

Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
Факультет дошкільної, початкової освіти та мистецтв

Кафедра вокально-хорової підготовки, теорії та методики музичної освіти

***АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ
МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ
ТА ВИХОВАННЯ***

Збірник матеріалів науково-практичної конференції
викладачів та студентів

4 квітня 2019 р.

Вінниця
«ТВОРИ»
2019

Рекомендовано до друку вченою радою факультету дошкільної, початкової освіти та мистецтв Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського (протокол № 7 від 13.03.2019 року).

Редакційна колегія:

Василевська-Скупа Л.П., кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри вокально-хорової підготовки, теорії та методики музичної освіти ВДПУ ім. М. Коцюбинського

Белінська Т.В., кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри вокально-хорової підготовки, теорії та методики музичної освіти ВДПУ ім. М. Коцюбинського

Кравцова Н.Є., кандидат педагогічних наук, доцент кафедри вокально-хорової підготовки, теорії та методики музичної освіти ВДПУ ім. М. Коцюбинського

Відповідальний за випуск:

Белінська Т.В., кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри вокально-хорової підготовки, теорії та методики музичної освіти ВДПУ ім. М. Коцюбинського

- А 43 **Актуальні питання мистецької освіти та виховання : збірник матеріалів науково-практичної конференції викладачів і студентів кафедри вокально-хорової підготовки, теорії та методики музичної освіти (Вінниця, ВДПУ ім. Михайла Коцюбинського, 4 квітня 2019 р.) / за ред. Т.В. Белінської ; Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, факультет дошкільної, початкової освіти та мистецтв. – Вінниця: ТОВ «ТВОРИ», 2019. – 154 с.**
ISBN 978-617-7742-80-6

До збірника матеріалів науково-практичної конференції включено наукові статті викладачів і студентів у яких відображено результати актуальних досліджень теоретико-методологічних концепцій мистецької освіти та виховання.

- А 43 **Topical issues of artistic education and education: a collection of materials of the scientific and practical conference of teachers and students of the department of vocal-choral training, the theory and methodology of musical education (Vinnytsia, Mykhailo Kotsiubynskyi VDP, April 4, 2019) / ed. T.V. Belinska; Vinnytsia State Pedagogical University named after Mykhailo Kotsiubynskyi, Faculty of Preschool, Primary Education and Arts. - Vinnytsia: LLC " TVORY ", 2019. - 154 p.**
ISBN 978-617-7742-80-6

The collection of materials of the scientific and practical conference includes scientific articles of teachers and students, which reflect the results of actual studies of theoretical and methodological concepts of artistic education and education.

Зміст

СЕКЦІЯ 1. ДИДАКТИЧНІ ТА МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ПЕДАГОГА-МУЗИКАНТА

Василевська-Скупа Л.П. Принцип національної спрямованості формування готовності майбутніх педагогів-музикантів до здійснення соціокультурної діяльності.....	6
Белінська Т.В., Кравченко І.М. Педагогічне тестування як метод вимірювання навчальних досягнень студентів з дисциплін хорового циклу	10
Газінський В.І., Лозінська Т.О. Формування творчих здібностей студентів мистецьких факультетів закладів вищої освіти у процесі педагогічної практики	13
Газінська О.В. Психологічна культура та компетентність майбутнього фахівця	18
Дабіжжа К.Л. Інтеграція мистецтв як засіб розвитку творчих здібностей майбутнього вчителя музичного мистецтва.....	21
Ігнат'єва І.Н. Методична компетентність учителя музичного мистецтва як запорука якісної педагогічної взаємодії.....	25
Кравцова Н.Є. Формування дослідницької культури педагогів-музикантів в умовах вищої школи	31
Маліновська Л.В. Формування психолого-педагогічних якостей концертмейстера у процесі музично-творчої діяльності.....	35
Ніколюк А.І. До питання розвитку технічно-виконавських навичок піаніста	39
Остапчук Л.О. Особливості професійної підготовки майбутніх педагогів-музикантів у контексті вимог сьогодення	41
Панасюк Т.Ю. Роль концертмейстера у формуванні професійних якостей сучасного вчителя музичного мистецтва.....	46
Сідорова І.С. Нові підходи до формування професійних якостей майбутніх педагогів-музикантів засобами українського музичного фольклору.....	49
Слободиська О.А. Методика навчання співу майбутніх педагогів-музикантів у закладах вищої освіти.....	53
Стребкова Д.В., Воропаєва Н.О., Римар І.В. Формування методичної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва.....	56
Швець І.Б. Формування практичних навичок акторської гри як важливий компонент удосконалення музично-педагогічної майстерності майбутнього вчителя	62
Штена Ж.В., Воропаєва Н.О. Формування навичок самоконтролю в процесі професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва	65

Штена Ж.В., Щербакова Л.В. Креативні аспекти вивчення репертуару в контексті професійної підготовки вчителя музичного мистецтва	68
--	----

СЕКЦІЯ 2. КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ РОЗВИТКУ ЗАГАЛЬНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ ТА ВИХОВАННЯ

Адамчук Н.В. Роль народної пісні у формуванні національної свідомості школярів.....	71
Артеменко А.В. Морально-естетичне виховання молодших школярів засобами українського пісенного фольклору	74
Білозерська Г.О. Методичні аспекти створення шкільного хору.....	78
Блідченко С.Г. Використання інтегративних художньо-педагогічних технологій у процесі поліхудожньої діяльності на уроках музичного мистецтва.....	80
Домбровська Л.Ю. Ігрова діяльність молодших школярів на уроках музичного мистецтва	84
Заволович О.О. Розвиток музично-творчих здібностей молодших школярів як педагогічна проблема.....	87
Кононенко К.Р. Використання системи елементарного музикування К. Орфа в творчому розвитку молодших школярів на уроках музичного мистецтва	90
Конончук М.А. Роль інклюзивної освіти для музично-естетичного розвитку школярів з особливими освітніми потребами.....	93
Копитко Т.В. Особливості розвитку творчої активності учнів молодшого шкільного віку на уроках музичного мистецтва	95
Кушнір К.В. Особливості формування системи ціннісних орієнтацій учнів підліткового віку засобами хорової музики.....	99
Лопатюк Ю.О. Розвиток музичного мислення учнів у процесі вивчення поліфонічних творів у класі фортепіано	102
Пасічник М.О. Сучасні методики розвитку вокальної культури учнів	107
Онофрійчук Л.М. Активізація музично-пізнавального інтересу молодших школярів засобами арт-педагогіки	110
Пилипчук І.В. Вплив української народної пісні на формування музичної культури молодших школярів на уроках музичного мистецтва.....	113
Розпутана Ю.Г. Структура і зміст ціннісних орієнтацій учнів підліткового віку в процесі хорового мистецтва.....	117
Таєнчук М.В. Музична культура школярів як результат музичного виховання.....	122

СЕКЦІЯ 3. МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО: ІСТОРИЧНИЙ ТА СУЧАСНИЙ КОНТЕКСТ

<i>Бучинська Л.О.</i> Історична ретроспектива проблеми інтеграції мистецьких дисциплін ...	126
<i>Войтко Л.І.</i> Музичне виховання через призму народної педагогіки	129
<i>Колодій М.В.</i> Українська духовна музика початку ХХ століття: історія та сучасний контекст виконання.....	135
<i>Лановенко Н.В.</i> Становлення та розвиток українського естрадного мистецтва ХХ початку-ХХІ ст.	140
<i>Мартиновська В.О.</i> Музична освіта Німеччини: традиції та сучасність.....	143
<i>Слободянюк О.В.</i> Розвиток хорового мистецтва в Україні у другій половині ХХ століття.....	146
<i>Юхименко С.В.</i> Проблеми музикотерапії як нового напрямку сучасної науки	150

СЕКЦІЯ 1. ДИДАКТИЧНІ ТА МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ПЕДАГОГА-МУЗИКАНТА

ПРИНЦИП НАЦІОНАЛЬНОЇ СПРЯМОВАНOSTІ ФОРМУВАННЯ ГОТОВНОСТІ МАЙБУТНІХ ПЕДАГОГІВ-МУЗИКАНТІВ ДО ЗДІЙСНЕННЯ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Василевська-Скупа Л.П., кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри вокально-хорової підготовки, теорії та методики музичної освіти

У статті розглядається питання підготовки майбутніх педагогів-музикантів до соціокультурної діяльності, зокрема принцип національної спрямованості, що є основою у формуванні національної свідомості підростаючого покоління.

Ключові слова: майбутні педагоги-музиканти, принцип національної спрямованості, мистецька освіта, національне мистецтво, народна пісня.

In the article outlines the issue of preparing prospective teachers of music for social and cultural activities. In particular, it emphasizes the principle of national orientation, which is the basis for the formation of the national consciousness of the younger generation.

Keywords: prospective teachers of music, the principle of national orientation, art education, state art, folk song.

В умовах сьогодення розвиток вітчизняної мистецької освіти визначається у загальному контексті європейської інтеграції з орієнтацією на фундаментальні духовно-культурні національні цінності та новітні технологічні процеси. Імперативом часу є підготовка педагогів, спроможних спрямовувати свою соціокультурну діяльність на формування в Україні справжнього громадянського суспільства, вихованню честі, гідності, національної свідомості підростаючого покоління.

Актуальні аспекти порушеної проблеми висвітлено в Національній доктрині розвитку освіти України у ХХІ столітті (2002), в законах «Про вищу освіту» (2014), «Національній програмі патріотичного виховання громадян, розвитку духовності», У Законі України «Про освіту» (2017).

Оцінка нинішнього стану в контексті духовного становлення особистості в незалежній Україні є достатньо критичною. Адже в інформаційному, соціокультурному просторі активно діють чинники бездуховної розважальності, комерція і шоу бізнес, які негативно впливають на розвиток художніх смаків, національний імунітет, етичні й культурні цінності молоді. Вітчизняній школі бракує якісної мистецької освіти, яка має будуватись на міцній опорі – національно-художній основі.

Сучасна вища школа має значні здобутки в галузі підготовки майбутніх педагогів-музикантів до виховання особистості засобами національного мистецтва (С.Горбенко, А.Козир, О.Олексюк, Г.Падалка, Г.Побережна, О.Ростовський, О.Рудницька, О.Отич, А.Шевчук, О.Щолокова та ін.).

На думку О.Отіч, в умовах сучасного світу, що все більше глобалізується, з особливою гостротою постає проблема збереження особистістю етнічної та соціокультурної ідентичності, що виступають найважливішими характеристиками людини як представника певного народу і мають виключне значення для становлення й збереження національної індивідуальності самого цього народу та його унікальної культури» [7, с. 119-120]. Тому сучасний вчитель музичного мистецтва має бути не тільки професійним музикантом, а й вихователем, здатним виховувати національно-культурну ідентичність підростаючого покоління, що має усвідомлювати свою приналежність до неповторної національної культури як невід'ємної складової загальнолюдської культури.

Основними вимогами до продуктивної підготовки вчителя музичного мистецтва до майбутньої соціокультурної діяльності є впровадження принципів, котрі визначають зміст, організаційні форми та методи навчального процесу відповідно до мети і закономірностей мистецької освіти. Поняття принцип означає «вихідне положення, провідну ідею, першорядне правило певної діяльності, що виконує функцію обґрунтування змісту цієї діяльності або припису щодо порядку і способу її здійснення» [10, с.92].

Одним з провідних принципів формування готовності до професійної та виховної діяльності майбутніх педагогів-музикантів є принцип національної спрямованості, що забезпечує становлення їхньої духовності на національному ґрунті у соціокультурній відповідності до потреб суспільства. Даний принцип пов'язаний із нагальним завданням формування національної свідомості майбутніх учителів. Адже свідомість – це усвідомлення людиною своїх здібностей і якостей, дій і почуттів тощо. Саме свідомість надає діям особистості цілеспрямованого характеру. Погоджуємось з висновками А.Козир про те, що принцип національної спрямованості виявляється у вищих сферах формування професійної майстерності (становлення духовності майбутніх учителів, їх ціннісних орієнтацій (естетичні смаки, ідеали, етнопедагогічні пріоритети), так і в конкретиці викладання музично-педагогічних дисциплін (визначення національних зразків музичного мистецтва центральною ланкою навчального репертуару, першочергове, на рівні ментального усвідомлення, вивчення досвіду вітчизняних майстрів музично-педагогічної справи) [4, с.120].

Національній спрямованості сприяє досконале вивчення творів вітчизняного музичного мистецтва, які мають величезний потенціал для вдосконалення кращих людських якостей особистості, зокрема через емоційно-почуттєву сферу впливають на виховання патріотичних почуттів особистості, яка має усвідомлювати свою причетність до рідної країни, її національних традицій, неповторної національної культури. Тому серед конкретних шляхів втілення національних засад мистецького навчання слід першочергово надати художній творчості національних авторів пріоритетного місця в навчальних програмах. Адже опора на національну основу мистецького навчання в сучасних умовах означає також формування у студентів особливої професійної відповідальності за розповсюдження кращих зразків національного мистецтва в суспільстві.

Разом з тим, послідовне історико-теоретичне вивчення національного мистецтва, систематизація етапів його розвитку має йти пліч-о-пліч із практичним охопленням, усвідомленням образної суті, переживанням творів мистецтва у всій багатогранності його розвитку, жанрово-стильового і емоційно-тонального розмаїття – необхідна ланка мистецького становлення особистості [8, с.67].

Реалізація принципу національної спрямованості у практичній діяльності враховує природну, слухову установку на рідну інтонаційну культуру з опорою на «національне музичне мислення, завдяки чому практикується наскрізне вивчення характерних стилевих особливостей українського музичного мистецтва. Цей принцип виходить із того, що національна основа мистецької освіти є важливою умовою соціалізації студентів, засвоєння ними національної та загальнолюдської культури. Вивчення культурно-історичного розвитку свого народу, його традицій, міфології, фольклору є важливою умовою реалізації цього принципу до проектування навчально-виховного процесу, спрямованого на формування професійної майстерності. Адже музична культура є національною, якщо вона заснована на звуковому мисленні й інтонаційній будові, які притаманні даному народу [4, с.121].

Погоджуємось з думкою Г.Падалки, яка наголошує, що особливого значення в контексті розширеного вивчення надбань національного мистецтва набуває залучення учнів до усвідомленого відтворення національних ознак мистецтва у спробах власної творчої діяльності, а також формування в учнів особливої художньо-естетичної відповідальності за якість виконання і розповсюдження кращих зразків творчості національних композиторів, художників, поетів [8, с.67]. Заслужовують на увагу методичні міркування Д.Побережної щодо національно-стильових засад пізнання української музики, серед яких особливого значення набувають: широке охоплення національної музики і систематизація музичного матеріалу за історико-стильовими ознаками; спонукання учнів до емпатійно-емоційного переживання української музики; запровадження порівняльних підходів до усвідомлення національно-стильових ознак музичних творів; впровадження елементів композиторської творчості на національній основі в навчальний процес [4, с.69]. Відомо, що твори народного мистецтва містять в собі архетипи, генетичні коди, які визначають сутність і зміст національного світогляду, національного характеру і ментальності народу.

Під час ознайомлення студентів із творами народного мистецтва спрацьовує психологічний механізм ідентифікації їх з національним виховним ідеалом, втіленим у мистецькому творі, що сприятиме формуванню свідомості, національної самосвідомості та національної культури.

На формування національно-культурної ідентичності українського народу визначальна роль належить народній пісні, яка, відповідаючи красі української природи та високим естетичним властивостям українського народу, завжди мала і має великий вплив на формування його вдачі.

В народній пісні виявляється сама душа народних мас, вона впливає на емоції людини безпосередньо, тим часом, коли всі інші види мистецтв діють на почуття посередньо через думки і уявлення [1, с. 119-120]. Через народну пісню «душа безпосередньо розмовляє з душею», і тим самим вона підтримує «свідомість національної єдності українського народу, любов до Батьківщини і пошану до себе» [1, с.120]. Тому в народній пісні, на думку Г.Ващенко, найяскравіше відбивається національний ідеал людини, на який має орієнтуватися у своїй навчально-виховній роботі майбутній вчитель музичного мистецтва.

У народній пісні закладені емоційно-змістовні коди, які, розвиваючись і збагачуючись упродовж історії, утворили «національний музичний генотип» як сукупність спадкових музичних структур і засобів, що поколіннями передавалися в народі, формуючи його неповторну ментальність і національний характер [7, с.494].

Залучаючись до культури свого народу через пісню, танець, декоративно-ужиткове мистецтво тощо, людина від колиски засвоює «ірраціональну» інформацію, закладену в мелодико-інтонаційних зворотах та ритмо-синтаксичних формулах, рухах і жестах, кольорах та орнаментах, національній стилістиці художньої мови різновидів мистецтв, які у концентрованому вигляді містять національний духовний досвід і є художніми виразниками національної сутності та ідеалів даного народу. Ця отримана інформація у стислому, ущільненому вигляді кодується у мозку в особливих системах нейронів, відкладається у довготривалій пам'яті людини, а потім постійно відтворюється упродовж її життя» [5, с.16].

Пісня впливаючи на емоційно - почуттєву сферу людини, викликає емпатійне переживання її художнього образу. Разом з тим, відбувається процес «внутрішнього інтонування», тобто рефлексивного, неусвідомленого спів інтонування слухача з твором, що звучить. Даний процес з погляду психологічного механізму отримав назву перцептивної вокалізації, що є посиленою (і водночас спрощеною) формою моторного компонента сприймання: звучання музики стимулює м'язову «вокальну» реакцію слухача і певною мірою відбивається в ній. Перцептивна вокалізація є невід'ємною складовою процесу музичної перцепції як такого. Водночас, слід зазначити, що співтворча активність найбільшою мірою виявляється у процесі сприймання слухачем саме пісенних (вокально-хорових) творів, оскільки рефлексорному м'язовому відтворенню найлегше піддається вокальна мелодія [7, с.495].

Звідси випливає висновок про визначальну характеристику співу як наймасовішого і найдемократичнішого виду музичного мистецтва, у якому найбільшою мірою потребується і досягається співтворчість. Тому спів виступає основою системи музично-естетичного та національного виховання особистості, її художньо-творчого розвитку та формування ідеалів. Зрозуміло, що інтерес до музики починається зі співу, а любов до пісні найкраще виявляється і виховується під час її виконання (Костюк О.Г.)

Спостерігаючи за етапами сприймання народної пісні, слід зазначити, що слухач знаходиться під неусвідомленим емоційним впливом в результаті її прослуховування. Це так звана «дія – афект» (Л.Виготський). Наступні етапи сприймання характеризуються актуалізацією не лише емоційної, але й інтелектуальної сфери особистості, вироблення в неї оцінно-ціннісного ставлення до народної пісні. Особливістю музичної перцепції є те, що слухач мимовільно ідентифікує себе з героями народної пісні (у психології цей процес називається «емоційна децентрація») [7, с.496]. Таким чином, студент-музикант, вивчаючи та виконуючи народну пісню, непомітно для себе виховує власну національну культуру, адже пісня торкається найпотаємніших струн його душі й справляє сильний емоційний вплив, збуджуючи яскраві емоційні переживання та естетичні почуття..

Отже, доречно зазначити, що принцип національної спрямованості виходить із того, що національна основа мистецької освіти є важливою умовою соціалізації студентів, засвоєння ними національної й загальнолюдської культури та піґрунтям для формування їхньої готовності до здійснення соціокультурної діяльності та виховання національної свідомості підрастаючого покоління.

Список використаних джерел:

1.Ващенко Г Виховний ідеал; Підручник для виховників. Учителів і українських родин / Г.Ващенко /. – Брюссель; Вид-во Центральної Управи Спільки Української Молоді. 1976.- С.191

- 2.Василевська-Скупа Л.П. Формування комунікативної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва : [монографія] / Людмила Павлівна Василевська-Скупа. — Вінниця : ТОВ фірма «Планер», 2014. — 208 с.
3. Горбенко С.С. Історія гуманізації музичної освіти. / С.С.Горбенко/. — Кам'янець-Подільський: Видавець ПП Зволейко Д.Г., 2007. — 348 с. 102.
4. Козир А.Основні принципи формування професійної майстерності майбутніх учителів музики / А.Козир /. Педагогіка і психологія професійної освіти. Науково-методичний журнал м.Львів, 2008.-271с.
5. Мистецтво у розвитку особистості: Монографія / За ред., передмова та післямова Н.Г.Ничкало. — Чернівці: Зелена Буковина, 2006. — 224с.
6. Отич О.М. Мистецтво у розвитку індивідуальності педагога: історичний і методологічний аспекти: монографія /О.М.Отич/ за наук.ред. І.А.Зязюна. — Чернівці: Зелена Буковина, 2008. — 440с.
7. Отич О.М. Мистецтво у системі розвитку творчої індивідуальності майбутнього педагога професійного навчання: теоретичний і методичний аспекти: Монографія О.М.Отич; за наук. Ред.І.А.Зязюна. — Чернівці: Зелена Буковина, 2009. — 752с.
8. Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін) /Г.М.Падалка /. — К.; Освіта України, 2008. — 274с.
- 9.Побережна Л.Л. Розвиток естетичної культури студентів музично-педагогічних факультетів засобами української музики. Автореф. дис... канд. пед. наук: 13.00.02 / Л.Л. Побережна; Нац. пед. ун-т ім. М.П.Драгоманова. — К., 2001. — 19 с.
10. Рудницька О.П.Педагогіка:загальна та мистецька: навч.посібник /О.П.Рудницька /. — К.,2002.-270с.

