця є врахування того, що скрипкове виконавство потребує такого пристосування організму до умов скрипкової гри, за якого для набуття тих чи інших навичок дуже вагомими є чіткі аналогії з відчуттями. Тому для створення сприятливих психологічних передумов методичного засвоєння музичного матеріалу необхідно весь рухово-ігровий і відчуттєвий досвід вихованця залучити до процесу музичного навчання. Завдяки цьому успішно формуватиметься рухово-моторний апарат учня, що в майбутньому сприятиме набуттю ним професійних навичок майстерного виконавства на скрипці, його творчому розвитку загалом.

Унаслідок цієї копіткої роботи процес засвоєння професійної гри на скрипці постане як єдність художніх завдань і технічних засобів виконання. Це допоможе досягнути мети – виховати творчу активну особистість, здатну до самостійної професійної діяльності згідно з кваліфікацією. Уся сукупність подібних навичок і вмінь вестиме до формування найбільш цінного виконавського мистецтва, якому притаманна співтворчість, а не механічне відтворення нотного запису з дотриманням усталених норм техніки виконання. Таке розуміння скрипкового виконавства характерне й для сучасних виконавців-скрипалів [7].

Висновки. Отже, стрімкий розвиток вітчизняного скрипкового виконавства в другій половині ХХ століття пояснюється тим, що вітчизняні музиканти використовували в музичній педагогіці та скрипковій методиці досягнення й здобутки різних досконалих педагогічних систем навчання гри на скрипці (вітчизняних і світових), які сформувалися внаслідок накопичення художнього досвіду. Особливістю педагогіки скрипкового виконавства 60-70-х років минулого століття було застосування теоретичних знань на практиці (елементарної теорії музики, гармонії та композиції), що забезпечило ефективність використання дитячої та юнацької творчості в музичному вихованні. Ці методики допомогли усунути невідповідність між темпами розвитку музичного мислення й темпами інструментально-ігрового засвоєння музичного матеріалу, що, зі свого боку, забезпечило поєднання «художнього» й «технічного» знання в підготовці виконавців-скрипалів.

Як свідчить проаналізований матеріал, мистецькі пошуки в Україні на рівні як художньо-педагогічних ідей, так і розв'язання суто творчих, мистецьких проблем – це важливий повноправний складник загальноєвропейського художнього процесу. Українські музиканти-педагоги, композитори та виконавці сприяли тому, що національне музичне мистецтво зберігає свої традиції й дотепер у різних напрямках розвитку всієї сучасної музичної культури України.

Список використаних джерел

1. Асафьев Б. В. Избранные труды / Б. В. Асафьев. – М. : Издательство Академии Наук СССР, 1970. – Т. V. – 230 с.
2. Гуревич Л. Скрипичные штрихи и аппликатура как средство интерпретации / Л. Гуревич. – Л. : Музыка, 1988. – 112 с.
3. Пархоменко О. Скрипка. Школа игры / О. Пархоменко, В. Зельдис. – К. : Муз. Україна, 1974. – 186 с.
4. Семеняк Н. М. Скрипка: суперечливі шляхи історії, формування та розвитку / Н. М. Семеняк // Проблеми особистісної орієнтації педагогічного процесу. – Х. : Каравела, 2000. – С. 205–210.
5. Стеценко Л. Методика навчання гри на скрипці / Л. Стеценко. – К. : Муз. Україна, 1986. – 127 с.
6. Чекалюк Г. В. Методичні засади підготовки студентів-скрипалів до педагогічної діяльності у школі / Г. В. Чекалюк // Педагогічні науки. – 2003. – С. 45–59.
7. Шульпяков О. Скрипичное исполнительство и педагогика / О. Шульпяков. – СПб. : Композитор, 2006. – 496 с.
8. Янкевич Ю. Педагогическое наследие / Ю. Янкевич. – М. : Музыка, 1993. – 311 с.

References

1. Asafiev, B. (1970). *Selected works*. Moscow. Volume 5. [in Russian].
2. Gurevich, L. (1988). *Violin touches and fingering as a means of interpretation*. Leningrad: Muzyka. [in Russian].
3. Parkhomenko, O., Zeldis, V. (1974) *Violin. School of performance*. Kiev: Muz. Ukraine. [in Russian]
4. Semeniak, N.M. (2000). Violin: contradictory ways of history, formation and development. *Problems of personal orientation of educational process*. Kharkiv: Karavella. [in Ukrainian].
5. Stetsenko, L. (1986). *Methodology of violin performance*. Kiev: Muz. Ukraine. [in Ukrainian].
6. Chekaliuk, G.V. (2003). Methodological framework of preparing students-violinists to the pedagogical activity at school. *Pedahohichni nauky*. Sumy. [in Ukrainian].
7. Shulpiakov, O. (2006). *Violin performance and pedagogy*. St. Petersburg: Kompozitor. [in Russian].
8. Yankelevich, Y. (1993). *Pedagogical Heritage*. Moscow: Muzyka. [in Russian].

Рецензент: Фунтікова О.О. – д.пед.н., професор

Відомості про автора:

Білецька Марина Валентинівна

violinchik@yandex.ua

Мелітопольський державний педагогічний університет імені Богдана Хмельницького

вул. Леніна, 20, м. Мелітополь,

Запорізька обл., 72312, Україна

doi:10.7905/нвмдпу.v0i14.1035

Матеріал надійшов до редакції 18.03.2015 р.

Прийнята до друку: 22.04.2015 р.