ПЕДАГОГІЧНЕ ТЕСТУВАННЯ ЯК МЕТОД ВИМІРЮВАННЯ НАВЧАЛЬНИХ ДОСЯГНЕНЬ СТУДЕНТІВ З ДИСЦИПЛІН ХОРОВОГО ЦИКЛУ

***Белінська Т.В.,** кандидат педагогічних наук, старший викладач
Кравченко І.М., провідний концертмейстер*

У статті проаналізовано питання педагогічного тестування, представлено авторську розробку тестових завдань як способу виміру, оцінювання знань студентів із дисциплін хорового циклу.

***Ключові слова:** педагогічне тестування, метод вимірювання, навчальні досягнення студентів, дисципліни хорового циклу.*

The article analyzes the issues of pedagogical testing, presents the author's development of test tasks as a way of measuring, assessing students' knowledge of choral cycles disciplines.

***Keywords:** pedagogical testing, measurement method, student achievement achievements, choral cycle discipline.*

Процеси європейської інтеграції охоплюють дедалі більше сфер життєдіяльності, включаючи і вищу мистецьку освіту. Сьогодні Україна здійснює модернізацію освітньої діяльності в контексті європейських вимог, наполегливо працює над практичним приєднанням до Болонського процесу. Саме при модульній формі організації навчання, що передбачає Болонський процес, формою контролю знань студентів є тест.

Педагогічним тестам трохи більше ста років, і весь цей час вони піддаються критиці. Науковці знаходять у ньому ряд об'єктивних недоліків, які досить важко подолати, проте, наука поки що не запропонувала альтернативи, яка змусила б педагогів відмовитися від тестів. Незалежно від результатів полеміки тести вже стали важливою складовою освітнього процесу. Впровадження тестових технологій в освітній простір України є, з одного боку,

закономірністю розвитку тестування в світі, а з іншого – нагальною потребою раціоналізації освітнього процесу [7].

Вивченням проблеми удосконалення контролю та дослідженням тестових методик контролю і обґрунтуванням їх ефективності займалися як зарубіжні вчені (Г.Мюнстерберг, Ф.Болтон, Е.Скріпчер, В.Андрі, А.Бене, Г.Еббінгауз та ін.), так і вітчизняні (Б.Ананьєв, Ю.Бабанський, О.Петренко, Н.Тализіна, В.Аванесов, В.Коккота, І.Рапопорт, О.Міролюбов та інші).

Тестова технологія являє собою своєрідну інновацію для системи функціонування української вищої школи. Таким чином педагогічне тестування, за умов раціонального впровадження в освітню практику, може стати вагомим засобом підвищення ефективності контролю за навчально-пізнавальною діяльністю студентів педагогічних університетів.

Тести бувають стандартизовані і не стандартизовані. Стандартизований тест є таким, який пройшов попереднє випробування на великій кількості тестованих і має кількісні показники якості. Нестандартизовані тести розробляються самим викладачем для студентів. Такі тести складаються на матеріалі конкретної теми для перевірки рівня сформованості певної навички або вміння. Нестандартизовані тести застосовуються під час поточного контролю з метою забезпечення зворотного зв'язку у вивченні педагогічних дисциплін в умовах педагогічного університету. Тому **метою статті** передбачено теоретично обґрунтувати значення педагогічного тестування та представити авторські тести як методу перевірки знань студентів з дисциплін хорового циклу.

Тест успішності (тест досягнень, дидактичний тест) – це серія стандартизованих завдань, які дають можливість об'єктивно визначити рівень засвоєння учнями конкретних знань, умінь і навичок. Дидактичні тести мають суттєві переваги над традиційними методами контролю успішності, а саме: тести дозволяють здійснювати регулярний і оперативний контроль за навчальною діяльністю, що спонукає студентів до систематичної підготовки; тести приваблюють студентів своєю незвичайністю і підвищують тим самим інтерес до навчання; систематичне застосування тестів, з одного боку, дає можливість видозмінити підсумкові форми контролю, зробивши в них основний акцент на уміннях і навичках, а також знаннях більш високого рівня, з іншого – наявність постійного рейтингу в кожного студента дозволяє підвищити об'єктивність підсумкового контролю, а в деяких випадках і зовсім відмовитися від нього [3, с. 247].

Дисципліни хорового циклу, являють собою складний творчий процес виконавського аспекту. Це означає, що знання, які отримує студент реалізуються у площину практичного застосування. Керуючи художнім колективом – чи то оркестром, хором, – диригент підкоряє його своїй волі, щоб розкрити перед слухачем ідейний зміст і музичну красу твору. У хоровому класі реалізується одна з найважливіших і обов'язкових вимог до будь-якого навчального процесу – взаємозв'язок теорії й практики. Пізнання техніки диригування передбачає нерозривний зв'язок з хормейстерською практикою. Отже, в якій би мірі людина не була здібна до диригентської діяльності, вона повинна не тільки мати потрібні властивості для виразу внутрішнього змісту музики, але й володіти основами майстерності диригування.

Більшість викладачів не вважають за потрібне спеціально викладати техніку диригування, гадаючи, що людина схильна до диригентської діяльності, може самостійно опанувати цю техніку. Така думка зовсім невірна. Мистецтво як і наука, має свої закони, вироблені досвідом, практикою людей – узагальнена, систематизована практика і є теорія.

На кафедрі вокально-хорової підготовки, теорії та методики музичної освіти тестовий контроль знань студентів здійснюється переважно на лекційних заняттях. Практика показала, що використання дидактичних тестів дає можливість об'єктивно визначити рівень засвоєння студентами конкретних знань, умінь і навичок та здійснювати регулярний і оперативний контроль за навчальною діяльністю, що спонукає студентів до систематичної підготовки. Тому автори статті розробили тестові завдання (закритої форми), як методу перевірки знань студентів з дисциплін хорового циклу, а саме:

1. Засобом виразності внутрішнього душевного стану диригента є: а) корпус; б) міміка; в) руки; г) передпліччя.
2. Коротка «повітряна» пауза, яка своєю тривалістю приблизно дорівнює паузі для вдиху: а) люфтпауза; б) восьма пауза; в) фермата; г) штрих.
3. За допомогою цього знаку, даний звук, акорду чи паузи за бажанням диригента витримується в часі – це: а) ціла нота; б) фермата; в) залігована нота; г) ціла пауза.
4. Цей знак виділяє окремі звуки в хоровому творі та виконується коротким, гострим жестом: а) акцент; б) пауза; в) пунктирний ритм; г) синкопа.
5. Тиха подача звука з поступовим наростанням його до fortissimo і зворотнім послабленням до pianissimo: а) філірування; б) крещендо; в) дімінуендо; г) сфорцандо.
6. У театральному мистецтві – це злагоджена, натхненна гра акторів, у підборі одягу – це вдала, з почуттям смаку, узгодженість кольорової гами та дизайнерського рішення, у хоровому мистецтві – це злагоджений спів. Про що йдеться мова?: а) партитура; б) ансамбль; в) діапазон; г) гармонічний стрій.
7. За висотним рівнем рук диригента, можна визначити хорову партію. Що це?: а) діапазон; б) інтонація; в) позиція; г) ауфтакт.
8. Занотована на аркуші, сукупність усіх хорових партій багатоголосного музичного твору – це: а) анотація; б) партитура; в) виконавський аналіз; г) обробка української народної пісні.
9. Яку висотну позицію рук диригент застосовує для інструментального вступу, програшів, раптового піаніссімо?: а) середню; б) високу; в) низьку; г) мішану.
10. Видатний музикант і хормейстер П.Чесноков говорив: «Хорошо сказанное – наполовину спето». Про що йдеться мова?: а) звукоутворення; б) дикція; в) дихання; г) ансамбль.
11. Яке за видом зняття застосовує диригент, для виконання наступного куплету хорового твору?: а) паралельне; б) пряме; в) комбіноване; г) кругове.
12. При початковому розучуванні хорового твору, хормейстер особливо звертає увагу на точне інтонування інтервалів у мелодичному та гармонічному видах. Про що йдеться мова?: а) ансамбль; б) стрій; в) звукоутворення; г) динаміка.
13. Розмах та об'ємність коливання рук під час диригування. Що це?: а) динаміка; б) амплітуда; в) ауфтакт; г) тактування.
14. Умовна «полиця», від якої відбувається сила відштовхування та тяжіння кожної долі диригентської схеми. Що це?: а) пюпітр; б) площа в) камертон; г) позиція.
15. Пронумеруйте, в якій послідовності мають бути розташовані голоси на естраді?

Тенор Сопрано

Альт Бас

16. Цей специфічний диригентський жест «інформує» хористів про темп і характер хорового твору. Про що йдеться мова?: а) комбіноване зняття; б) відтворення схеми; в) ауфтакт; г) штрих.
17. Вихідне, початкове положення рук диригента називається: а) увага; б) ауфтакт; в) диригентський апарат; г) позиція.
18. Цей інструмент має вигляд двозубої вилки, який при ударі відтворює умовний тон для настроювання хору чи інструмента. Що це?: а) батутта (диригентська паличка); б) камертон; в) метроном; г) барабанні палички.
19. Який утвориться вид хору, якщо поєднати чоловічі та дитячі голоси?: а) однорідний; б) неповний; в) мішаний; г) камерний.

Таким чином, тестові завдання допоможуть викладачеві визначити рівень засвоєння студентами знань, застосовуючи при цьому наперед розроблену шкалу оцінок. Це значно підвищить об'єктивність і обґрунтованість оцінки студента. Перспективність вищезазначеної проблематики вбачається у розробці тестових завдань з циклу виконавських дисциплін широкого спектру. Саме тестування, рейтинги, інші сучасні засоби педагогічного контролю і оцінювання сприятимуть підвищенню якості навчання студентів, допоможуть удосконалити навчальну, методичну, виховну діяльність викладачів і управлінську діяльність адміністрації закладу вищої освіти.

Список використаних джерел:

1. Белінська Т.В. Зміст музично-фольклористичних дисциплін як педагогічний феномен. *Духовність особистості в системі мистецької освіти* : зб. пр. наук. шк. д-ра пед. наук, проф. О. М. Олексюк. Вип. 3. Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2018. С. 37-42.
2. Василевська-Скупа Л. П. Формування комунікативної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва : монографія. Вінниця : ТОВ фірма «Планер», 2014. 208 с.
3. Галузяк В.М., Сметанський М.І., Шахов В.І. Педагогіка : навч. посіб. – 4-е вид., випр. і доп. –Вінниця: ДП «Державна картографічна фабрика», 2007. 400 с.
4. Кравцова Н. Є., Штепа Ж.В. Методика розучування пісенного репертуару на уроках музичного мистецтва : навч.-метод. посіб. для викл. і студ. муз. спец. вищ. навч. закл. Вінниця : ФОБ Рогальська І. О., 2017. 182 с.
5. Кушнір К.В. Педагогічні умови формування ціннісних компетентностей майбутнього вчителя музики у процесі диригентсько-хорової підготовки. *Духовність особистості в системі мистецької освіти* : зб. пр. наук. шк. д-ра пед. наук, проф. О. М. Олексюк. Вип. 3 / Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2018. С. 93-102
6. Остапчук Л. О. Основоволожні засади розвитку та збереження співацького голосу. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського*. Серія: Педагогіка і психологія. – №53. – 2018. С. 157-162.
7. Смолінчук Л.С. Тестування як метод оцінювання навчальних досягнень студентів. URL: <http://jrn1.nau.edu.ua/index.php/VisnikPP/article/viewFile/2146/2137> (дата звернення: 15.02.2019).

ФОРМУВАННЯ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ СТУДЕНТІВ МИСТЕЦЬКИХ ФАКУЛЬТЕТІВ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ У ПРОЦЕСІ ПЕДАГОГІЧНОЇ ПРАКТИКИ

*Газінський В.І., Народний артист України, професор
Лозінська Т.О., заслужена артистка України, доцент*

Дана стаття присвячена актуальній проблемі розвитку творчих здібностей студентів мистецьких факультетів педагогічних університетів, а також подальшому

удосконаленню їхньої фахової підготовки в процесі педагогічної практики. Автори розкривають питання теоретичної та практичної підготовки студентів до самостійної хормейстерської роботи в загальноосвітній школі.

Ключові слова: музична педагогіка, вокально-хорова робота, педагогічна практика, творча особистість.

This article is devoted to the actual problem of development of creative abilities of students of art faculties of pedagogical universities, as well as further improvement of their professional training in the process of pedagogical practice. The authors disclose theoretical and practical training of students for independent choirmaster work in a secondary school.

Keywords: musical pedagogic, vocal-choir work, pedagogical practice, creative personality.

Духовне відродження українського народу, соціально-політичні та економічні зміни в країні роблять особливо актуальними проблеми національної освіти, зокрема, проблеми підготовки вчителя до професійної діяльності. На всіх етапах розвитку суспільства до професійної підготовки вчителя ставились високі вимоги. Суспільство зацікавлено у тому, щоб вчитель добре володів своїм предметом, був грамотним в галузі наук психолого-педагогічного циклу, а також був творчою особистістю. Вища школа повинна навчити молоду людину самостійно мислити, підготувати майбутнього вчителя до творчої роботи в школі, адже праця вчителя міцно пов'язана з творчою ініціативою, постійним самовдосконаленням. Професорсько-викладацькі колективи вищих навчальних закладів повинні спрямовувати свої зусилля на підвищення якості підготовки фахівців та удосконалення професійної спрямованості навчально-виховного процесу.

Проблема формування творчої особистості вчителя музичного мистецтва знаходиться в центрі уваги педагогічних колективів мистецьких факультетів педагогічних університетів. На сучасному етапі підготовки вчителів музичного мистецтва все більш актуальним стає питання подальшого удосконалення методів навчання школярів, пошуки нових шляхів естетичного виховання дітей засобами музики, залучення їх до музичного мистецтва через спів як один з найбільш доступних для всіх дітей активний вид музичної діяльності. Вокальне виховання дітей здійснюється головним чином через хоровий спів на уроці музичного мистецтва в загальноосвітній школі, в хорових гуртках, вокальних ансамблях тощо.

Хоровий спів, який спрямований на збереження традицій народно-пісенної культури, її розвиток, є важливим засобом виховання музичної культури, формування естетичного світогляду, художніх смаків школярів. Хорове виконавство сприяє вихованню співацької культури дітей, розвитку їх музичних здібностей, певною мірою визначає становлення духовності особистості, її найкращих моральних якостей, а також зумовлює формування національної свідомості. Хоровий спів –найбільш доступний вид колективного музикування, має можливості безпосередньої дії на почуття, волю людей, він є не лише специфічною формою пізнання світу, але й відіграє велику культурно-виховну та ідеологічну роль в суспільстві. Одним із щаблів, на яких існує і розвивається хорове мистецтво є дитячі хори, творчо працювати з якими й покликані майбутні вчителі музичного мистецтва.

Дисципліни диригентсько-хорового циклу, які посідають профілююче місце в підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва, є основою підготовки студентів до майбутньої вокально-хорової роботи з дітьми на музичних заняттях в школі. За час навчання на мистецькому факультеті студент повинен не тільки оволодіти своїм голосом, опанувати

техніку диригування, набути знань в галузі хорознавства, хорового аранжування, методики музичної роботи з дітьми, але й навчитися застосовувати отримані знання, вміння та навички під час самостійної вокально-хорової роботи з школярами в період педагогічної практики в загальноосвітній школі.

У період підготовки студентів до педагогічної практики провідне місце в індивідуальному навчальному плані з диригування, постановки голосу тощо посідають твори шкільного репертуару, адже шкільна пісня є основним матеріалом в роботі вчителя музичного мистецтва. Студенти повинні навчитися аналізувати дитячу пісню, виконувати її під власний супровід, набути навичок добору та накопичування репертуару для роботи з дитячими хоровими колективами, опанувати засоби спілкування з хоровим колективом, вокальним ансамблем тощо. Велике значення в цьому процесі має взаємозв'язок таких дисциплін як диригування, постановка голосу, хорознавство, хорове аранжування, історія та теорія музики тощо. На заняттях з цих дисциплін викладачі повинні навчити студента вчитися, тобто самостійно працювати під контролем і з допомогою викладача. Студент поступово повинен навчитися самостійно мислити, приймати рішення без будь-якої підказки.

Самостійна робота студента складається з багатьох видів та етапів діяльності (самостійний підбір музичного чи теоретичного матеріалу для занять, прослуховування запису дитячого хору чи ансамблю з подальшим аналізом виконання, переклад хорових партитур для дитячих хорів та багато інших видів творчої роботи). Така робота привчає студента до аналізу, логічного вирішення того чи іншого творчого завдання, самостійного мислення, творчого підходу до вибору оптимальних методів роботи з учнями на музичних заняттях в школі.

Готуючись до педагогічної практики в загальноосвітній школі студент повинен навчитися якісно виконувати пісні шкільного репертуару під власний супровід на будь-якому музичному інструменті (фортепіано, баян, акордеон, гітара тощо), оволодіти методикою розучування пісні (робота по фразам, над складними місцями, над чистотою інтонування, ритмічним малюнком, динамікою та ін.), опанувати як робочий так і концертний диригентський жест, навчитися зацікавлювати дітей за допомогою змістовних розповідей про твір, що вивчається.

Важливим етапом в системі підготовки фахівців-музикантів для загальноосвітньої школи є педагогічна практика та диригентсько-хорова практика зокрема як одна з складових частин загальної педагогічної практики (особливо це стосується студентів, що навчаються за спеціальністю «хорове диригування»).

Педагогічна практика студентів мистецьких факультетів педагогічних університетів – органічна складова навчально-виховного процесу, важливий етап перевірки готовності студента до творчої навчально-виховної роботи в загальноосвітній школі в якості вчителя музичного мистецтва. Педагогічна практика забезпечує зв'язок теоретичних знань та набуття практичних вмінь та навичок роботи з дітьми під час навчально-виховного процесу в класі та в позанавчальний час.

Педагогічна практика студентів мистецьких факультетів здійснюється з другого по останній курс. У процесі навчально-виховної практики (пропедевтичної) студенти-практиканти не тільки вивчають досвід вчителів, але й практично допомагають їм в роботі з музичними колективами (вокальними ансамблями, хорами, солістами тощо). За час педагогічної практики студенти набувають навичок підбору репертуару для роботи з дітьми різного шкільного віку, опановують методику розучування хорових творів на уроці музики та в позанавчальний час, удосконалюють навички акомпанементу, співу, диригування,

використовуючи як робочий так і концертний диригентський жест. І, нарешті, студенти навчаються розповідати дітям про музику, самостійно підбираючи цікавий літературний і живописний матеріал до своїх розповідей, заохочуючи дітей до вивчення тих чи інших хорових творів.

Особливу увагу слід звернути на добір репертуару, який має принципове значення для творчої діяльності дитячого хорового колективу, він визначає творчий напрямок цього музичного колективу та вирішує певні навчально-виховні завдання. Вирішальним фактором є включення до програми повноцінних в художньому відношенні творів. Художня повноцінність музичної мови хорового твору є важливим критерієм в підборі репертуару, вона визначає справжню вартість твору.

Належне місце в репертуарі музичного колективу потрібно віддати музичному фольклору, адже він є могутнім засобом формування національної свідомості підростаючого покоління, виховання у дітей любові до свого народу, рідної землі. Народна пісня – невичерпне джерело народної мудрості, фундамент духовної культури нації, усний літопис життя нашої вітчизни. Тому життя ставить перед учителем-музикантом завдання – вивчити та втілити у виховний процес твори народної музики, насамперед, дитячого фольклору як у автентичному вигляді, так і в обробках видатних композиторів: М.Леонтовича, Л.Ревуцького, К.Стеценка, Ф.Колеси, О.Кошиця та ін.

Важливе місце в репертуарі дитячого хору, вокального ансамблю тощо повинні посісти твори вітчизняних та зарубіжних композиторів-класиків, що написані безпосередньо для дитячих хорів, або в перекладі з інших видів хорових партитур.

Слід звернути увагу і на твори сучасних композиторів, особливо шкільної тематики, адже вони мають велике виховне значення, допомагають у вихованні в дітей багатьох моральних якостей (почуття відповідальності, дружби, взаємодопомоги, поваги до батьків, вчителя тощо).

Репертуар повинен бути різноманітним в жанровому відношенні і за своїм художнім змістом. Це буде сприяти розвитку різноманітних художньо-виконавських навичок, викличе інтерес у слухачів під час виступів колективу. Багаточисельні завдання, які стоять перед керівником дитячого музичного колективу при підборі репертуару, зобов'язують його постійно збагачувати свій репертуарний список, знайомитись з новими творами, глибоко їх вивчаючи та аналізуючи.

Підбираючи репертуар для будь-якого вокального колективу вчитель повинен брати до уваги доступність творів для того чи іншого колективу, мається на увазі як художній, так і технічний бік твору. Вчитель повинен зважати на якісний та кількісний склад колективу, рівень його технічного та музично-художнього розвитку. Однак, при підборі репертуару потрібно також турбуватися про вдосконалення майстерності колективу. З кожним новим твором учасники хору повинні пізнавати щось нове, постійно зростати, вчитися розуміти прекрасне в житті та мистецтві.

З огляду на те, що підбір репертуару є досить складним завданням для студентів-практикантів, викладачі факультету, насамперед, диригування, повинні звертати особливу увагу на цю проблему протягом усього періоду навчання студента в університеті, зокрема під час безпосередньої підготовки до педагогічної практики в загальноосвітній школі.

Важливою навичкою, яку набувають студенти під час диригентсько-хорової практики є навичка побудови та проведення репетиційної роботи з дитячим хоровим колективом. Під час

репетицій студенти-практиканти використовують на практиці теоретичні знання з хорознавства, методики музичного виховання, хорового диригування тощо. Слід зауважити, що репетиція хору – двосторонній творчий процес, з одного боку - це творчість хормейстера, з другого – хорового колективу. Методика репетиційної роботи – один з найменш досліджених процесів диригентського мистецтва. Є дуже багато різних питань, які суттєво впливають на вибір прийомів роботи з хоровим колективом. Однак, це не виключає можливості узагальнити основні моменти репетиційної роботи.

Репетиція дитячого хорового колективу здебільшого будується таким чином: розспівування хору, вступне слово вчителя (розповідь про твір, що буде розучуватися), художній показ нового твору (спів під власний супровід, прослуховування в запису), робота з окремими хоровими партіями, виконання твору в цілому. Послідовність цих основних етапів роботи з хором впливає з принципу – від загального до часткового з послідовним вертанням до загального.

Слід привчити студента-практиканта детально планувати кожне заняття з дитячим хоровим колективом. Без такого плану плідотворна робота диригента з хором неможлива.

Як правило, репетиція повинна починатися з розспівування, яке має на меті не тільки розігрів голосового апарату, але й опрацювання певних вокально-хорових навичок, а також налаштування голосу та слуху кожного з учасників колективу на сумісне музикування. Підбирати вокальні вправи-розспівки потрібно за двома принципами: від простого до складного та за принципом контрасту.

Готуючи студента до педагогічної практики викладач диригування повинен навчити його підбирати різнохарактерні розспівки, які б відповідали певним віковим групам дітей. Так, для молодшого хору потрібно вибирати розспівки невеликі за діапазоном, в середньому та високому регістрах на розвиток кантиленного співу, дихання та чіткої артикуляції. У дітей середнього віку потрібно розвивати мікстовий та грудний регістри, тому й розспівки повинні починатися з низького регістру, вони мають бути більш широкими за своїм діапазоном. Крім того, студент повинен навчитися обирати вправи на різні види вокально-хорової техніки, а також підбирати акомпанемент для цих вправ і вміти транспонувати його по півтонах вгору і вниз.

Наступний етап репетиції – розучування хорового твору, якому передую велика самостійна аналітична праця керівника хору. Розучування твору з дитячим хором, як правило, проходить по окремих хорових партіях з наступним виконанням твору в цілому.

Протягом педагогічної практики студент повинен постійно знаходитись під суворим контролем з боку вчителя музичного мистецтва, або методиста факультету, які повинні тактовно допомагати йому, спрямовуючи роботу хормейстера-початківця в необхідному напрямку. Розучуючи хоровий твір керівник повинен працювати не тільки над технічними моментами, але й над втіленням художнього образу твору, реалізацією творчого задуму композитора.

Успіх роботи студента-практиканта залежить від глибокого усвідомлення виховного значення хорового співу, оволодіння методами та прийомами роботи з дитячим хором, уміння організувати роботу хорового колективу, його репетиційну та концертну діяльність.

Таким чином, за час педагогічної практики студенти мистецьких факультетів отримують необхідні хормейстерські та організаторські навички, розвивають свої творчі здібності, які

допоможуть їм в подальшій професійній діяльності в якості вчителів музичного мистецтва та керівників дитячих музичних колективів.

Список використаних джерел:

1. Леонтович М.Д. Практичний курс навчання співу у середніх школах України / М.Д.Леонтович.- Київ: Музична Україна, 1989.- 134 с.
2. Огороднов Д. Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе / Д.Огороднов.- Київ: Музична Україна, 1981.- 165 с.
3. Струве Г.А. Школьный хор/Г.А.Струве.- М.: Просвещение, 1981.-188 с.

ПСИХОЛОГІЧНА КУЛЬТУРА ТА КОМПЕТЕНТНІСТЬ МАЙБУТНЬОГО ФАХІВЦЯ

Газінська О.В., провідний концертмейстер

У статті розглядаються аспекти психологічної культури та компетентності майбутнього фахівця. Аналізуються різні моделі особистісно орієнтованого навчання та виховання.

Ключові слова: психологічна культура, особистісно орієнтована освіта, компетентність педагога.

The article deals with aspects of psychological culture and competence of a future specialist. Various models of personally oriented education and education are analyzed.

Keywords: psychological culture, personally oriented education, the competence of the teacher.

Демократичні тенденції у житті суспільства сприяли тому, що філософи, соціологи, педагоги почали переносити акцент із масових соціальних, економічних, педагогічних явищ на особистість людини, на вивчення можливостей і обставин її індивідуального розвитку, умов саморозкриття і самореалізації на різних етапах життєдіяльності. Тенденція особистісної орієнтованості соціальних освітніх систем виявляється і у професійній підготовці. Тому почали поширюватися ідеї особистісно орієнтованої освіти майбутнього фахівця і особливо вчителя. Однією з провідних задач при цьому повинно стати створення такого освітнього розвиваючого середовища, у результаті взаємодії з яким у майбутнього учителя формується готовність до роботи з учнями на основі знання сучасних психологічних теорій особистості, розуміння ним індивідуальної сутності, особистості учня, конкретних особистісно орієнтованих і персоналізованих технологій [1;4]. На жаль, на сьогоднішній день проблема психологічної грамотності і культури вчителя недостатньо розроблена в науці і практиці вітчизняної психолого-педагогічної освіти.

Ідея особистісно орієнтованої педагогічної освіти тільки починає визначатися на двох рівнях: повсякденному і науковому. На повсякденному рівні викладачами вищих педагогічних навчальних закладів освіти обговорюються ідеї поваги до особистості студента і визнання її унікальності, діалогічного характеру лекцій і практичних занять, співробітництва і співтворчості як у навчальному процесі, так і в науково- експериментальній роботі, використання методів і прийомів індивідуалізації навчання. У рамках концептуальних

підходів робляться поки що окремі, розрізнені спроби створення персоніфікованої підготовки вчителя до такої освіти.

Практичне значення розв'язання проблеми формування компетентності майбутнього вчителя до роботи з особистістю учня на основі глибокого розуміння сучасних психологічних теорій досить велике. Школі сьогодні необхідні не просто хороші вчителі, а вчитель – психолог, вчитель – персонолог.

Створення альтернативних типів шкіл, визнання за кожною школою права мати свій неповторний образ, працювати за авторськими програмами потребують учителів з інноваційним психологічним мисленням, здатних свідомо взяти на себе відповідальність як за розвиток іншої людини, що постійно удосконалюється, так і школи як системи, що теж перебуває у розвитку. Відсутність же обов'язкової дисципліни, або хоча б спецкурсу, в якому у систематизованому вигляді викладався б особистісний підхід до навчання і виховання учнівської молоді, знижує загальний результат підготовки у вищому педагогічному навчальному закладі. Психологічна ж грамотність майбутнього вчителя у питаннях особистісного зростання молоді дозволить йому глибше усвідомити своє справжнє покликання, реальніше оцінити потенційні можливості, поглянути на педагогічний процес із позицій кінцевого результату – розвитку юної особистості.

Розробка особистісного підходу до розвитку компетентності як основи психологічної культури вчителя – дуже складна теоретична і практична проблема, оскільки вона зумовлена складністю перетворення предметного світу і самого себе. Складність цієї проблеми зумовлена також тією обставиною, що особистість є чи не найскладнішим утворенням у світі і водночас – суб'єктом перетворення цього світу і самого себе. Серед спеціалістів набуває все більшого визнання думка, що всебічне дослідження і розвиток особистості – фундаментальна комплексна наукова проблема, яка вимагає міждисциплінарного підходу. Водночас ключову роль у розв'язанні цієї проблеми відіграє психологія, оскільки особистість – це передусім психічне новоутворення. Тому психологічні закономірності займають центральне місце у загальнонауковому уявленні про особистість, її розвиток та діяльність.

Існує тільки один спосіб реалізувати особистісний підхід у навчанні учнів – зробити навчання сферою самоствердження їх особистості. Особистісно стверджувальна освітня система – це та, що актуалізує сили особистості. Будь-які педагогічні успіхи зумовлені актуалізацією власних сил особистості вчителя та учнів. Особистісно орієнтована освіта реалізується через спів діяльність усіх учасників освітнього процесу, яка має не тільки зовнішні атрибути спільності, але й своїм внутрішнім змістом передбачає співробітництво, саморозвиток суб'єктів навчального процесу, виявлення їх особистісних потенціалів.

І.С. Якиманська, розробляючи концепцію особистісно орієнтованої освіти, наполягає на уявленні про особистість учня як про мету освіти та носія освітнього досвіду під час навчання. Теоретичне призначення її концепції особистісно орієнтованого навчання полягає в розкритті природи та умов реалізації особистісно розвиваючих функцій освітнього процесу. Практична цінність цієї концепції полягає у розробці регулятивів для практики освіти, яка повинна стати альтернативною щодо традиційного навчання. Особистісно орієнтоване навчання – це таке навчання, центром якого є особистість дитини, її самобутність, самоцінність. Суб'єктивний досвід кожного учня спочатку розкривається, а потім узгоджується зі змістом освіти.

І.С. Якиманська виділяє три моделі особистісно орієнтованої педагогіки: соціально - педагогічну, предметно-дидактичну та психологічну [5, с.18-28].

Соціально - педагогічна модель виховує особистість з попередньо заданими якостями. Освітні інститути суспільства створюють типову структуру такої особистості. Технологія освітнього процесу заснована на використанні ідей педагогічного управління, корекції особистості “ззовні” і урахуванні суб’єктивного досвіду учня.

Предметно-дидактична модель - коли знання організуються в міру об’єктивної складності, новизни, забезпечуються факультативними курсами, поглибленими програмами.

Психологічна модель особистісно орієнтованої педагогіки базується на виявленні та розвитку індивідуальних здібностей до засвоєння знань, метою освітнього процесу є корекція здібності до навчання як пізнавальної здібності.

Головні вимоги до особистісно орієнтованих технологій сформульовані І.С. Якиманською таким чином [5,с.36-41]:

- навчальний матеріал повинен забезпечувати виявлення змісту освіти;
- виклад знань повинен забезпечувати орієнтацію вчителів на постійне перетворення досвіду учнів;
- має здійснюватись активне стимулювання учня до самостійної освітньої діяльності;
- необхідне узгодження досвіду учнів зі змістом навчання;
- має бути забезпечений контроль та оцінка процесу навчання;

До особистісно орієнтованих технологій освіти різні автори відносять сьогодні різноманітні засоби, загальноприйнята класифікація яких поки що відсутня. Такою визнається, зокрема, Вальдорфська педагогіка, що є одною з різновидів втілення ідей гуманістичної педагогіки. В основі цієї педагогіки лежить антропософське вчення про індивідуальність людини, основні компоненти якої - пізнання, мистецтво, релігія і моральність – мають гармонійно поєднуватися в одному корені – людському ” Я”, де “ Я” виступає у таких головних функціях людської душі, як воля, почуття та мислення, що знаходяться у стані безперервного руху[3].

Мета вальдорфської школи полягає в тому, щоб протягом тривалого часу розвивати здібності, а не збирати знання. Головне завдання вчителя вальдорфської школи – допомогти дитині в її духовно - душевному самовизначенні, створити максимальні умови для розвитку та закріплення її індивідуальності. Дитині потрібна допомога в духовному становленні, досягненні вічної істини, доброти, любові.

Методика Марії Монтессорі є теж моделлю особистісно орієнтованого підходу до навчання і виховання. В її основі лежить ідея про те, що кожна дитина з її можливостями, потребами, системою стосунків, проходить свій шлях розвитку[3,с.64].

Три положення характеризують сутність педагогічної теорії М.Монтессорі:

1. Виховання повинно бути вільним.
2. Виховання повинно бути індивідуальним.
3. Виховання повинно спиратися на дані спостережень за дитиною.

Звернення дитини до вчителя «Допоможи мені це зробити самому» - девіз педагогіки М. Монтессорі.

Феномен педагогіки М. Монтессорі полягає в її вірі в природу дитини, в її прагненні виключити будь-який авторитарний тиск на людину, яка формується в її орієнтації на ідеал вільної, самостійної, активної особистості.

Отже, головним орієнтиром освіти є особистість. Колись роль учня в системі освіти визначалась потребами держави. Сьогодні акценти розставлено інакше: маємо зробити людину такою, щоб вона могла вирішувати державні завдання за своїм покликанням, була високоморальною, духовно розвиненою, мобільною в своєму розвитку. Виховання має прагнути до самостійності мислення і винахідництва, які базуються на розумі людини, що розвивається самостійно у дії. Сьогодні своїми основними завданнями педагогічні колективи шкіл вважають різноманітний розвиток особистості з домінантою індивідуальних і творчих можливостей кожної дитини, формування цілеспрямованої творчої особистості, здатної до саморегуляції, передбачення, конструювання власної життєвої стратегії. Тому активно впроваджуються в систему освіти нові типи шкіл, модернізується організація навчально-виховного процесу.

При здійсненні творчих особистісних проєктів педагоги захоплюють вихованців, виявляючи чуйність, дипломатичність, піклуючись про утримання ситуації успіху. Для вчителя важливо зрозуміти внутрішній світ дитини, володіти силою навіювання впливу за допомогою елементів педагогічної техніки. Вчителю слід звернути увагу на власну емоційну культуру у стосунках з дітьми. Емоційна культура має такі ознаки: культура позитивного сприйняття особистості учня, культура емоційних станів, культура почуттєвого переживання світоглядних та моральних ідей, принципів, істин. Чим тонше відчуття і сприйняття, тим більше бачить і чує педагог, тим глибше виражається особиста емоційна оцінка фактів, тим ширший емоційний діапазон, який характеризує психологічну культуру людини.

Отже, компетентність педагога у психологічних питаннях розвитку особистості учня постає основою його психологічної культури, базовими її вартостями.

Означені елементи психологічної компетентності вчителя тільки тоді стають основою його психологічної культури, коли усвідомлюються ним як незаперечні особисті цінності, що виступають надійним фактором професійного педагогічного успіху.

Список використаних джерел:

- 1.Зязюн І.А.Педагогіка добра: ідеали і реалії: Науково-методичний посібник /І.А.Зязюн.- К.: МАУП,2000.-312с.
- 2.Лактіонов О.М.Координати індивідуального досвіду/ О.М. Лактіонов.- Харків: Бізнес Ін форм,1998.- 492с.
- 3.Самоукина Н.В.Психология профессиональной деятельности / Н.В.Самоукина.-Питер,2003.-224с.
- 4.Подмазин С.И. Личностно-ориентированное образование: Социально-философское исследование/ С.И.Подмазин.- Запорожье:Просвіта,2000.-250с.
- 5.Якиманская И.С.Требования к учебным программам ориентированным на личностное развитие школьников /И.С.Якиманская.-Вопросы психологии,1994.№2,с.64-76.

ІНТЕГРАЦІЯ МИСТЕЦТВ ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Дабіжжа К.Л., заслужений артист України, доцент

У статті розкриваються прийоми та методи активізації сприйняття хорового твору через інтеграцію мистецтв. Автором доведено, що використання різних видів мистецтв на

заняттях з дисциплін хорового циклу забезпечить асоціативно-образний ефект сприймання та реалізацію інтерпретаційної концепції виконання хорових творів.

Ключові слова: інтеграція мистецтв, творчі здібності, хоровий твір.

The article reveals methods and methods of activating the perception of a choral work through the integration of arts. The author has proved that the use of different arts in classes from the disciplines of the choral cycle will provide an associative-shaped effect of perception and implementation of the interpretation concept of performing choral works.

Keywords: integration of arts, creative abilities, choral composition.

Сучасна освіта, як зазначається в Національній доктрині розвитку освіти, має забезпечити підготовку кваліфікованих спеціалістів, здатних до творчої самореалізації, професійного розвитку, що потребує перегляду та вдосконалення методів вивчення предметів мистецького циклу [5].

Проблема підготовки вчителів музичного мистецтва, які навчатимуть дітей у XXI ст., не може бути вирішена без переорієнтації музичної педагогіки з функціональної на творчу, в основі якої – формування особистості майбутнього педагога. Однак практика показує, що, виконуючи твори різних жанрів, студенти часто захоплюються, насамперед, технологією, а не художністю твору. Це приводить до того, що, слухаючи музику, вони вловлюють гармонію, ритмічні особливості, сприймають навіть деталі музичної тканини, але музика не пробуджує їхньої фантазії, не активізує емоційні можливості. Проблему підготовки вчителів музики розглядали Л. Арчажнікова, О. Апраксіна, О. Ростовський, О. Рудницька, П. Ніколаєнко, Л. Хлебнікова та ін. Водночас, вивчення візуальних засобів впливу на творчий потенціал майбутнього вчителя музики завжди є проблемою творчого пошуку. Саме тому актуальним залишається пошук можливих шляхів збагачення процесу пізнання музичного твору іншими методами, які б допомагали створювати необхідні умови для емоційного забарвлення об'єктивної інформації про художній твір суб'єктивними асоціативними уявленнями.

Постає необхідність у збереженні та використанні попередніх досягнень з урахуванням умінь і вимог сучасної системи освіти.

Мета нашої статті розкрити прийоми і методи активізації сприйняття хорового твору на основі інтеграції різних видів мистецтв у процесі диригентської підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва.

Найбільш актуальними та результативними механізмами вирішення поставлених завдань виступає інтеграція (взаємопроникнення) різних видів мистецтв на базі одного провідного освітнього компонента, що робить можливим системний вплив на свідомість особистості, формує картину цілісності та гармонії навколишнього світу. В основі принципу інтеграції лежить синтезування музичного мистецтва з іншими видами мистецтва навколо спільних для всіх категорій (темп, ритм, динаміка, тембр тощо).

Психологічні основи інтегрованих процесів були закладені вченням академіка І. Павлова про динамічний стереотип і другу сигнальну систему. Фізіологічним механізмом засвоєння знань І. Павлов вважав утворення в корі головного мозку складних схем тимчасових зв'язків, які він ототожнював з асоціаціями - зв'язки між всіма формами відображення об'єктивної дійсності, в основі яких лежить відчуття [6].

Інтеграція від латинського слова “*integratio*” як педагогічне явище означає відношення чи відтворення, поповнення, “*integrer*” тобто “цілий” - це об'єднання будь-яких частин,

елементів у ціле, що передбачає узагальнення і систематизацію знань про художню картину світу. Інтенсивні процеси взаємопроникнення й інтеграція мистецтв не повинні призводити до їхнього послаблення, оскільки кожен вид мистецтва залишає за собою лише йому властиву специфіку. Різні види мистецтва покликані задовольнити одну з найвищих потреб людини - художню, що інтегрує інтелектуальні, емоційні та моральні її сили.

Але тут слід застерегти від штучного об'єднання різних видів мистецтва, що не забезпечує їхній синтез. Зіставлення повинно відбуватися з усвідомленням сутності понять художнього змісту, образності, що потребує побудови за принципом аналогії та контрасту різних явищ, проведення паралелей між творами, близькими за сюжетом, стилем написання, жанровою і структурною комунікацією тощо.

Особливу роль у формуванні особистісних якостей майбутнього вчителя музичного мистецтва (хормейстера) у студентів на пряму підготовки “Музичне мистецтво” відіграють заняття з диригування як важлива складова частина музично-естетичної підготовки. Але якщо у класі спеціального інструмента студент може відразу відтворювати музичний образ, то диригент-хоровик поступово “виношує” його і створює в хорі лише після певної теоретичної та практичної підготовки. Провідну роль на підготовчому етапі відіграє інтерактивний метод, який формує вміння об'єднувати мистецтво поезії, музики і пластики та “створювати” свій звукообраз. Він творчо урізноманітнює навчальний процес, емоційно збагачує його, дає змогу студентові почути те, що він потім буде практично створювати разом із хором. Тому головна роль на заняттях належить педагогові, захопленому своїм предметом, який знає, як розвивати творчу уяву студентів, якими засобами активізувати їхні здібності на заняттях із диригування. А. Ейнштейн вважає, що образна сила уяви сприяє будь-яким творчим досягненням. Творчість і уява найтісніше пов'язані між собою, але провідна роль належить творчості, тому що уява розвивається у процесі творчої діяльності.

Вже давно було встановлено, що на розвиток фантазії студентів активно впливає живопис. Використання творів образотворчого мистецтва у процесі роботи над хоровим твором посилює зорові асоціації, які, у свою чергу, сприяють розвитку мислення, формуванню емоційного настрою. Активізація зорових, слухових і дотикових асоціацій збуджує той чи інший нерв, у свідомості виникають складні й розгалужені асоціативні зв'язки. Наприклад, при знайомстві з твором постає зоровий образ лісу, а за асоціацією можуть виникнути також характерні для лісу звукові образи: співи пташок, кукання зозулі, постукування дятла по дереву, дзижчання бджіл тощо.

Вивчаючи твір К. Проснака “Море”, можна розглянути зі студентами картини І. Айвазовського “Морський берег”, “Дев'ятий вал”, “Чорне море” та інші, близькі за своїм змістом до музичного твору. Музика разом із живописом здатна створювати чудові гармонії - за подібністю, контрастні або й гострі дисонанси.

Принцип взаємозв'язку слухових і зорових вражень було розкрито К. Стеценко, а система-співвідношення світлотіней і кольорів із музичними звуками - М. Леонтовичем.

Висотно-динамічна і метроритмічна організація звуку сприяє відтворенню різних типів просторового руху, мелодія передає дихання, пластику, гармонію, інструментовку, фактуру, сповнені колориту, кольору, світла тощо. У такий спосіб музика набуває здатності “живописати” фарбами, передавати зображальну конкретику. Адже її асоціативне бачення спирається на реальні зв'язки життєвого досвіду людини, в якому звукове невід'ємне від інших відчуттів у цілісному образі світосприймання (О. Рудницька). Наприклад, хоровий твір

“Сосна” С. Танєєва на слова М. Лермонтова має яскраво виражений контрастний художній образ. Перша частина - це далека сувора засніжена північ, в уяві виникає картина І. Шишкіна “Утєс”, друга - теплі інтонації, більш рухливі, постає картина півдня.

Від так необхідно максимально залучати різноманітний асоціативний матеріал, який є в пам'яті студентів: запропонувати їм уявити собі певну картину або героїв якогось твору, характеризуючи їх настрої, вчинки, зовнішність. Немовби самому стати учасником подій, осмислити їх і тим самим точніше сприйняти і зрозуміти художньо-емоційні образи. При вивченні, наприклад, твору Г. Свиридова “Зустрілися батько з сином” на слова О. Прокоф'єва студентів рекомендують прочитати всю баладу (адже композитор використовує лише драматичну частину поетичного тексту), визначити час подій, уявити собі головних учасників конфлікту, розшифрувати заключну частину, що несподівано звучить у мажорі. Великі переваги має хорова музика, при прослуховуванні якої не лише розширюється коло асоціацій, а й виключається можливість суперечливих тлумачень. Багатство асоціацій, які викликають конкретні художні образи, великою мірою залежить від глибини досвіду, від ступеня загальної культури людини. Можна запропонувати студентам при роботі над твором Б. Лятошинського “По небу крадеться луна” на слова О. Пушкіна ознайомитися із віршем “Мечтатель”. Зрозуміти ідейний зміст твору муз. О. Власова на сл. О. Пушкіна “Фонтан Бахчисарайського дворца” та досягнути засоби виразності допомагає поема О. Пушкіна “Бахчисарайський фонтан”.

Внутрішньо почута музика допомагає засвоїти звукову тканину, “малювати” і виражати жестами рук її зміст. Як визначає М. Каган, спрямування змісту всередину, до самого себе є внутрішньою формою твору, яка потім опредмечується і стає реальним художнім образом. Так виникає “внутрішній діалог”, коли в результаті пізнання цінності власного “я”, відбувається включення особистості у процес пізнання уявного героя. Таким чином, у процесі такого спілкування зі своїм “я” уявний образ опосередковує особливість художнього спілкування. Як зазначає О. Рудницька внутрішній діалог є обов'язковою складовою будь-якого продуктивного мислення, будь-якої репродуктивної й, особливо, творчої діяльності. Досвід пізнання студентом власних реакцій на сприйнятий твір, осмислення своїх внутрішніх естетичних переживань і розуміння художньо-естетичних позицій автора твору допомагає підготуватися до практичної роботи з хоровим колективом. Тому сприймання музики можна розглядати як креативний процес. Тобто студент, який сприймає музику, теж її створює, і сам педагог повинен навчати його справжньому творенню.

Де б не лунала музика, скрізь вона розшифровується образами. Фігуристи, наприклад, катаючись під музичний акомпанемент, теж створюють образи, які відповідають емоційній сфері виконуваного музичного твору. Своя індивідуальна “техніка” вираження існує у диригента і в балерини. Танець вважається “зримою” музикою, яка об'єднує звукообрази з пластичним жестом. Спорідненість цих процесуальних інтонаційно-виразних мистецтв, яку підкреслюють спільні для них характеристики (плавність, ритм та інші), знайшла своє підтвердження у визначенні музики Г. Гегелем як “свого роду танцю, рух якого позбавлений наочності” [2].

Диригування не пов'язане безпосередньо зі звукоутворенням, тому студентів легше виявити своє бачення “музичного образу”, оскільки його диригентсько-виконавський апарат вільніший, ніж, наприклад, у піаніста. Чим яскравіше і детальніше виникає в уяві музичний образ, тим легше буде потім переборювати і технічні труднощі.

Можна порадити студентів під час підготовки до занять продумати образну характеристику жестів, за допомогою яких він буде створювати пластичний образ того чи іншого твору. Наприклад, перші фрази твору Е. Гріга “Лебідь” можуть бути пов’язані з такими асоціаціями - ми немов повільно гладимо гнучку шию прекрасного лебедя, примовляючи: “який ти ніжний, який граціозний...” і т. ін. Це допомагає студентам правильно характеризувати “образність” жесту (плавний, пестливий, гнучкий тощо).

Аналогічні проблеми стоятимуть перед майбутніми вчителями під час практичної роботи з хором. Окремі штрихи і потрібні барви звучання хору або окремих партій слід шукати, ставлячи перед хористами певні творчі завдання. Наприклад, диригенту треба добитися від них напруженого звучання на *ppp*. Цей нюанс під час співу виконується хором, але без відповідного характеру. Ось тут хормейстер і повинен поставити перед колективом певні образні завдання: співайте дуже тихо, але відчуття повинні бути такими, як при співі на форте, співайте з ненавистю, зі злістю, але дуже тихо, протестуючи внутрішньо або навпаки заміряно, радісно, тріумфуючи та ін.

Згадані вище педагогічні прийоми допомагають краще зрозуміти художні й технічні особливості музичних творів, правдиво розкрити емоційність їх образної системи. Ми вважаємо, що пошук засобів і прийомів активізації уяви повинен стати повсякденною потребою як педагога, так і студента. Розвинена уява допомагає студентам самостійно осмислити твір, критично оцінити його, а це є одним із найважливіших компонентів загальної художньо-естетичної культури майбутнього вчителя. Розвиваючи творчу уяву, студент знайомиться з іншими видами мистецтва, підвищує свій художній та інтелектуальний рівень. Емоційно піднесене ставлення до життя допоможе такій людині побачити прекрасне в тому, що її оточує, змусить її працювати цілеспрямовано і творчо.

Список використаних джерел:

1. Выготский Л.С. Психология искусства /Л.С.Выготский. - М.: 1997. – 379 с.
2. Гегель Г. Эстетика / Г.Гегель. - М.: Искусство, 1971. - Т. 3. - 622 с.
3. Матонис В. П. Музыкально-эстетическое воспитание личности / В.П.Матонис. - Л.: 1988. - 197 с.
4. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В.В.Медушевский . - М.: Музыка, 1978. - 201 с.
5. Національна доктрина розвитку освіти У країни // Освіта. - 2001.- 11-18 липня.
6. Рудницька О.П. Формування музичного сприйняття в системі розвитку педагогічної культури майбутнього вчителя /О.П.Рудницька. Дис... докт. пед. наук: 13.00.01. - К., 1994. - 53 с.
7. Рудницька О. П. Основи викладання мистецьких дисциплін / О.П.Рудницька. - К.: Освіта, 1998.-182 с.

МЕТОДИЧНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ УЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЯК ЗАПОРУКА ЯКІСНОЇ ПЕДАГОГІЧНОЇ ВЗАЄМОДІЇ

Ігнат'єва І.Н., провідний концертмейстер

У статті розглядаються актуальні педагогічні питання компетентнісного змісту, а саме: духовного сприйняття кожного викладача, його особистого бачення, артистичних і навчальних пріоритетів, світогляд і професійну підготовку.

Ключові слова: *методична компетентність, педагогічна взаємодія, вчитель музичного мистецтва.*

The article deals with topical pedagogical questions of competence content, namely: spiritual perception of each teacher, his personal vision, artistic and educational priorities, world outlook and professional training.

Keywords: *methodical competence, pedagogical interaction, teacher of musical mysticism.*

У чому вбачає вчитель своє призначення? Чи відчуває він ту міру відповідальності, яка покладається на нього? Чи володіє сам достатньою музичною культурою, щоб бути провідником у безмежному дивовижному світі музики? Чи не станеться так, що через нього до учнів доходитиме лише якийсь сурогат культури? Хіба немає провини вчителя в тому, що чимало учнів, провчившись у школі, так і не пізнали радості повноцінного спілкування з музикою, не переконалися в її неперехідній цінності для людини?

Роздуми над цими запитаннями наповнюють новим значенням поняття **«теорія і методика музичної освіти»**. Адже не настільки головне те, про що саме розповідає вчитель, що виконує учням, а наскільки майстерно він це робить. Бо якщо викладання музики невміле, то наслідки будуть тим невтішніші, чим більше видатних творів світової музичної класики буде у шкільних програмах. Адже у цьому випадку учні можуть назавжди викреслити ці твори разом з їх авторами із сфери своїх художніх інтересів.

Доцільнішою є позиція, коли вчитель не тільки спонукає до музичної діяльності, а разом із учнями прагне досягнути художній світ музики. При цьому на перше місце виходить не здатність учителя захоплююче розповісти про твір (що само собою є дуже важливим!), а вміння організувати музичну діяльність учнів протягом усього уроку і в найрізноманітніших формах, створити атмосферу напруженої, але радісної праці. Йдеться не про зовнішню активність, діалог, типу: «запитання — відповідь», а про внутрішню творчу діяльність свідомості, яка виявляється в оцінних судженнях із приводу музики, що сприймається, в інтерпретації виконання. Всі учні мають відчути радість творчості, бо з нею безпосередньо пов'язане емоційне реагування на музику.

Гуманізація педагогічної освіти має стати провідним критерієм успішності навчального процесу у вузі, а формування творчої особистості майбутнього вчителя — основою педагогічної освіти.

Майбутній вчитель має досягти достатнього рівня музичнопедагогічної культури, щоби бути здатним на гуманістичних засадах формувати музичну культуру школярів. Можна стверджувати, що гуманізувати музичну освіту дітей зможе лише той учитель, особистість якого розвивалася у вузі теж на гуманістичній основі. Однак не можна гуманізувати музичнопедагогічну освіту, не розвиваючи у студентів художньо-образного бачення світу, досвід емоційноціннісного ставлення до творів мистецтва. Проблема ускладнюється тим, що поки що відсутня достатньо аргументована цілісна концепція музичнопедагогічної освіти, співзвучна ідеям, які лягли в основу системних перетворень у сучасній загальноосвітній школі.

Виокремимо основні положення, які мають лежати в основі викладання курсу методики музичної освіти:

- глибока увага до неповторності й самоцінності результатів художньо-пізнавальної діяльності кожного студента;
- розвиток у майбутніх учителів почуття успіху від власних навчальних досягнень, упевненості в спроможності самостійно домагатися поставленої музично-освітньої мети;

- підтримування творчих ініціатив студентів, спонування їх до особистого самовдосконалення й самовираження у навчально-педагогічній діяльності.

Важливо навчати студентів не на «міфологізованих» реаліях музично-освітнього процесу в школі, а розкривати їм цей процес таким, яким він є насправді. Бажання багатьох викладачів методики (можливо, неусвідомлене) видавати бажане за дійсне створює серйозну проблему адаптації випускників вузу до практики.

Методологічно важливим є висновок про те, що не може бути універсальної методики викладання курсу музичної педагогіки, прийнятної для всіх викладачів. Адже вся історія сучасної педагогіки показує, що неможливо знайти єдину формулу осягнення музичного мистецтва, зробити універсальним те, що за природою своєю єдиничне, індивідуальне. Методичні знахідки повинні впливати з духовної сутності особистості викладача, його власного бачення художньо-освітніх проблем, сприйняття конкретного музичного твору. Типова для викладача система дій стосовно студентів є показником не тільки його методичної підготовки, а й оцінки їх актуальних і потенційних можливостей.

Отже, методика музичної освіти як частковий вияв загальної та професійної (музичної) педагогіки є, з одного боку, наукою про функціонування педагогічних закономірностей і принципів у царині спілкування людини з музичним мистецтвом, а з іншого боку — наукою про технології професійної підготовки майбутніх учителів музики. При цьому методика музичної освіти спирається на педагогічні закономірності, які виступають у тісному взаємозв'язку зі специфічними закономірностями функціонування музичного мистецтва в суспільстві, особливостями музично-творчої діяльності людини.

Саме спільна діяльність учня і педагога, їхня власна активність мають стати основою музичної освіти. При цьому учні повинні виступати як активні суб'єкти навчального процесу, які у власній діяльності відповідно до своїх вікових та індивідуальних особливостей, зі своїм, хоча й невеликим, але унікальним досвідом, відкривають дійсність, відтворену в музиці, по-своєму сприймаючи і переживаючи її, а не як об'єкти педагогічних впливів. У активності самих дітей полягає величезний потенціал розвитку їхніх музично-творчих здібностей. Сприятливі для цього умови створює життєрадісна атмосфера на уроці музики, яка досягається завдяки доброзичливому спілкуванню, яскравим враженням, відкриттям і звершенням.

Як створити таку атмосферу в класі? Відповідь, на перший погляд, є простою: вчити сприймати, виконувати і творити музику через діяльність самих учнів, у невимушеній атмосфері, опираючись на те, чим дитина вже володіє, використовуючи навчально-ігрові форми, йдучи від нескладних дій до дедалі складніших, враховуючи попередні результати, створюючи ситуації успіху і подолання труднощів, заохочуючи найменші досягнення дітей. Але за цією простотою криється глибоке розуміння феномену музикальності, психологічного і фізіологічного механізмів сприймання, виконання і творення музики в єдності цих процесів.

Що слід зробити для того, щоб музика не була відчуженою від учня, стала частиною його життя? Як зробити урок музики уроком мистецтва, де немає місця буденності, нудзі, спрощенству? Відповіді на ці запитання має віднайти кожен учитель у процесі педагогічної діяльності. Перед ним цілком об'єктивно постає чимало проблем: диспропорція між звучанням музики і розмовами про неї (не на користь першого), акцентування уваги на формуванні навичок, особливо у вокально-хоровій роботі, формальний підхід до аналізу

музичних творів, вивчення музичної грамоти тощо. Нерідко спостерігається невміння виділити головне у змісті уроку, що призводить до його штучного поділу на окремі види діяльності.

У процесі навчання ставлення учнів до музичного мистецтва повинне набувати якомога більшої естетичної орієнтації. Дуже важливо, щоб кожний твір, який звучатиме на уроці, став для них важливим, залишив слід у їхніх серцях. Для цього потрібні сприятливі умови, а особливо — дбайливе ставлення вчителя до музичної діяльності дітей, доброзичлива увага до них. Учитель має досягнути духовно-творчу спрямованість змісту шкільних програм із музики, відчувати внутрішню свободу, осмислити свій неповторний досвід.

Музичне навчання немислиме без зв'язку із часом і навколишнім світом, у якому живуть учні й розвивається музичне мистецтво. Тому слід постійно враховувати процеси і явища сучасного мистецького життя, яке цікавить учня. Вдумливий педагог завжди знайде потрібний зв'язок навчального матеріалу з музичним дозвіллям учнів. Якщо ж музично-освітня робота не буде виходити за межі класу, то відома учням музика поділятиметься в їхній уяві на «навчальну» (і вже тому застарілу, малоцікаву) і «модну, цікаву», про яку в класі не заведено говорити, оскільки її не сприймає вчитель. У музично-освітньому процесі методика відіграє основну роль, оскільки без неї взагалі неможливий ні сам освітній процес, ні його позитивний результат.

Кожен учитель музики задумується над тим, який шлях навчання обрати, як досягти ефективного впливу музичного мистецтва на учнів, якими програмами і посібниками користуватися. Він має право обирати таку програму, яка найкраще сприяє розкриттю його творчих задумів і можливостей; може створювати власну програму, керуватися ідеями, які найбільше збігаються з його поглядами на роль мистецтва у вихованні, на сутність учительської праці.

Однак творча свобода вчителя має ґрунтуватися на правильних уявленнях про природу музики, її соціальні функції та можливості естетичного впливу, на глибокому знанні досягнень сучасної науки і передової педагогічної практики, на відповідальному ставленні до дорученої справи.

Навчально-виховна мета — це той загальний орієнтир, що визначає напрям діяльності вчителя, а не перелік знань, умінь і навичок, якими має оволодіти учень, або встановлений рівень розвитку, якого він має досягти на певному етапі навчання музики. Адже кожна дитина потребує індивідуального підходу в навчанні та вихованні. Втім ще й досі деякі вчителі не усвідомлюють того, що метою музичного навчання є саме розвиток особистості учня, а не набуття знань, умінь і навичок, за якими залишається роль (дуже важлива!) бути засобом цього розвитку.

Безперечно, озброїти студентів певною сумою знань, умінь і навичок значно легше, ніж виховати (хоча й з цим завданням школа не завжди може впоратись). Але нині, коли гуманізація стала провідним критерієм успішності навчально-виховного процесу, формування особистості стає головною метою музично-освітньої роботи.

Якщо уявити кінцевий результат музичного навчання теоретично, оскільки цей процес нескінченний, то в світлі сучасних наукових поглядів у студентів має формуватися музична культура як невід'ємна частина духовної культури особистості.

Педагогіка розглядає навчання як спеціально організовану взаємодію з метою передачі молодому поколінню змісту соціального досвіду; виховання — як

цілеспрямоване формування емоційного ставлення до дійсності відповідно до певної системи цінностей; розвиток — як поступове накопичення кількісних і якісних змін в організмі й психіці учня, які ведуть до вищих рівнів його життєдіяльності.

Виходячи з цього, *музичне навчання* — це процес взаємодії вчителя й учнів з метою передачі одним і засвоєння іншими досвіду музичної діяльності, як складової змісту соціального досвіду.

Під *музичним вихованням* мається на увазі цілеспрямоване формування естетичного, ціннісного, особистісного ставлення учнів до явищ музичного мистецтва. *Музичний розвиток* — це процес і результат розвитку музично-творчих здібностей учня, що виводить його на якісно новий рівень музичної діяльності.

Очевидною є подібність категорій музичного навчання і музичного виховання. Якщо у першому випадку акцентується увага на знаннях і способах музичної діяльності, то в другому — на формуванні емоційно-естетичного ставлення до музичних цінностей, усвідомленні їхньої особистісної значущості. Обидва поняття використовуються залежно від того, який аспект музичного розвитку особистості виходить на чільне місце. На кожному уроці музики виникає багато ситуацій, коли насамперед ставляться завдання засвоєння музичних знань, формування виконавських навичок тощо, і не менше ситуацій, - коли на перший план виступають завдання формування емоційно ціннісного ставлення до творів музичного мистецтва.

Наголосимо на нерозривній єдності музичного навчання та виховання як органічного зв'язку знань, вмінь і навичок музичної діяльності, з одного боку, та досягнення естетичної суті музичного мистецтва — з іншого. Пізнання, яке відбувається у процесі музичного навчання, не може зводитися лише до діяльності думки, а неодмінно має становити єдність емоцій і розуму, свідомості і почуття. Якщо така єдність відсутня, то музика стає дисципліною, що вивчається так само, як хімія, математика, історія тощо.

Розглядання категорій музичного навчання, музичного виховання, музичного розвитку дає змогу з'ясувати таку категорію музичної педагогіки, як музична освіта, під якою мається на увазі процес і результат музичного навчання, виховання і розвитку як передумов активної музично-творчої діяльності учня [6].

Музична освіта як процес здійснюється шляхом набуття знань, умінь і навичок музичної діяльності, внаслідок чого відбувається музичний розвиток особистості, її здатність до сприймання, оцінки, інтерпретації, виконання і творення музики. Результат музичної освіти характеризується змістом і якістю тих надбань, якими опанував суб'єкт музично-освітнього процесу.

Процес музичного навчання і виховання, методи та організаційні форми їхнього функціонування визначаються змістом освіти, в якому втілена соціальна мета. У цьому процесі змістовний та процесуальний елементи існують у єдності, взаємодіють і взаємозумовлюють один одного. Як зазначав Б. Неменський, «змістом викладання предметів художнього циклу слід вважати не список творів певної програми, мистецтвознавчих понять, а ті особливі думки, почуття, переживання, які дитина відкриває в собі й в авторах художніх творів» (Учительская газета, 20 вересня 1988 р.).

Щоб забезпечити досягнення мети музичного виховання — формування музичної культури особистості, — необхідно передусім посилити методичний супровід цього процесу, а отже, забезпечити відповідну фахову підготовку майбутнього вчителя музики.

У науковій літературі дістали ґрунтовне висвітлення багато аспектів методичної підготовки студентів вищих закладів педагогічної освіти. Ученими встановлено співвідношення фахових знань і вмінь у професійній підготовці майбутнього вчителя музики, визначено шляхи її вдосконалення; обґрунтовано педагогічні умови й апробовано численні методики формування готовності до різноманітних видів музично-педагогічної діяльності.

Доведено, що інтегруючими якостями особистості майбутнього вчителя музики мають стати: *музична розвиненість* (любів до музики), *музична освіченість* (володіння сукупністю знань, умінь і способів музичної діяльності, достатньою для ефективного здійснення професійних функцій), *професійна спрямованість* (зацікавленість і відповідальність за власну професійну підготовку, сформованість професійних переконань). Стала аксіомою думка про те, що успішність навчально-виховного процесу залежить, передусім, від його методичного забезпечення. Учитель повинен володіти багатьма методами і прийомами, щоб обрати найдоцільніші з них для вирішення конкретних освітніх завдань. Сукупність методів і прийомів разом зі змістом навчальної програми складає відповідну методику, ефективність якої оцінюється результатами досягнення поставленої мети [1].

Музичне виховання є складовою частиною змісту загального виховання і визначається його завданнями. Воно синтезує світогляд, національну ідейність, широку освіченість, зовнішню і внутрішню культуру людини, а також високий рівень естетичного розвитку. Це означає, що естетичне виховання є функцією не лише вчителя образотворчого мистецтва, музики, літератури – вчителів предметів естетичного циклу, а справою всієї школи, оскільки особистість учня і дитячий колектив виховуються не в якомусь одному напрямку, а всебічно.

Процес виховання і розвитку учнів не може обмежуватися правильним формуванням смаків, поглядів, почуттів. Більш важливим є виховання активно-творчих сторін особистості учня. Адже людина не лише споживач мистецтва, а й її творець, тому слід формувати в учнів творчі нахили, вміння, навички, необхідні для реалізації прекрасного в житті. Саме цим і виражається активний характер виховання.

Таким чином, методика музичного виховання дає уяву про сферу музичної діяльності з учнями, яка має свою історію і теорію. Методика як наука не може бути незмінною, прийнятою «раз назавжди». Змінюються державний устрій, умови життя, ставлення до освіти, науки, рівень розвитку дітей, підвищується якість підготовки кваліфікованих кадрів і, відповідно, змінюються вимоги до навчальних занять, до вчителя. Доведено, що методика музичного виховання не зводиться до висвітлення певних вузькопрактичних питань, певних рекомендацій щодо вирішення тих чи інших конкретних завдань. Сама методика музичного виховання як наука закладає основи, необхідні вчителю-музиканту для його подальшої самоосвіти та вдосконалення майстерності.

Список використаних джерел:

1. Головінський І. Педагогічна психологія . – К. ; 2003.- 288С.
2. Власова О. І. Педагогічна психологія Навчальний посібник – К. 2005.- 400с.
3. Вікова та педагогічна психологія . Навчальний посібник / О. В. Скрипченко , Л. В. Долинська, З. В. Огороднійчук та ін. 2- ге вид. К. 2007.- 344 с.
4. Психология и педагогика // под ред. Альбухановой, Н.В. Васиной, Л.Г. Лаптева, В.А. Сластенина. – М.: Изд-во «Совершенство», 1998. – 320с.
5. Бадмаев Б.Ц. Методика преподавания психологии: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений.-М.:ВЛАДОС,2001.-304с.

ФОРМУВАННЯ ДОСЛІДНИЦЬКОЇ КУЛЬТУРИ ПЕДАГОГІВ-МУЗИКАНТІВ В УМОВАХ ВИЩОЇ ШКОЛИ

Кравцова Н.Є., кандидат педагогічних наук, доцент

Статтю присвячено проблемі формування дослідницької культури майбутніх педагогів-музикантів в умовах вищої школи; розкрито зміст дослідницької культури педагога-музиканта, яка включає в себе інформаційно-знаннєвий і практичний компоненти, ціннісно-мотиваційні орієнтири, що охоплюють процеси формування і прояву рефлексії і мотивації, а також здатність до художньо-творчого застосування всіх перерахованих вище компонентів на практиці; висвітлено напрямки, в яких здійснюється процес формування дослідницької культури педагога-музиканта в умовах вищої школи.

Ключові слова: дослідницька культура; педагог-музикант; вища школа; формування дослідницької культури.

The article is devoted to the problem of formation of the research culture of future teachers-musicians in high school conditions; the content of the research culture of the teacher-musician is disclosed, which includes information-knowledge and practical components, value-motivational guidelines covering the processes of formation and manifestation of reflection and motivation, as well as the ability to apply artistically and artistically all of the above-mentioned components in practice; the directions in which the formation of a research culture of a teacher-musician in the conditions of a higher school is carried out.

Keywords: research culture, teacher-musician, high school, the formation of a research culture.

Професійна діяльність педагога-музиканта в сучасному освітньому процесі має високе призначення. Створення високохудожнього музично-естетичного простору в умовах сьогодення здійснюється як в середніх закладах освіти так і в закладах додаткової мистецької освіти, оскільки за допомогою мистецтва, зокрема музичного, залучення до загальнолюдських цінностей відбувається формування особистості учнів, розкриття їх творчого потенціалу. Діяльність педагога-музиканта при цьому стає свого роду провідником між музичним мистецтвом і особистістю дитини. Пріоритет художньо-інтелектуального, естетичного розвитку школярів в світлі модернізації сучасної освіти привносить у діяльність вчителя-музиканта підвищену вимогливість до особистісних і діяльнісних якостей фахівця, високої професійної підготовки, здатної поєднувати в собі як музикантські, так і педагогічні якості та компетентності.

Дослідницький компонент практичної діяльності педагога-музиканта виникає і розвивається в тісному взаємозв'язку з прагненням удосконалити зміст і методи музичного навчання, розвивати творчу особистість учнів. Не випадково в ряді загальнопедагогічних і предметно-професійних компонентів професійної культури педагога-музиканта дослідницька культура займає вагоме місце. Визначаючи зміст дослідницької культури педагога-музиканта, ряд науковців розглядає її як складне ціннісно-сміслову динамічне утворення, що включає в

себе *інформаційно-знаннєвий* компонент, *практичний* компонент як досвід практичної дослідницької діяльності, *ціннісно-мотиваційні орієнтири*, що охоплюють процеси формування і прояву самосвідомості, рефлексії, мотивації, а також *художньо-мистецький* компонент.

Дослідження сутнісних основ педагогіки музичної освіти дозволяють стверджувати, що найважливішими складовими успіху професійної діяльності педагога-музиканта є знання діалектики методологічного аналізу музично-педагогічних проблем, володіння методами дослідження музично-педагогічного процесу в опорі на знання суміжних (філософських, психолого-педагогічних) наук; виявлення сутності професійно значущих музично-педагогічних проблем, їх вирішення і цілісне наукове обґрунтування. Все це становить зміст інформаційно-знаннєвого компонента дослідницької культури майбутнього педагога-музиканта. Як базовий компонент він передбачає наявність іншої складової дослідницької культури - *практичного застосування* способів і методів наукового пошуку в процесі власної дослідницької діяльності.

Одним із важливих завдань процесу професійного навчання студента є формування досвіду практичної дослідницької діяльності, здатності майбутнього педагога-музиканта поєднати теорію і практику. Незважаючи на те, що види дослідницької музично-педагогічної діяльності в умовах вищої школи носять навчальний характер, вони повинні бути орієнтовані на реальне застосування знань в практичній професійній діяльності. *Практичний компонент* - показник якісного рівня оволодіння всією системою дослідницьких функцій. Основи практичного аспекту спрямовані на інтеграцію теорії і практики, реалізація якої пов'язана в освітній діяльності педагога-музиканта з усвідомленим відношенням до предмету пізнання, прагненням втілити наявні знання з максимальним ефектом, індивідуальним і нестандартним чином знаходити практичні шляхи вирішення завдань, що виникають у процесі педагогічної діяльності.

Ціннісно-мотиваційний компонент дослідницької культури майбутнього педагога-музиканта виступає як системотворчий і являє собою складний комплекс цільових установок і переконань, які розглядаються як орієнтири в області дослідницької діяльності педагога-музиканта і визначають позицію вчителя у відношенні до освітнього і виховного процесу. Дослідницьку рефлексію, що є необхідною умовою формування дослідницької культури майбутнього педагога-музиканта, можна розглядати як поступальну дію, що виражається первинним самоаналізом, - виявлення і осмислення протиріччя музично-педагогічної практики, аналіз рівня власних професійних здібностей і умінь. На основі такого аналізу відбувається конструювання власної програми розвитку, формування необхідних якостей для здійснення дослідницької діяльності, спрямованих на перетворення музично-педагогічної дійсності. Узагальнюючий самоаналіз - це узагальнення результатів, контроль над станом реалізації власної програми самовдосконалення.

Не менш значущим компонентом дослідницької культури педагога-музиканта є *художньо-творчий*, який виступає як готовність до творчої самореалізації в загальнонауковому і професійному освітньому просторі. Музично-педагогічний процес - це завжди творчий пошук, спрямований на креативність обох учасників навчально-виховного процесу - як учнів, так і самого педагога.

Творча культура як інтегруюче утворення органічно проникає в багато інших елементів загальної культури фахівця, зокрема і в дослідницьке. Так на думку О.М.Попенко, вона слугує

своєрідним фундаментом, який дозволяє адекватно поводитися в проблемних ситуаціях і продуктивно вирішувати різноманітні творчі завдання, швидко і ефективно навчатися новому [1]. Без творчого компонента просто неможливо уявити собі структуру діяльності (трудова, конструктивна, музично-виконавська) педагога-музиканта.

Педагогічна діяльність досліджувача проблем музичного мистецтва, має свої специфічні особливості. Педагог-музикант повинен проявляти *інтелектуальні* якості, що передбачає високий рівень розвитку музичного мислення, дивергентного мислення; широту знань в області музичного мистецтва, музикознавства, музичної психології, теорії і практики виконавства, які допомагають здійснити пошук сутнісних зв'язків світу людських почуттів та ідей з мовою музики; *науково-пізнавальні*, що є необхідною умовою оперативного оволодіння новою інформацією в галузі педагогіки музичної (мистецької) освіти; дослідження можливостей підвищення продуктивності своєї активності; потреба в пошуку інноваційних технологій, що постійно з'являються в практиці викладання музично-естетичних дисциплін; *конструктивні* (за Є.Б. Абдулліним), які передбачають особистісну адаптацію обраної учителем навчальної програми, конкретизацію головних установок обраної програми стосовно кожного конкретного класу (учня), створення власних авторських навчальних програм, планування різноманітних імпровізаційних моментів на уроці; *художні*, що необхідні для здійснення власної інтерпретації, художнього прочитання інструментальних і вокальних творів у власному виконанні, а також транспонування, імпровізації, створення музики; для пошуку найбільш ефективних засобів організації безпосереднього спілкування учнів зі світом музичного мистецтва, зберігаючи тематичне ціле в процесі розвитку драматургії уроку.

Отже, дотримуючись специфічних особливостей художньо-естетичної сфери, досліджувач-музикант, крім науково-конструктивних дослідницьких функцій, несе функцію досліджувача в світі звуків і образів, як провідник між емоційно-ціннісним задумом композитора, що розкривається у власній інтерпретації твору, і художнім перетворенням внутрішнього світу дитини, її життєвого і душевного досвіду. Художній напрямок знаходить своє відображення у всіх сферах діяльності педагога-музиканта, в тому числі і дослідницької.

Дисципліни художнього циклу, зокрема «Музичне мистецтво» і «Мистецтво», покликані орієнтувати суб'єкта освіти на успішний розвиток його творчого потенціалу, художньої обдарованості. Визначення при цьому цілей, завдань, вибір засобів для досягнення цих цілей безпосередньо залежить від сформованості у педагога художньо-творчого компонента дослідницької культури.

Будь-яка діяльність, пов'язана з естетичним сприйняттям в області мистецтва, має опору на *художність* - специфічну властивість мистецтва, що не зводиться до пізнавальної інформації та системи оцінок, що містяться в ньому, чи його комунікативних якостей [2. С. 11-12].

Художнє осягнення оточуючого нас світу - це особлива форма мислення. Виступаючи як природна і необхідна грань існування людини в цьому світі, вона пізнає природу і саму себе через химерне поєднання образів у мистецькому творі. Крізь призму художності повинна розглядатися і сучасна педагогіка музичної освіти.

У Вінницькому державному педагогічному університеті імені Михайла Коцюбинського у навчальний процес впроваджена комплексна система дослідницької підготовки з названих напрямків. Основними дисциплінами, що формують інформаційно-знаннявий компонент

дослідницької культури майбутнього педагога-музиканта, є «Основи педагогіки мистецької освіти» і «Основи наукового дослідження». В процесі їх вивчення у студентів формується ставлення до науки як найважливішого засобу вдосконалення власної практичної діяльності, набуваються основні компетентності в області наукового дослідження з урахуванням специфіки освітньої галузі «Мистецтво».

Отримані знання доповнюються і закріплюються при застосуванні їх в умовах педагогічної практики. Таким чином, майбутні педагоги-музиканти навчаються самостійно ставити і формулювати проблему в умовах реального навчально-виховного процесу, адаптувати під розроблену проблематику наявний інструментарій або створювати свій власний, організовувати експериментальний процес, аналізувати і науково обґрунтовувати результати.

Підсумок власної дослідно-експериментальної роботи студенти презентують на студентських конференціях, що дозволяє стимулювати дослідницьку активність студентів і розвивати їх дослідницьку рефлексію.

Художньо-дослідний компонент формується в процесі освоєння музично-виконавських дисциплін. Складність формування даного напрямку полягає в тому, що в науці немає певних критеріїв «художності», найбільш цінні її показники важко виміряти в кількісному еквіваленті. Створення для студентів «художньої бази», тобто занурення їх в сферу художньої творчості, накопичення вражень і досвіду виконавської діяльності, позааудиторна робота студента у вигляді самостійного аналізу музичних чи мистецьких творів, виконання дослідницьких завдань з вивчення музичного матеріалу - все це реалізовується у процесі засвоєння музично-виконавських дисциплін. Пошук студентами найбільш адекватної інтерпретації твору хорової, вокальної чи інструментальної музики, є художньо-дослідницький процес, і результат такого пошуку полягає у проникненні в образний зміст музичного твору, в осягненні особливостей художнього образу, в здатності передачі його максимального впливу на слухача, у виконанні шляхом емоційно-особистісного ставлення.

Розвиток дослідницької культури майбутніх педагогів-музикантів викликано необхідністю підняти практику викладання уроків мистецтва на новий теоретичний і результативний практичний рівень. Індивідуальний стиль діяльності визначається не тільки ставленням до предметного змісту матеріалу, що підлягає засвоєнню, скільки дослідженням і констатацією розвитку суб'єкта, науково обґрунтованою організацією диференційованої музично-естетичної освіти. Дослідницька культура майбутнього педагога-музиканта має також і художній напрямок, який конкретизується в умінні і прагненні розвивати в дитині естетичне ставлення до світу через художнє осягнення образів музичного мистецтва.

Список використаних джерел:

1. Попенко О.М. Професійна культура вчителя як інтеграційна якість особистості педагога-професіонала / О.М.Попенко // Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. Психолого-педагогічні науки – 2012. – № 1. – С. 44-48.
2. Новиков А.М. Методология художественной деятельности / А.М.Новиков. - М.: Эгвес, 2008, 72 с.
3. Методологическая культура педагога-музыканта: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / Э.Б. Абдуллин, О.В. Ванилихина, Н.В. Морозова и др.; Под ред. Э.Б. Абдуллина. - М.: Академия, 2002., 272 с.
4. Коваленко Л. А. Психологічний зміст професійної культури педагога / Л. А. Коваленко // Проблеми сучасної психології. – 2009. – № 6. – С. 331–339.

ФОРМУВАННЯ ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНИХ ЯКОСТЕЙ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА У ПРОЦЕСІ МУЗИЧНО-ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Маліновська Л.В. провідний концертмейстер

Стаття присвячена теоретичному розгляду та аналізу проблеми формування психологічних, педагогічних, а також професійних якостей музиканта-концертмейстера. У зв'язку із цим розкриваються особливості професійної діяльності концертмейстера, розглядаються її відмінності від професії акомпаніатора; виявляються і аналізуються основні професійні якості і навички, необхідні для повноцінної високоякісної професійної діяльності концертмейстера; розглядаються психологічні і педагогічні особливості роботи концертмейстера, обґрунтовується їх важливість і значущість в структурі даної професії.

Ключові слова: концертмейстер, акомпаніатор, професійні, психологічні педагогічні якості, методика навчання та виховання.

The article is devoted to theoretical consideration and analysis of the problem of formation of psychological, pedagogical and professional qualities of the mu-zikant-concertmaster. Also the features of the concertmaster's professional activity are revealed, and their differences from the profession of the accompanist are considered. Identify and analyze of the basic professional qualities and skills, which necessary are needed for a high-quality concertmaster's professional field; psychological and pedagogical peculiarities of the concertmaster's work are considered, their importance and significance in the structure of the profession are substantiated.

Keywords: concertmaster, accompanist, professional, psychological pedagogical qualities, teaching methodology and education

Професія «концертмейстер» серед музикантів-піаністів вважається найпоширенішою. Різні освітні установи (вищі навчальні заклади, музичні та загальноосвітні школи, палаци дитячої творчості, центри дозвілля та ін.) не можуть здійснювати свою діяльність без кваліфікованих працівників даної професійної області освіти. Концертну естраду, хорові колективи, заняття із хореографії, а також виступи і репетиції солістів опери також складно уявити без концертмейстера.

Тому у контексті данного дослідження важливим є визначення, ким є концертмейстер. Досить часто концертмейстера називають акомпаніатором, але терміни «концертмейстер» і «акомпаніатор» далеко не тотожні, хоча на практиці і у професійній літературі часто застосовуються як синоніми. Концертмейстер – це «піаніст, який допомагає вокалістам, інструменталістам, та артистам балету вивчати партії та який акомпонує їм на репетиціях та концертах». Акомпаніатор (від франц. "Akcompagner" – той що супроводжує) – це музикант, що виконує супровід конкретному солісту (солістам) на сцені [3].

Діяльність акомпаніатора-піаніста передбачає зазвичай лише концертну роботу, тоді як поняття «концертмейстер» включає у себе щось більше: розучування із солістами їх партій, вміння контролювати якість виконання музичного ансамблю, знання специфіки і причин виникнення труднощів у виконанні, вміння підказати правильний шлях до виправлення конкретних недоліків. Таким чином, у діяльності концертмейстера об'єднуються творчі,

педагогічні і психологічні функції, та їх важко відокремити один від одного в навчальних, концертних і конкурсних ситуаціях.

Якщо звернутися до історії цього питання, то можна відзначити, що багато десятиліть поняття «концертмейстер» співвідносили із музикантом, який керував оркестром, а потім групою інструментів у оркестрі. Концертмейстерство – як окремий вид виконавчої діяльності з'явився у другій половині XIX ст., коли велика кількість романтичної, камерної, інструментальної та пісенної музики зажадало особливого вміння і навичок акомпанувати солістові. Цьому також сприяло розширення кількості концертних залів, оперних театрів, музичних навчальних закладів. У той же час концертмейстери, як правило мали навички виконання у «широкій сфері» і вміли робити багато чого: грали із аркуша хорів та симфонічні партитури, читали у різних ключах, транспонувати фортепіанні партії на будь-які інтервали і т. п. [1]. Згодом дана «універсальність» виявилася втраченою. Це було пов'язано перш за все більшою диференціацією усіх музичних спеціальностей, ускладненням і збільшенням кількості творів, написаних в кожній із них. Концертмейстери також стали спеціалізуватися у роботі із певними виконавцями.

Цікаво, що в даний час термін «концертмейстер» частіше використовується у контексті фортепіанної методичної літератури; а термін «акомпаніатор» – у методичній літературі, яка адресована музикантам-народникам. Музична енциклопедія взагалі не дає поняття «акомпаніатор». У ній є терміни «акомпанемент» і «концертмейстер». Тенденція до синонімії двох термінів спостерігається у роботах піаністів-практиків. Так, В. Чачава у передмові до книги про Дж. Мурі пише: «Зазвичай акомпаніатор є і концертмейстером у строгому сенсі цього слова – він не тільки виконує твір зі співаком, а й працює із солістом на попередніх репетиціях» [6].

Виникає питання: які ж особливості професійної діяльності музиканта-концертмейстера? Вважається, що гра по нотах нібито не вимагає великої майстерності, але це є помилкове судження. Робота концертмейстера дещо більше, ніж просто гра по нотах. Він допомагає солістам розучувати їх партії, контролюючи при цьому якість виконання; при виникненні труднощів підказує та виправляє недоліки. Отже, концертмейстер не тільки музикант, але ще й організатор, педагог і психолог. Від майстерності та натхнення концертмейстера завжди залежить творчий стан соліста. Головна якість концертмейстера – загальна музична обдарованість. Вона, у свою чергу передбачає наявність музичного слуху, почуття ритму, артистизму, образного мислення, фантазії, здатності відокремлювати істотне від менш важливого. А також необхідні так якості як мобільність, швидкість, активність. Ці дуже важливі якості професійної діяльності концертмейстера мають велике значення для розвитку його як музиканта. Особливістю концертмейстерської діяльності є її реально існуюча багатовимірність, необхідність вирішення різноманітних творчих завдань, пов'язаних з музичним виконавством.

Навчитися добре акомпанувати не менше складно, ніж навчитися добре грати на роялі. Поганий піаніст ніколи не зможе стати хорошим акомпаніатором; утім, і не всякий хороший піаніст досягне великих результатів в акомпанементі, поки не засвоїть закони ансамблевих співвідношень, поки не розвине в собі чуйність до партнера, не відчує нерозривності і взаємодію між партією соліста і партією акомпанементу. Пригадуються слова одного із найбільших педагогів, професора М. М. Барінової: «Впливаючий на успіх соліста акомпаніатор повинен бути не нижче соліста по талановитості. Діяльність акомпаніатора

зовсім не є менш гідною, ніж діяльність естрадного піаніста. Талант піаніста, якщо такий є, проявиться досить яскраво і в акомпаніаторстві, якщо ж таланту немає, то і естрада піаніста не врятує» [1].

Вивчаючи особливості данної професії, можна відзначити, що творча діяльність концертмейстера включає у себе дві складові:

- робочий процес;
- концертне виконання.

Робочий процес можна розділити на чотири етапи. Перший етап – робота над твором у цілому: створення цілісного музичного образу як уявні начерки того, що належить виконати. Завданням цього етапу є створення музично-слухових уявлень при зоровому прочитанні нотного тексту твору. Професіоналізм концертмейстера залежить від його здібностей та навичок візуального читання нотного тексту. Музикальність виступає як складна інтегральна система, куди входять: музичний слух, музична пам'ять, емоційно-вольові якості виконавця, музичне мислення і уява, почуття ритму. Другий етап – індивідуальна робота над партією акомпанементу, яка включає: розучування фортепіанної партії, відпрацювання труднощів, застосування різних піаністичних прийомів, правильне виконання мелізмів, підбір зручної аплікатури, вміння користуватися педаллю, «тримання» темпу, виразність динаміки, точну фразіровку, професійне туше. Величезне значення має володіння основами фортепіанної культури. Успіх концертмейстера буде повноцінним тільки після ретельно відпрацьованою партії фортепіано.

Третій етап – робота із солістом: припускає бездоганне володіння фортепіанною партією, поєднання музично-виконавських дій, наявність інтуїції, знання партії партнера, «відхід» концертмейстера на другий план по відношенню до вокаліста (до інструменталіста це не відноситься, тому що вони знаходяться майже у рівному положенні). Важливу роль відіграє швидка реакція, що включає вміння слухати партнера при спільному музикуванні. Постійна увага і гранична зосередженість на даному етапі повинні дотримуватися в повній рівній мірі.

Четвертий етап – робоче репетиційне виконання твору в цілому: створення музичного виконавчого образу. Головною метою цього етапу є створення єдиного музично-художнього образу на основі власного трактування твору. Саме цей останній робочий етап визначає попередній настрій концертмейстера на концертний виступ і слугує, по суті, репетицією першого виконання твору. Для концертмейстера необхідна наявність як професійних, так і психо-педагогічних якостей. До професійних якостей ми відносимо технічне володіння інструментом, навички читання із аркуша, вміння транспонувати, імпровізувати, підбирати по слухові. У числі психологічних і педагогічних якостей виділяють увагу і пам'ять, чуйність і самовладання, мобільність реакції, витримку і волю, комунікабельність, педагогічний такт і чуйність.

Як стверджують дослідники (Н. А. Крючков, Є. І. Кубанцева, Е. М. Шендервич та ін.), професія концертмейстера передбачає володіння загальними музичними навичками і вміннями, здатністю інтонаційного мислення, розвиненим гармонійним слухом, почуттям ритму, відчуттям форми, здатністю охоплювати твір в цілому, розумінням стильових та жанрових особливостей твору, притаманних певному композитору або певному етапу в музичному мистецтві. Крім цього концертмейстерові потрібно володіти інформацією про інтерпретацію і виконавську манеру, взаємозв'язок темпу музичного твору і освідомленою

промовою словесного тексту, а також процесом дихання. У роботі концертмейстера не можна упускати величезну роль ансамблю, спільного спілкування, партнерства і обміну інформацією.

У підсумку можна відмітити багатозначність професії концертмейстера: він піаніст, диригент, педагог, художній керівник ансамблю, менеджер, психолог і т. п.

Досягнення професійних якостей, необхідних для концертмейстерської діяльності, вимагає засвоєння досить значної кількості навичок, для того щоб ці якості змогли стати його постійним надбанням і нормально розвиватися. При цьому не можна заперечувати значення талановитості, обдарованості в діяльності концертмейстера, як і у будь якій іншій професії, але наявність талановитості не може зняти питання про значення технічної оснащеності, про необхідність хорошого знання специфіки своєї справи. Хоч би якими були передумови, що зумовлюють вибір професії концертмейстера – будь то природна обдарованість, артистична схильність або сформовані життєві обставини, - відсутність у піаніста музично-технічної бази, необхідної для обраної професії, безумовно, є настільки серйозним ускладненням, що просування обраним шляхом якщо не буде зовсім припинено, то у всякому разі, сильно загальмовано [6].

Крім того, відзначимо, що професійні виконавські якості концертмейстера складаються на основі поєднання піаністичних навичок, музично-теоретичних знань, вміння осягати сенс музики і втілювати в конкретному звучанні. Важливою умовою професіоналізму є також наявність у концертмейстера виконавської культури, яка передбачає відображення його естетичного смаку, широту світогляду, свідоме ставлення до музичного мистецтва, готовність до музично-просвітницької роботи.

Концертмейстер повинен постійно займатися самоосвітою, проявляти інтерес до нової, невідомої музиці, відвідувати концерти, театри опери і балету, шліфувати професійні навички, виховувати в собі сучасного вчителя-музиканта широкого профілю. Йому необхідна висока працездатність і витримка. Для вирішення непередбачених ситуацій, які часто трапляються під час концертів, йому знадобиться винахідливість, здатність реагувати швидко і спокійно, щоб не запанікувати і не передати хвилювання своєму солісту.

Концертмейстеру необхідно накопичувати великий музичний репертуар, щоб відчути музику різних стилів. Хороший концертмейстер повинен проявляти великий інтерес до пізнання нового, невідомої музики, знайомству з нотами тих чи інших творів, слухання їх в запису і на концертах. Концертмейстер не повинен втрачати можливість практично стикнутися з різними жанрами виконавчого мистецтва, тим самим намагаючись розширити свій досвід і професіоналізм.

Список використаних джерел:

1. Барінова М. Н. Нариси з методики фортепіано / М. Н. Барінова П.: Музика, 1986. –14.С.
2. Виноградов К. Про специфіку творчих взаємин піаніста - концертмейстера і співака: [укладач М. А. Смирнов] / К.А. Виноградов // Музичне виконавство і сучасність: зб. ст. Вип. №1. – М.: Музика,1988. – С.156-165.
3. Келдиш Г. В. Музичний енциклопедичний словник / Г. В. Келдиш. - Изд. 2-е. - М.: 1998. – 597 С.
4. Крючков Н. Мистецтво акомпанементу як предмет навчання [Текст] / Н. Крючков. – П.: Державне музичне видавництво, 1961. – 13с.
5. Мур Дж. Співак і акомпаніатор: Спогади. Роздуми про музику / [пер. з англ., предисл. В.І. Чачава] / Дж. Мур. – М.: «Веселка», 1987. – 270с.

6. Останіна С. А. Ретроспективний аналіз проблеми творчості в міждисциплінарному контексті / С. А. Останіна // Вісник Хмельницького державного педагогічного університету: наук. журн. – Хмельницьк, 2014. – №1. – С.175-185.

ДО ПИТАННЯ РОЗВИТКУ ТЕХНІЧНО-ВИКОНАВСЬКИХ НАВИЧОК ПІАНІСТА

Ніколюк А.І., здобувач ступеня вищої освіти «бакалавр»
Науковий керівник: Грінченко Т.Д., кандидат педагогічних наук, доцент

У статті розглядаються актуальні проблеми розвитку технічно-виконавських навичок піаніста у контексті засвоєння технічних прийомів з можливостями реалізації інтерпретаційної концепції інструментального твору.

Ключові слова: *технічно-виконавські навички, технічна майстерність, піаніст.*

The article deals with the actual problems of development of technical and performing skills of a pianist in the context of assimilation of technical techniques with the possibilities of implementing the interpretative concept of instrumental work.

Keywords: *technical and performing skills, technical skill, pianist.*

Проблема розвитку техніки музиканта у процесі інструментальної підготовки ніколи не втратить своєї актуальності. Її вирішенню присвятили свої праці А. Корто, Й. Гофман, В. Сафонов, Г. Нейгауз, Є. Ліберман та ін. Питання розвитку інструментальної техніки складне і глибоке, воно включає в себе всі вміння й навички, якими має оволодіти виконавець у намаганні зробити своє виконання художньо-змістовним та якісним. Техніка є основою будь-якого мистецтва. Інструментальне виконавство не виняток. Техніка інструменталіста, різноманітність її видів представляють такі труднощі, подолання яких є неможливим без спеціальної багаторічної роботи. Ця робота починається з моменту першого знайомства з інструментом і продовжується все життя. Якщо фундамент технічного розвитку закладено ще в музичній школі, то каркас її має формуватися в музичному училищі та у вищому навчальному закладі.

Підґрунтям розвитку техніки у всі часи вважалася гра гам, різноманітних технічних вправ та етюдів. Збірки вправ складали і видатні піаністи, і відомі педагоги. Ф. Ліст, Й. Брамс, К. Черні, К. Таузіг, Ф. Бузоні, А. Корто, В. Сафонов, М. Куллак, К. Ганон - ось далеко не повний перелік авторів різної цінності фортепіанних шкіл. Перелічені збірки більше вивчаються в курсах методик, ніж у класах спеціального інструменту. Гами, які входять до програм мистецьких шкіл і музичних училищ, теж частіше грають лише для того, щоб здати технічний залік, ніж для серйозної роботи над технікою. Такий стан справ потребує привернення уваги до означеної проблеми і вимагає цілеспрямованої роботи в даному напрямку, а саме - зробити процес вивчення гам та вправ захоплюючою справою, оволодіння якою може стати якісним підґрунтям процесу становлення справжнього музиканта-виконавця.

У сучасних методиках початкового музичного навчання Т. Смирнової, Т.Юдовіної-Гальперіної та професійної підготовки виконавців А. Каузової, А.Ніколаєвої, Б.Печерського простежується стійка тенденція щодо створення сприятливих умов для розкріпачення творчих

можливостей піаністів, завдяки чому відбувається їх духовний, інтелектуальний та особистісно-творчий розвиток.

Техніка музиканта є своєрідною матеріальною стороною чи базою завдяки якій перед виконавцем відкривається безмежний простір – широке поле художньої інтерпретації. Кожному виконавцю є очевидним той факт, що істинне мистецтво гри на музичному інструменті немислиме без належної професійної майстерності. Припустимо, що музикант має добре розвинену творчу уяву, здатність співпереживати виконуваний твір, почуття ритму, слух та інші добре розвинені музичні якості. Але недостатньо розвинена техніка, відсутність технічної ерудиції, стає на заваді у реалізації творчого задуму композитора. Тобто, брак технічної майстерності не дозволяє піаністу в повній мірі відобразити художній зміст твору, оскільки виконавець не здатен відтворити, наприклад, вказаний автором темп, інтонаційність мелодичних ходів тощо, ймовірно, що кожне «незручне» місце в нотах створює для нього значні труднощі. За таких обставин увага й енергія виконавця спрямовуються на подолання труднощів, «боротьбу» із певними технічними епізодами, а не на розкриття й відтворення творчого задуму композитора. Піаніст у повній мірі не може вільно творити за інструментом та емоційно переживати художній зміст твору, концентруючись під час гри на подоланні певних технічних перепон.

Працюючи в класі основного музичного інструменту, викладач має звернути увагу учня на те, що художній образ твору відтворюється комплексом засобів музичної виразності: звуковисотною, ритмічною організацією, ладовими співвідношеннями, тембровими забарвленнями тощо, технічна майстерність виконавця є одним із найважливіших засобів у процесі інтерпретації творів. Симбіоз цих засобів є запорукою вдалого відтворення художнього задуму композитора.

Одним із головних принципів технічного розвитку учня є подолання розриву між його технічними можливостями і втіленням художніх задумів та інтерпретаційних намірів. Техніка є не метою, а засобом досягнення мети. Але засобом вкрай важливим.

Найважливішим фактором, який можна назвати основоположним принципом, що дає можливість виконавцю відтворити життєву суть художнього твору є свобода виконавського апарату. Розвиток техніки, як підвалини майбутньої свободи виконавця є невід'ємною й необхідною складовою комплексу підготовки музиканта.

Зерном майбутньої технічної майстерності інструменталіста є «постановка рук» з урахуванням особливостей структури в кожного окремого учня. Постановка рук, правильне їх розміщення та положення корпусу сприяють вправному віртуозному виконанню інструменталіста в майбутньому. Викладач має із самого початку навчання постійно звертати увагу на все, що стосується постановки, від цього залежить професійне становлення його учня.

Основне завдання педагога - це виховання музиканта. В той же час педагог має дати майбутньому виконавцю те, що музиканти називають школою - тобто, відкрити і привити йому вміння раціонально використовувати всі свої рухи за інструментом, максимально економити час і силу, виховувати в учня вміння працювати над технічними прийомами у поєднанні із інтонаційними, і головне, найбільш вагоме, - допомогти природному розвитку його індивідуальності.

Граючи вправи, особливо гами, акорди і арпеджіо, піаніст привчає свої пальці виконувати найбільш типові для фортепіанного викладу послідовності, з яких складаються ці технічні формули. Гама дають багатий матеріал для побудови різноманітних вправ, які

представляють основу фортепіанної техніки. У гамах сконцентровані всі можливі комбінації фактурного малюнку будь-якого пасажу або фігураційного викладу, що зустрічаються в фортепіанних творах. Додатком до гам можуть бути різні збірники спеціальних вправ, однак систематично працювати над ними доцільно, коли учень вже досить віртуозно грає гами і арпеджіо. У музичній школі до них вдаються як до додаткової допомоги для усунення технічних недоліків. Вправи можна рекомендувати учням, які із задоволенням займаються розвитком своєї техніки.

Гра гам і арпеджіо найбільш ефективна, коли вона доведена до повної свободи і автоматизації рухів піаніста. Оскільки в цьому процесі утворена стійка звичка до потрібних рухів і пальці твердо «знають», що їм робити, відбувається подальше відшліфовування не тільки самих рухів, а й діяльності нервових центрів, що ними керують. Уміння віртуозно грати вправи, гами та арпеджіо надзвичайно полегшують подолання труднощів в художніх творах і етюдах.

Прагнення до досконалого виконання й опанування конкретними виконавськими завданнями дозволяє піаністу відшліфовувати свою техніку. Саме для цього відшліфовування потрібен підготовчий матеріал і чим краще він буде відпрацьований, тим досконаліше зможе бути перетвореним на художню техніку вищого ґатунку.

Зі слів Н.Перельмана, робота над технікою має бути цікавою та різноманітною, тоді вона буде успішною. І чим досвідченіший піаніст, тим цікавіше буде його робота. Працюючи над технікою, потрібно мати на увазі кінцеву художню мету. Граючи гами, слід передбачити, що у Баха і Генделя доведеться зіткнутися з «нонлегатним» видом пальцевої техніки, у Шопена пасажі зажадають «легатної» техніки, а пасажі Ліста - стрімкості, швидкості, вогненності тощо. Коли маєш на увазі майбутні художні завдання, робота над технікою стає осмисленою, плідною. Однак і при цих умовах технічна підготовка піаніста повинна відрізнятися від роботи над твором. У цю чисто тренувальну підготовку виконавця-віртуоза зовсім не обов'язково вносити особливе художнє почуття, тут важливий насамперед строгий контроль розуму і слуху.

У художній діяльності музиканта саме поняття талановитості складається з поєднання музичних і технічних даних і лише за наявності обох компонентів можливий успіх в галузі виконавства. Тому розвиток технічної майстерності повинен займати надзвичайно важливе місце в роботі музиканта.

Список використаних джерел:

1. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано / А. Алексеев. — М. : Музыка, 1971.
2. Коган Г. М. У врат мастерства / Г. М. Коган. — М. : Музыка, 1969. — 341 с.
3. Перельман Н. В классе рояля / Перельман Н. — Л.: Музыка, 1986. — 70 с. - [Електронний ресурс] – Режим доступу до інформації: <https://www.mmv.ru/gootenberg/perelman/toc.htm>

ОСОБЛИВОСТІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ПЕДАГОГІВ-МУЗИКАНТІВ У КОНТЕКСТІ ВИМОГ СЬОГОДЕННЯ

Останчук Л.О., заслужена артистка України, старший викладач

У статті характеризуються вимоги сучасної школи до професійних якостей вчителя музичного мистецтва, його ролі у виховному процесі, визначаються основні завдання та

особливості підготовки спеціалістів, обумовлені специфікою музичної освіти та динамічним розвитком суспільства.

Ключові слова: Освіта, професійна підготовка, учитель музичного мистецтва, музично-педагогічна діяльність, музичне виховання.

In the article the requirements of modern school are characterized to professional internalss of teacher of musical art, his role in an educator process, basic tasks and features are determined the preparations of specialists, conditioned by the specific of musical education and dynamic development of society.

Keywords: Education, professional preparation, teacher of musical art, музично-педагогічна activity, musical education.

Освіта – загальний механізм всебічного розвитку суспільства і держави. Вона належить до вищих цінностей, є фундаментальною основою буття, загальним механізмом сталого позитивного суспільного розвитку.

Прискорення темпів розвитку суспільства, його швидкі, радикальні зміни, що спостерігаються в останні десятиліття в Україні і в світі, в свою чергу ставлять перед сферою освіти багато запитань, вимагають кардинальних змін і швидких рішень, максимально правильних реакцій на виклики нового часу. Це спонукає педагогічну науку до постійного пошуку шляхів вдосконалення та реорганізації освітнього процесу, наповнення його новим актуальним змістом, спрямовує увагу педагогів вищих шкіл на покращення професійної підготовки майбутніх фахівців, озброєння їх необхідними теоретичними знаннями, практичними навичками і вміннями, аби забезпечити подальшу успішну педагогічну діяльність, що відповідає актуальним запитам суспільства.

У даний період важливим завданням навчально-виховного процесу є формування особистості, яка в умовах динамічних соціальних змін здатна до успішної ефективної діяльності та самореалізації. Ефективним способом вирішенні такого завдання виступає виховання музикою. Вона стимулює мозкову активність, покращує сприйняття інформації, мову, розвиває логічне мислення, упорядковує його хаотичність, сприяє формуванню не тільки когнітивних навичок, а й позитивно впливає на сприйняття світу та виховує глибокі почуття.

Специфіка музично-педагогічної діяльності полягає в тому, що вона вирішує педагогічні завдання засобами музичного мистецтва. «Найвищий смисл музичної педагогіки, якщо виходити з наукових уявлень, полягає в розвитку особистості, здатність через музичну інтонацію осягти навколишню дійсність, власний внутрішній світ, розмаїття проблем людського досвіду.» [2 с.11] В сучасній системі загальної освіти такій формі розвитку і виховання підростаючого покоління (особливо виховання через активну музичну діяльність) варто було б відвести більше місця, адже в такий спосіб формується світоглядна, емоційна та духовна сфера людини.

Узагальнення та переосмислення попередніх педагогічних досягнень людства в освітньо-виховній царині, корегування їх форми і змісту з урахуванням нових суспільних потреб, обговорення шляхів вдосконалення навчально-виховного процесу завжди буде в полі зору практичних педагогів та науковців, викликатиме живу дискусію і не втратить своєї актуальності доки розвивається суспільство.

Мета даної статті – характеризуючи вимоги сучасної школи до професійних якостей вчителя музичного мистецтва та враховуючи поліфункціональний характер його діяльності, окреслити особливості та основні напрямки викладання фахових дисциплін студентам спеціальності «Музичне мистецтво» в педагогічних ВНЗ.

Коли ми говоримо про музичне виховання, маємо на увазі не виховання професійних музикантів, а формування в людині засобами музичного мистецтва відповідних особистісних і розумових якостей. «Музичне виховання – спеціально організований процес, що передбачає формування особистих якостей учня та розвиток його здібностей засобами мистецтва.»[2. с.7].

Аналізуючи історію розвитку педагогічної думки, слід відзначити, що про ефективність такого шляху говорили педагоги різних часів і епох, від мислителів древності Конфуція, Платона, Арістотеля, які вважали, що музика служить вихованню, духовно-чистої, інтелектуально розвинутої, сильної незалежної особистості до науковців сучасності. Тому в школах всіх часів і народів обов'язковим предметом поряд з математикою, письмом була музика.

Для нас українців залучення до активної музичної діяльності через спів, гру на музичних інструментах завжди було і залишається природним невіддільним елементом родинного виховання всіх без виключення членів родини, не враховуючи рівня природного обдарування. Його принципи, методи і форми досліджує українська музична етнопедагогіка.

Про важливість для суспільства музичного виховання говорить той факт, що вже в перших школах Київської Русі навчали музиці. Навіть на Запорізькій Січі, виховуючи з хлопчаків воїнів, обов'язково навчали їх співу та грі на музичних інструментах.

Визначні українські педагоги і науковці Сухомлинський В.А., Ушинський К.Д., Ростовський О. Я., Падалка Г., Шульгіна, Ветлугіна Н.А. в своїх роботах наголошували на важливості масового музичного виховання підростаючого покоління, адже музика – феномен художньої культури, який здатний впливати на розвиток психіки в цілому, сприяючи таким чином гармонійному розвитку особистості. Ефективність навчально-виховного процесу в значній мірі залежить від рівня професійної майстерності музичних педагогів, їхньої готовності працювати в не простих умовах нинішнього динамічного часу, адже рівень вимог до спеціалістів цієї галузі з кожним днем стає вищий.

Взятий курс на гуманізацію освіти покладає на вчителя музичного мистецтва місію виховання високодуховного, творчого, гармонійно розвинутого нового покоління. Основним завданням вищих навчальних закладів здійснювати фахову підготовку спеціалістів, орієнтуючись на концептуальні погляди науковців щодо ролі музики у вихованні та психофізичному розвитку особистості.

Дослідження та характеристики шляхів виховання кадрів для організації і ведення музичного виховання в школах знаходимо у педагогічних дослідженнях та методичних посібниках Менабені Л.Г., Люша Д.В., Юцевича Ю.Є. Антонюк В.Г., Прядко О.М., Олексюк О.М., Гонтаренко Н.Б., Ткаченка В., Щолокової О. та наукових розробках цілого ряду молодих вчених, аспірантів, студентів магістратури, які висловлюють своє бачення сучасних проблем підготовки висококваліфікованих фахівців, здатних відповідати на виклики сучасності.

Завдання і проблеми, з якими стикається музичний педагог, працюючи в школі, має поліфункціональний характер. Сьогодні школа потребує універсального спеціаліста, який професійно виконує навчально-виховну роботу, в умова демократизації музичної свідомості

позитивно впливає на ціннісно-орієнтаційний контекст шкільного освітнього процесу, формує погляди, переконання, художні ідеали і смаки, допомагає молоді орієнтуватися в безмежному музично-інформаційному просторі. Для цього потрібно бути не тільки педагогом, а і психологом, окрім того добре володіти широким спектром музичних знань, умінь і навичок, опанувати новітні методики музичного виховання і навчання дітей, знатися на тенденціях розвитку національної та світової культури, бути творчою, непересічною особистістю з активною життєвою позицією.

Багатовекторність діяльності вчителя музичного мистецтва визначає специфіку підготовки майбутнього фахівця. Програма підготовки студентів педагогічних вузів спеціальності «Музичне мистецтво» є складною освітньою системою, яка інтегрує в собі діяльність, спрямовану одночасно на виховання музиканта і педагога з використанням самих різноманітних форм і методів навчання.

Враховуючи сказане слід зазначити, що не зважаючи на той факт, що освіта в вищому навчальному закладі в значній мірі спрямована на вивчення комплексу гуманітарних та суспільних наук, однак визначальною в підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва усе-таки виступає фахова спрямованість, пріоритет спеціальних знань, умінь та навичок, які в майбутній музично-педагогічній діяльності забезпечать успішне вирішення професійних проблем і завдань. Звідси витікає ще одна особлива риса підготовки фахівців, обумовлена специфікою опанування музичними навичками.

Поглиблення музично-теоретичних знань, вдосконалення володіння музичним інструментом, бажано не одним, опанування співацькими, диригентськими та вокально-хоровими навичками, розвиток вокального, музичного слуху, вміння музикувати в ансамблі, оркестрі та набуття ряду інших професійних якостей, вкрай необхідних для успішної професійної діяльності музичного педагога, вимагають від студентів систематичних, безперервних практичних тренувань з педагогом на індивідуальних заняттях та самостійно впродовж тривалого часу, а при демонстрації набутої майстерності під час заліків, іспитів, академконцертів, що проходять публічно(також особливість освітнього процесу), ще й значних емоційних затрат.

Активна музична діяльність впливає на внутрішній світ, духовність, чуттєвість, працездатність, стимулює творче начало, формує комплекс особистісних характеристик студента, важливих для майбутньої успішної самореалізації.

Працюючи над вдосконаленням практичних вмінь і навичок варто пам'ятати про необхідність проведення занять з урахуванням педагогічної спрямованості навчання. Адже першочерговим завданням випускників педагогічних університетів спеціальності «Музичне мистецтво» є масове музичне виховання підростаючого покоління. Розвитку вокальних, диригентських навичок, інструментального виконавству, тощо надають перевагу в ВНЗ виконавського спрямування. Важливо під час фахових занять у педагогічному навчальному закладі правильно орієнтувати студентів. Даючи практичний досвід активної музичної діяльності, необхідно забезпечити високий рівень методичної грамотності, формуючи достатній рівень музиканта-виконавця, виховати в ньому повний комплекс професійних якостей, необхідних для успішної багатовекторної діяльності вчителя музичного мистецтва в школі.

Не рідко педагог, займаючись з талановитим студентом, захопившись розвитком його виконавських якостей, не достатньо акцентує увагу студента на важливості освоєння методики

музичного виховання. Однак, усвідомлення технології оволодіння музично-виконавською майстерністю, методична компетентність позитивно впливає на становлення вихованця і як педагога, і як виконавця. Доводилося спостерігати як студент, використовуючи методичні технології в роботі з своїми вихованцями, сприймаючи педагогічні принципи та методику як керівництво до дії, значно піднімав власний професійно-музичний виконавський рівень.

Вкрай важливими в роботі з дітьми є такі фахові характеристики, як вміння співати а capella та у власному супроводі, володіння музичним інструментом, диригентськими навичками, а ще вчитель має робити хоча б елементарне музичне аранжування, музично-педагогічний аналіз, гармонізацію, інтерпретацію та акомпанемент дитячих творів, володіти аудиторією, ораторським мистецтвом, любити, поважати дітей та демонструвати їм щире захоплення музичним мистецтвом, прагнути до власної творчої реалізації. Це основний, але далеко не повний перелік якостей спеціаліста, здатного відповідати вимогам сьогодення.

Новітні тенденції розвитку музичного мистецтва, які є наслідком глобалізації та культурної інтеграції, призвели до зміни смаків та орієнтирів в суспільстві, особливо серед молоді. Це накладає відбиток на роботу вчителя музики в школі.

Останнім часом дещо знизився інтерес до традиційної хорової культури. Постало питання пошуку нестандартних шляхів залучення широкого загалу до хорового музикування, наповнення такої природної для нас українців, демократичної, загальнодоступної форми активної музичної діяльності новими характеристиками, змістом, властивостями.

Значно зросла популярність сольного співу. Спостерігається тенденція до зближення, поєднання різних манер і стилів вокальної музики. Традиційної академічної школи, на якій базувалося вокальне виховання в школах і ВНЗ стає недостатньо. Новітні музичні напрямки викликають у нового покоління живий інтерес. В безмежному просторі музичної інформації молодь не завжди може правильно зорієнтуватися. Вчитель не має перетворитися в консервативного критика, а поважаючи в дітях закономірний інтерес до нового, навчити їх розуміти, аналізувати, творчо інтерпретувати та використовувати сучасну музику, співставляти її з класичними та традиційними зразками. Важливо формувати різножанрові потреби учнівської молоді, для якої музика має стати не лише засобом розваги, а поштовхом духовного збагачення.

Зважаючи на тенденцію національної спрямованості сучасної музичної освіти та хвилю патріотичного піднесення в українському суспільстві, слід звернути увагу на популяризацію традиційної музичної культури, адже інтерес до неї зростає не тільки в нашій державі, а й в усьому світі. Культурне надбання наших предків, що ідентифікує нас на міжнародній арені, як одну із самих співочих націй, має стати наріжним каменем виховання підрастаючого покоління. Традиційна, сформована віками народна музична педагогіка, яка являє собою струнку, чітко вивірену систему, заслуговує на увагу науковців та практичних педагогів.

Сучасна музична культура надзвичайно різнопланова і часто є повним міксом класики, традиції і модерну, поєднанням культур різних часів і народів.

Готуючи кадри до майбутньої професійної діяльності, слід враховувати необхідність прийняття та розуміння студентами всієї палітри музичного різнобарв'я сьогодення національного та світового культурного простору.

Так, формуючи вокальні навички майбутнього спеціаліста в одній із вокальних манер, обов'язково ознайомлювати його з особливостями роботи голосового апарату в інших, опановуючи гру на класичних чи народних інструментах, вивчати можливості синтезаторів,

які значно розширюють можливості та збагачують музику новими тембрами та ефектами, експериментувати, поєднуючи звучання акустичних та електронних інструментів, знайомитися з творчістю як композиторів минулих років так і наших сучасників.

Викладання фахових дисциплін не повинно бути консервативним, адже ми готуємо спеціалістів, що будуть формувати духовність наступних поколінь. Готовність змінюватися, мислити новими категоріями і образами, діяти творчо, не пересічно і оперативно, живо відповідати на потреби сьогодення – властивості конкурентоздатного на сучасному ринку праці музичного педагога.

Підсумовуючи вище сказане, слід відзначити, що проблеми та особливості підготовки висококваліфікованих вчителів музичного мистецтва обумовлені вагомістю ролі музичної освіти в формуванні особистості, багатовекторністю та комплексним характером діяльності музичного педагога в школі, специфікою, що лежить в основі музичної діяльності як такої, а також постійним розвитком суспільства, змінами культурного простору, як наслідком глобалізації та культурної інтеграції людства. Новий час буде диктувати нові умови і чекати нових досліджень і обґрунтувань шляхів вирішення поставлених навчально-виховних завдань.

Список використаних джерел:

1. Василевська-Скупа Л.П. Формування комунікативної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва : [монографія] /Л.П. Василевська-Скупа. – Вінниця : ТОВ фірма «Планер», 2014. – 225с.
2. Олексюк О.М. Музична педагогіка : Навчальний посібник. – К. : КПУКіМ, 2006. – 188с.
3. Остапчук Л.О. Український пісенний фольклор як чинник формування духовно-моральних якостей особистості / Л.О.Остапчук // Проблеми освіти : Наук.-метод. зб. / Інститут модернізації змісту освіти МОН України. – Київ, 2016. – Вип. 86. – с.409 – 414
4. Прядко О.М. Розвиток співацького голосу : Навчальний посібник / О.М.Прядко. – Кам'янець-Подільський : ФОП Сисин О.В., 2010. – 128с.
5. Ткаченко В. Актуальні проблеми професійної підготовки майбутніх учителів музики / В.Ткаченко // Проблеми підготовки сучасного вчителя. – 2014. - №10 (Ч.1.). – с. 107 – 112.
6. Щолокова О.П. Основи професійної художньо-естетичної підготовки майбутнього вчителя / О.П. Щолокова. – К. :ІЗМН, 1996. – 164с.

РОЛЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА У ФОРМУВАННІ ПРОФЕСІЙНИХ ЯКОСТЕЙ СУЧАСНОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Панасюк Т.Ю., концертмейстер

У статті розглядаються різні аспекти діяльності концертмейстера у процесі підготовки сучасного вчителя музичного мистецтва, проблема його відповідності вимогам сьогодення.

***Ключові слова:** музичне навчання, інтелект, професійні якості, інформаційно – комп'ютерні технології, професійна компетентність.*

The article deals with various aspects of the concertmaster's activity in the process of preparing a modern teacher of musical art, the problem of its compliance with the requirements of the present.

Keywords: *musical education, intelligence, professional qualities, ICT, professional competence.*

З перших кроків на шляху незалежності в Українській державі надається велике значення відродженню і подальшому розвитку духовності, удосконалення системи національної освіти, укріпленню її національного підґрунтя, підвищенню її до рівня світових стандартів в гармонії з вимогами часу.

Як зазначає Афанас'єва Е.Ю., в умовах сучасної освіти, метою якої є формування всебічно гармонійно розвиненої особистості, роль музичного навчання стає більш вагомим, адже музика впливає не тільки на інтелект, але і на емоційну сферу індивідуума [1,с.521].

На мистецьких факультетах закладів освіти незамінною є професія концертмейстера. Інструменталісти, хореографи, вокалісти, хоровики не обходяться без підтримки партії фортепіано. Для учнів – солістів піаніст стає музичним наставником разом з викладачем. Діяльність концертмейстера багатопланова, і вона не обмежується спільним з солістом успішним виступом на сцені. Творча і педагогічна діяльність піаніста розкривається в той момент, коли іде розучування нового репертуару; в цей період концертмейстер стає правою рукою педагога з фаху, творчим наставником, а також помічником для соліста - початківця.

Робота концертмейстера потребує володіння певними специфічними навичками. Перш за все, він має добре володіти роялем, як в технічному, так і в музичному плані, бути загальномузично обдарованим, вміти досягнути образну музичну сутність і форму твору, а також мати певні сценічні дані: бути артистичним, впевненим у собі. Саме з таким партнером соліст – початківець буде відчувати допомогу і надійну опору під час виконання.

Важливими якостями в професії концертмейстера є: вміння підкоритись творчій волі виконавця – соліста, навіть всупереч власним амбіціям; швидкість реакції на сцені під час виконання, вміння читати різну фактуру, виділяючи головне, вправне читання з листа, транспонування а також загальна музична ерудиція.

Специфіка роботи концертмейстера на мистецьких факультетах закладів освіти полягає в тому, що йому доводиться співпрацювати з представниками різних спеціальностей, і в цьому сенсі він має бути універсальним музикантом.

Так, в роботі з вокалістами в обов'язки піаніста – концертмейстера, окрім акомпанування співакам на концерті, входить допомога учням в підготовці нового репертуару. Цей педагогічний бік концертмейстерської діяльності вимагає від піаніста, окрім фортепіанної підготовки і акомпаніаторського досвіду, певних специфічних знань і навичок, і в першу чергу – вміння коректувати співака, особливо в частині інтонування. Працюючи з вокалістами, концертмейстер має вникнути не тільки в музичний, але і в поетичний контекст твору, осягаючи його емоційний стрій і образний зміст. Під час розучування твору з вокалістом концертмейстер слідкує за чіткістю дикції, правильністю звуковисотного і ритмічного малюнку сольної партії, осмисленим фразуванням і правильною розстановкою дихання. Також концертмейстеру необхідно враховувати той факт, що від вдало знайденої фортепіанної звучності буде залежати звучність сольної партії. На грубий акомпанемент

соліст, скоріш за все, відповідь форсованим звуком, і навпаки, - коректне, м'яке виконання фортепіанної партії потягне за собою співучість і правильне звуковедення.

Робота концертмейстера з хором або хоровим ансамблем дещо інша. В роботі з хором піаніст має вміти продемонструвати хорову партитуру на фортепіано, вміти задати колективу тон, тримати його в темповому і ритмічному сенсі, а також розуміти такі прийоми, як ланцюгове дихання, вібрато, виразна дикція. Піаніст повинен знати основи диригентської техніки, вміти грати «по руці» диригента, вчасно трансформувати звучання акомпанементу в залежності від диригентського жесту. Все це сприяє формуванню у студентів вокально – хорових навичок. Велика частка в хоровому репертуарі – це переклади оркестрових або інших творів, котрі не завжди вдалі, тому дуже доречно вміння концертмейстера дещо аранжувати акомпанемент, виходячи з логіки і можливостей виконавців.

Як відомо, мистецтво танцю не може існувати без музики. Робота в класі хореографії вимагає знань природи танцю, його характерних особливостей – адже працювати доводиться з педагогами різних танцювальних напрямків: народної хореографії, класичного і сучасного танцю. Концертмейстер зобов'язаний знати форми побудови занять, обов'язкових імпровізаційних моментів, також від концертмейстера вимагається знання хореографічної термінології (французькою мовою).

У постійному прагненні покращити свою діяльність, концертмейстери використовують нову нотну літературу, багато займаються на інструменті, але часом цього не достатньо. На допомогу приходять комп'ютерні технології.

На початку XXI сторіччя комп'ютерні і комунікаційні технології все глибше проникають в різні сфери людської діяльності, - в область культури, музичної творчості і музичної освіти зокрема. Сучасна музична освіта проявляє до цих технологій наростаючий інтерес. Вони використовуються практично в роботі кожного викладача. Не є виключенням і робота концертмейстера. Для діяльності концертмейстера використання інформаційно – комп'ютерних технологій відкриває нові можливості: творчу перспективу, підвищення рівня освіченості, кар'єрне зростання. Особливого значення набуває використання музичної програми «Сибеліус». «Сибеліус» є однією з потужних сучасних систем нотації. Вона містить близько 450 інструментів, для кожного з яких передбачена специфічна система запису в різних ключах. За допомогою програми можна за короткий проміжок часу підготувати музичний матеріал (супровід до пісні, танцю). Програма дозволяє прослухати твір, підібрати і гармонізувати мелодію, спростити музичну фактуру, транспонувати твір. Дана програма сприяє розвитку професійного вміння акомпанувати солісту, вокально- хоровому або танцювальному колективу.

Також слід відмітити такі комп'ютерні технології в роботі концертмейстера, як мультимедійні програми – музичні програвачі. Це програвачі Aimp, Winamp, J. River Media Center. Програвачі підтримують дуже велику кількість форматів музики – AAC, MP3, WMA, WAV, FLAC. Для покращення прослуховування музики можна використовувати еквалайзер і звукові ефекти – такі як бас, підсилювання або пригнічення голосу та інші .

Відчутна допомога концертмейстеру при застосуванні програм програвача під час роботи в класі хореографії. Відомо, що гра на інструменті, особливо, якщо це баян або акордеон, вимагає певних фізичних зусиль, і для більш ефективної роботи потрібні перерви. Але в роботі, тим більше, в педагогічному процесі, це є неприпустимим. Ось тут і приходять на

допомогу комп'ютерні технології. Процес слухання музики допомагає більш зацікавлювати учнів і підвищує результативність спільної творчості.

Гарною в роботі концертмейстера програмою є спів під фонограму. Стандартною можливістю подібних програм є транспонування і зміна темпу. Тобто, створюються комфортні умови для співу.

Сучасні інформаційні технології вимагають формування інтелектуальних вмінь, що дозволяють ефективно використовувати великий об'єм інформації, котра стає все більш доступною. Тут на допомогу концертмейстеру приходять Інтернет – ресурси. Емоційне сприйняття музики – важливий момент творчості концертмейстера; не володіючи ним, неможливо передати своє ставлення до музичного образу і виявити художній задум музичного твору. В Інтернеті можна знайти додаткову інформацію про твір, відповідну інструментовку, можна також прослухати його і порівняти у виконанні інших солістів.

Таким чином, очевидно, що застосування інформаційних технологій в діяльності концертмейстера надає можливості удосконалення цілей, змісту, методів, організаційних форм, технологій, засобів підготовки учнів до концертних виступів, а також є одним з показників професійної компетентності концертмейстера.

І, на завершення, хотілося б зазначити: якою б не була специфіка роботи концертмейстера на різних відділеннях, важливо пам'ятати, що тільки в тісній співпраці між педагогом, концертмейстером і солістом (колективом) можливо здійснити всі задуми, досягти високої результативності у підготовці сучасного конкурентоспроможного вчителя музичного мистецтва.

Список використаних джерел:

1. Афанас'єва Е.Ю. Сучасні вимоги до професійної роботи концертмейстера у вищих мистецьких навчальних закладах // Молодий вчений, - №11.51– 2017. - 521 – 524с.
2. Виноградов К. Л. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца // Музыкальное исполнительство и современность: сборник статей. — М.: Музыка, 1988. - 156-179 с.
3. Гуменюк А. Народне хореографічне мистецтво України / А.Гуменюк. – К.: Вид – во АН УРСР, 1963. – 236 с.
4. Красильников И.М. Электронное и музыкальное творчество в системе художественного образования / И.М. Красильников. – Дубна: Феникс+, 2007. – 496 с.
5. Радина И. О работе концертмейстера со студентом – вокалистом // О мастерстве ансамблиста: Сб. науч. Трудов. – Л.: Изд – во ЛОЛГК, 1986.-73-83с.

НОВІ ПІДХОДИ ДО ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ ЯКОСТЕЙ МАЙБУТНІХ ПЕДАГОГІВ-МУЗИКАНТІВ ЗАСОБАМИ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ

Сідорова І.С., кандидат педагогічних наук, старший викладач

У статті розглядається питання формування професійних якостей майбутніх учителів музичного мистецтва засобами українського музичного фольклору на заняттях з постановки голосу.

Ключові слова: *майбутні учителі музичного мистецтва, професійні якості, музичний фольклор, календарна обрядовість, українська народна пісня.*

The question of the formation of the professional qualities of future teachers of musical art by means of Ukrainian folk music in vocal classes is being considered in the article.

Key words: *future teachers of musical art, professional qualities, musical folklore, calendar ritual, Ukrainian folk song.*

Сьогодні особливо актуальним питанням вищої школи є рівень підготовки студентської молоді до майбутньої професійної діяльності. Розв'язання цієї проблеми полягає в тому, щоб, крім здобуття спеціальних знань, стимулювати майбутніх фахівців до виявлення естетичного досвіду, орієнтації на культурні цінності у закладах вищої педагогічної освіти. Особливо важливим є формування загальної культури, національної самосвідомості майбутніх учителів музичного мистецтва через звернення до витоків пам'яті народу, духовний його набуток, зокрема, ознайомлення з українським музичним фольклором. Адже рівень підготовки педагога-музиканта до використання народних надбань, а саме національних традицій, музичної народної творчості є одним із показників його професійної компетентності, від якої залежить формування духовного світу підростаючого покоління, розвитку свідомості й самосвідомості учнів. У цьому контексті майбутні учителі мають не лише оволодіти спеціальними знаннями і вміннями, а й бути готовими використовувати набутий досвід на практиці.

Питанням формування духовного світу особистості засобами українського музичного фольклору присвячені наукові дослідження провідних вітчизняних істориків, мистецтвознавців, фольклористів, педагогів. Серед науковців привертають увагу публікації О. Воропая, В. Верховинця, О. Дея, С. Килимника, Д. Леонтовича, М. Лисенка, О. Огієнка, Ю. Руденко, В. Скуратівського, О. Смоляка, К. Сосенка, М. Стельмаховича, О. Шевчук та інших.

Специфічні особливості музичного фольклору вивчали В.Гошовський, М.Дмитренко, А.Іваницький, К.Квітка, Ф.Колесса, М.Максимович, С.Мишанич, О.Потебні, О.Правдюк, П.Сокальський та ін. У дослідженнях учених цей феномен розглядається як особливий вид творчості, який узагальнює багатовіковий досвід людини та виявляє національну свідомість і людську психологію, відображає історичні події, філософію, мораль, правові закони.

Необхідність використання українського фольклору з виховною метою у дошкільній, у навчальній та виховній молоді стали предметом досліджень таких науковців як, С.Домбровський, Г.Іванюк, С.Крамська, В.Костів, О.Неживий, О.Отич, О.Ростовський, Р.Скульський, Г.Сутрина, Б.Тимків, Н.Чернуха та інших. Вони наголошують на використанні народної музичної творчості у навчально-виховному процесі вузу та пропонують різні підходи щодо удосконалення підготовки майбутніх фахівців.

Мета статті полягає у висвітленні нових шляхів формування професійних якостей студентів мистецьких дисциплін педагогічних університетів засобами українського музичного фольклору на заняттях з постановки голосу.

Підготовка студентів мистецьких спеціальностей в педагогічному вузі є багатогранною системою та поєднує відносно самостійні, але взаємопов'язані компоненти: теоретичний, методичний і практичний. Кожен з них виконує свої специфічні функції. Теоретичний компонент, поєднуючи в собі психолого-педагогічну і фахову підготовку, сприяє озброєнню студентів знаннями з педагогіки та психології, поглиблює знання спеціального характеру (музично-історичні, музично-теоретичні, художньо-естетичні). Методична підготовка

майбутніх вчителів спрямована на вивчення фахових методик, які в свою чергу забезпечують їх готовність до навчально-виховної роботи в школі. У процесі практичної підготовки студенти опановують практичні вміння й навички, що дозволяють успішно здійснювати професійну діяльність у майбутньому. Тому всі вищезазначені компоненти взаємодоповнюють один одного і є необхідною базою для формування професійних якостей майбутніх педагогів-музикантів.

Серед професійних якостей майбутнього вчителя музичного мистецтва можна виокремити наступні: глибокі і всебічні теоретичні знання з методики музичного виховання особистості, фахові уміння учителя-музиканта, пов'язаних із проведенням індивідуальної роботи з дітьми, які мають високий і низький рівень розвитку музичних здібностей, музично-виконавські уміння проведення позакласних музично-виховних заходів у початковій школі. Разом з тим, викладання музичного мистецтва має спрямовуватися на опанування національних культурно-мистецьких цінностей у поєднанні з культурними набутками інших народів, осягнення вікових вітчизняних культурно-мистецьких традицій тощо. Серед загальнонаціональних культурних цінностей, таких як мова, живопис, прикладне мистецтво, архітектура та інші, визначне місце займає український музичний фольклор.

Варто зазначити, що для удосконалення освітнього простору потрібні фахівці, які б у своїй педагогічній діяльності послуговувалися не тільки професійними знаннями, а й вміло використовували засоби естетико-виховного впливу. Відчутною є і необхідність перегляду нових підходів до розвитку професійних якостей студентів-музикантів педагогічних університетів на основі впровадження в навчально-виховний процес вивчення народного музичного фольклору, календарної обрядовості, народної пісні тощо.

Серед засобів духовного розвитку особистості український фольклор займає вагоме місце. Це зумовлено тим, що в цій формі суспільної свідомості закріплювалися етнічна самосвідомість, народні традиції, історична пам'ять, міфологічна інформація тощо. Через фольклор упродовж віків формувалися світоглядні уявлення, морально-етичні, естетичні, релігійні погляди українців. У художніх образах українського фольклору розкриваються найкращі риси національного характеру: патріотизм, хоробрість, чесність, людяність, доброта. Йому притаманні життєвість змісту, вражаюча емоційність, яскрава виразність образів, соковитий національний колорит.

Взаємозв'язок фольклору з навколишнім життям сприяє прилученню студентів до цінностей української культури, виховує морально-естетичні якості характеру та патріотичні почуття, розширює світогляд та інтелект молоді в цілому. Цінності музичного фольклору співпадають із виховними завданнями сучасного суспільства, із процесами підготовки творчої особистості майбутнього вчителя.

Видатний педагог К.Ушинський стверджував, що не правильно жити за взірцем іншого народу і виховувати особистість за чужою педагогічною системою. кожен народ має свою особливу національну систему виховання. Отже, виховання, якщо воно хоче бути дієвим, має бути народним. Народність, на його думку, – це той фундамент, на якому базується все подальше виховання. «Виховання, створене самим народом і побудоване на народних основах, має ту виховну силу, якої нема у найкращих системах, побудованих на абстрактних ідеях або запозичених в іншого народу» [17, с.100].

Важливо, щоб програми з постановки голосу обов'язково складалися як з класичного пісенного репертуару відомих вітчизняних та зарубіжних композиторів, так і мали народні

українські пісні, їхні обробки. Особливим впливом на виховання глибоких естетичних почуттів та переживань наділені твори календарно-обрядового циклу.

Календарний і сімейний обрядові цикли несуть у собі компоненти становлення й розвитку особистості через етнопедагогічні ситуації, які спонукають індивіда до самовдосконалення, творчості, сприяють самопізнанню, самоутвердженню, самовихованню, самоконтролю, відповідальності. Це відбувається завдяки тому, що кожен народний звичай, традиція, обряд чи свято обов'язково спрямовані на виховання людської душі, гідності, колективної праці й дозвілля [13, с.14].

Пісенно-поетична творчість, обряди, пронизані народними традиціями допомагають пізнавати та сприймати оточуючий світ, тим самим приносять людині насолоду, збуджують глибокі почуття і благородні поривання. Як вияв прекрасного оспівуються народні пісні та сприймаються учасниками обряди заручин, благословення, дівич-вечір, святвечір, веснянки, гаївки, жнива тощо. Тому і раціональне, й емоційне сприйняття музичного фольклору слугує найважливішій меті – вихованню високодуховної особистості.

Синкретичні жанри музичного фольклору сприяють природному формуванню музичних здібностей виконавців, мають ефективний вплив на підвищення інтелекту, становлення й творчу самореалізацію особистості. Особливим видом цих жанрів є народні музичні ігри. Моделювання народної гри за допомогою прийому діючої співучасті молоді створює музично-фольклорне середовище, в якому легко моделюються фрагменти реального життя, реальні стосунки між дорослими та дітьми, пов'язані з ігровою ідеєю, відбувається залучення вихованців до пошукової музично-ігрової діяльності, самостійності, розвивається їхня художньо-творча фантазія [13, с.100].

З використанням українського музичного фольклору у вихованні особистості відбувається активне включення до реальної людської діяльності і спілкування. Поєднання у фольклорі творчої та репродуктивної діяльності сприяє формуванню творчої активності особистості. Таким чином, усі жанри українського музичного фольклору наділені креативною цінністю, що прослідковується у всіх видах художньо-творчої діяльності (сприймання, відтворення, виконання).

Пізнання музичного фольклору несе в собі художньо-естетичне бачення навколишнього світу, охоплюючи всі сфери людської психіки та поведінки, активізує розвиток творчого потенціалу, розуміння краси, забезпечує емоційне поєднання здобутків загальнолюдської культури з власним «я». Фольклорний матеріал повинен розглядатися і в проекції на особистість майбутнього вчителя музичного мистецтва як суб'єкта культури, адже пізнання музичного фольклору спирається на емоції, почуття, переживання, які «пропускають» через себе знання.

Дослідниця О.Олексюк розглядає музичний фольклор з двох позицій. З одного боку, – як самостійну естетичну цінність. У цьому випадку метою вивчення «інтонаційного словника» української музичної творчості стає озброєння студентів знаннями, творчо-виконавськими вміннями та навичками, які сприяють естетичному сприйманню та виконанню творів. З іншого – педагог розглядає фольклорний твір як національне морально-естетичне явище, яке передбачає включення в процесі його сприймання та виконання механізмів синтонії (соціальної ідентифікації). Інтерпретація фольклорного твору передбачає глибоке проникнення людини у стиль національного мислення, його морально-естетичну позицію, особливості узагальненої інтонації тощо. Цілеспрямована діяльність викладача вузу і студента

– майбутнього вчителя музики – спрямовуватиметься на естетичний аналіз фольклорних творів [8, с.63].

Таким чином, знання витоків українського музичного фольклору, інтерпретація народних пісень, вміння донести до вихованців сутність народних традицій і розуміти значення народнопісенної творчості у духовному становленні підростаючого покоління є важливим якісним показником професійності майбутнього педагога-музиканта.

Список використаних джерел:

1. Олексюк О. М. Українська народна музична творчість як фактор удосконалення музично-естетичної освіти студентів / О. М. Олексюк // Шляхи удосконалення художньо-естетичної освіти учнівської молоді в умовах відродження національної культури : тези республіканської науково-практичної конференції (7-9 квіт. 1992 р.) / [ред. кол. : О. П. Щолокова / (відп. ред.) та ін.]. – К. : КДПІ, 1992. – 280 с.
2. Садовенко С. Розвиток музичних здібностей засобами українського фольклору : навч.-метод. посіб. / С. Садовенко. – К. : Шкіл. світ, 2008. – 128 с.
3. Ушинський К. Д. Теоретичні проблеми виховання і освіти / К. Д. Ушинський // Вибрані педагогічні твори : у 2 т. / [пер. з рос. ; редкол. : В. М. Столетов (голова) та ін.]. – К. : Рад. школа, 1983. – Т.1 / склав та підгот. до друку Е. Д. Дніпров ; за ред. О. І. Пискунова та ін. – 488 с.

МЕТОДИКА НАВЧАННЯ СПІВУ МАЙБУТНІХ ПЕДАГОГІВ-МУЗИКАНТІВ У ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ

Слободиська О.А., викладач

У статті розглядаються деякі методи навчання співу, що являють собою систему вокальних прийомів.

Ключові слова: постановка голосу, методи навчання співу, музична педагогіка, голосовий апарат.

This article discusses some methods of teaching singing, which is a system of vocal techniques.

Keywords: voice training, methods of teaching, music pedagogy, voice camera.

Постановка проблеми та її актуальність. У загальній системі музичного виховання методика навчання співу займає почесне місце, адже покликана закласти міцний фундамент для підготовки фахівця, котрий слідує тенденціям сучасної вокальної науки та здатного впроваджувати передові методи музичної педагогіки. Методика навчання співу як частина навчального процесу у вищому навчальному закладі визначає вибір необхідних принципів та методів роботи, спрямованих на вивчення теоретичних основ вокального мистецтва, набуття та осмислення досвіду, різних форм вокальної роботи на індивідуальних та групових заняттях.

Викладач вокалу, озброївшись методами роботи, перевіреними багаторічним досвідом педагогів-виконавців, має притримуватися принципу «Не нашкодь», адже не враховуючи наукового підґрунтя він вносить безлад у систему виховання молодих співаків.

Метод навчання співу – це спосіб правильної і доцільної обробки людського голосу, виведений із законів роботи голосового апарату, який веде до такого співу, якого вимагає мистецтво [7, с. 16].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Без розвитку теорії не варто очікувати на значні успіхи у музичній практиці та педагогіці. Знання природи голосу необхідні виконавцеві, щоб навчитися керувати ним, використовувати його ресурси, не допустити розладів звучання. Безпосередньо педагогу-виконавцю потрібно також уміти правильно сформулювати та передати ці знання та досвід учням, що вкрай важливо для вокально-педагогічної діяльності.

Фундаментальною у вокальній методології є праця Л. Работнова «Основи фізіології і патології голосу співаків». У ній викладено питання фізіології голосового апарату та процесу звукоутворення [5].

Проблемами співацького голосу та вокальної підготовки ґрунтовно займалися такі педагоги та дослідники: С. Ржевкін, Л. Тоцька, Д. Євтушенко, Ю. Юцевич, Л. Дмитрієв, І. Алієв, Р. Юссон, В. Ємельянов, Л. Работнов та інші.

Р. Юссон у своїй праці «Співочий голос» висвітлює нейромоторну природу коливань голосових зв'язок, що спирається на метод зміни збудливості нервових і мускульних тканин. У висновку доведено, що частота коливань голосових зв'язок залежить від кількості імпульсів, подразнюючих голосові зв'язки [8].

У своїх «Роздумах про голос» Д. Євтушенко підкреслює важливість роботи над постановкою голосу на початкових етапах навчання, психоемоційного стану виконавця та удосконалення техніки виконавства [2].

На думку Л. Тоцької [6, с.6] «удосконалення вокальної підготовки майбутніх учителів музики – вокально-педагогічний процес, який полягає у знаходженні сучасних шляхів і методів, що дозволить повніше розкрити індивідуальні якості та можливості студента, реалізувати його творчий і художньо-пізнавальний потенціал».

Метою статті є окреслення фундаментальних методів навчання співу майбутніх вчителів та виконавців у вищих навчальних закладах.

Викладення основного матеріалу дослідження. Викладач вокалу має бути не лише виконавцем, а й теоретиком своєї справи. Але варто зауважити, що теоретична складова у вивченні методики та накопичення знань і навичок не єдина. Важливою складовою є набуття виконавського досвіду шляхом відвідування концертів та майстер-класів професійних співаків, ансамблів, хорів тощо.

Музичне виховання спирається на здобутки попередніх поколінь, загальних ідей просвіти та конкретних методичних порадах. Перш за все, у теоретичних працях присвячених методиці навчання співу підкреслюються вимоги до викладача вокалу, адже провідним є *метод власного показу*, тобто *емпіричний*. А. Менабені вважає, що найпростіший спосіб пояснити учневі його помилку – точно зімітувати його голос, тоді для нього стане очевидним, що означає співати «носом», «горлом» чи «важким та різким» звуком [4, с. 74]. Суть цього методу полягає у сприйнятті учнем співу викладача, коли голосові м'язи фіксують правильну постановку голосу, довершуючи її через особисті емоції, почуття, темперамент. Варто зазначити, що при невмілому наслідуванні стираються індивідуальні особливості голосу учня, а виконання педагогом, який не вирізняється тембром та технікою, шкодить.

Організовуючи роботу викладач повинен враховувати необхідність систематичності занять з обов'язковим поступовим ускладненням завдань та навантаженні на голосовий

апарат. Періодично потрібно слухати зразки еталонного звучання разом з учнем та аналізувати їх. Це допоможе активізувати слухову увагу, спрямованої на сприйняття й запам'ятовування звукового еталону. Це *метод внутрішнього співу*, який готує ґрунт для більш успішного опанування вокальною технікою, але не заміняє повноцінні тренування.

Також під час прослуховування доцільно використовувати *метод порівняльного аналізу*, завдяки якому учень вчиться сприймати та диференціювати компоненти вокального виконання, відрізняти гарне та негарне звучання, правильне та неправильне звукоутворення. Ці аналітичні операції активно розвивають вокальний слух та художній смак майбутнього виконавця.

Суть концентричного методу описана М. Глінкою: «За моїм методом, спочатку потрібно вдосконалити натуральні тони (тобто ті, які співак «бере» без жодних зусиль), оскільки лише вдосконаливши ці тони, поступово можна працювати над іншими звуками» [1].

На звукоутворення та якісне звучання впливає і мова твору, який виконується. Відомо, що кожна фонема, склад чи слово цілісно організовують роботу всього голосового апарату. *Фонетичний метод* використовують у вокальній педагогіці як один із засобів впливу на звучання голосу. Найменші зміни артикуляційного складу однієї і тієї ж фонемі створюють уже нові акустичні та аеродинамічні зміни, що позначаються на тембрі голосу.

Викладач у роботі з учнем повинен спонукати його до пошуку звучання, характерного вокальному твору. У цьому допоможе використання *евристичного методу*, який допоможе самостійно чітко визначити емоційно-суттєвий зміст даного твору.

Незважаючи на різноманітність методів навчання співу, викладач зобов'язаний дотримуватися загальних принципів виховання співаків. Необхідно володіти уміннями професійного характеру, зокрема, на початковому етапі, визначати тип і характер голосу, а також допомога у правильній професійній орієнтації майбутнього співака. Ці вимоги визначають один із головних методичних принципів навчання співу – *принцип індивідуального підходу*. Також важливими є принципи послідовності та єдності художнього та технічного розвитку [3].

Висновки. Відомі на сьогодні методи навчання співу є підсумком багаторічного теоретичного і практичного досвіду педагогів вокалу, тому вони вирізняються своєю чисельністю. Умовно їх можна розділити на загальні (вищеописані) та специфічні, що стосуються безпосередньої роботи голосового апарату. До другого блоку можна віднести дихальну гімнастику, вправи для формування регістрів, зняття м'язових затисків гортані та напруження мімічної мускулатури, оволодіння техніками філірування звуку та головного резонування, тренування артикуляційного апарату, розвитку вокальної техніки тощо.

Усі перераховані методи повинні не виключати, а взаємодоповнювати один одного. Різноманіття методів у методиці навчання співу часто призводить до відсутності єдиної точки зору на процес виховання та навчання майбутніх співаків. Малоефективним буде навчання, яке ґрунтується лише на одному методі. Важливим критерієм у виборі методів навчання співу є акустична ефективність (сила звучання голосу), енергетична економність (спів з мінімальними енергетичними затратами для виконавця) та біологічна доцільність (передача голосом емоцій).

Список використаних джерел:

1. Барсов Ю. А. Вокально-исполнительские и педагогические принципы М. И. Глинки / Ю. А. Барсов. – Л. : Музыка, 1968. – 66 с.
2. Євтушенко Д. Роздуми про голос [Текст] : нотатки педагога-вокаліста /Д. Євтушенко. – К. : Музична Україна, 1979. – 92 с.
3. Кравченко А. М. Секреты бельканто / А. М. Кравченко. – Симферополь: Редотдел Крымского комитета по печати, 1993. – 126 с.
4. Менабени А. Г. Методика обучения сольному пению / А. Г. Менабени. – М. : Просвещение, 1987. – 93 с.
5. Работнов Л. Д. Основы физиологии и патологии голоса певцов / Л. Д. Работнов. – М.: Музгиз, 1932. — 160 с.
6. Тоцька Л. О. Методичні засади удосконалення вокальної підготовки майбутніх учителів музики: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: спец. 13.00.02 «Теорія та методика музичного навчання» / Л. О. Тоцька. – Київ, 2010. – 21 с.
7. Фіцула М. М. Педагогіка : навч. посіб. / М. М. Фіцула. – Вид. 2, випр. та доп. – К. : Академвидав, 2006. – 560 с.
8. Юссон Р. Певческий голос: исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса / Р. Юссон ; пер. с фр. Н. А. Вербовой. – М. : Музыка, 1974. - 262 с.
9. Юцевич Ю. Є. Теорія і методика та розвитку співацького голосу / Ю. Є. Юцевич // Навч.-метод. посібник для викладачів і студентів мистецьких навчальних закладів, учителів шкіл різного типу. – К. : ІЗМН, 1998. – 160с.

ФОРМУВАННЯ МЕТОДИЧНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Воропаєва Н.О., провідний концертмейстер

Стребкова Д.В., концертмейстер

Римар І.В., здобувач ступеня вищої освіти «бакалавр»

У статті обґрунтовано особливості та критерії удосконалення методичної компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва в контексті сучасних художньо-освітніх вимог.

Ключові слова: *методична компетентність, музичне навчання, вчитель музичного мистецтва.*

The article substantiates the peculiarities and criteria of improving the methodical competence of the future teacher of musical art in the context of contemporary artistic and educational requirements.

Keywords: *methodical competence, musical training, teacher of musical art.*

Основний компонент компетентності вчителя музики є методична компетенція. Вона пов'язана з вибором методів навчання, засобів, форм і методів педагогічного впливу. Методична компетенція майбутнього вчителя музики є системним особистісним утворенням, яке проявляється в наявності у студентів здібностей до організації та здійснення процесу музичного навчання школярів на рівні сучасних художньо-освітніх вимог, успішного вирішення методичних завдань, професійної самореалізації та самовдосконалення. **Мета статті** полягає в проблемі формування методичної

компетенції студентів, яка завжди була однією з головних, а сьогодні стала основою практичної фахової діяльності майбутніх учителів музичного мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Методична підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва є складовою його загальної фахової підготовки. Аналіз наукових праць К. Авраменко, О.Апраксиної, І. Боднарук, Н. Верещагіної, С. Горбенка, Р. Гургули, Г. Дицьо, А. Козир, Є. Проворової, Л. Таланової та ін. дає підставу для визначення сутності й особливостей означеного процесу. На думку О. Апраксиної, методична підготовка майбутніх учителів музики є підґрунтям для налагодження взаємозв'язків між різними навчальними дисциплінами та педагогічною практикою [2]. Н. Верещагіна розглядає її як процес навчання й самонавчання майбутніх фахівців до здійснення методичної діяльності, яка ґрунтується на наукових досягненнях із педагогіки, психології, теорії та методики навчання [5]. К. Авраменко методичну підготовку вчителя музичного мистецтва вважає системоутворюючим компонентом професійної підготовки педагога; самостійною динамічною та комплексною системою, що віддзеркалює її зміст, структуру й функції [1]. У якості системи організації навчально-виховного процесу розглядає методичну підготовку студентів мистецькопедагогічних вишів Р. Гургула [6].

Дослідження Т.Бодрової показало на той факт, що така організація передбачає систематизацію та поглиблення набутих методичних знань, постійне вдосконалення практичних умінь і навичок з метою підготовки майбутніх учителів музики до організації різних видів практичної діяльності в школі, формування їх методичної самостійності. Дослідниця наголошує на тому, що в широкому розумінні методична підготовка майбутніх педагогів є багатограним феноменом, системою організації та управління навчанням, формою здобуття фахової освіти, що здійснюється шляхом реалізації складних організаційних і змістовопроцесуальних зв'язків і спрямована на якісні продуктивні зміни. Вона звертає увагу на виробничо-спрямовані характеристики досліджуваного феномена, які яскраво виявляються в тісних зв'язках педагогічної теорії та шкільної практики. Цей зв'язок має складний взаємозалежний характер, що теж здійснює вагомий вплив на створення об'єктивних умов удосконалення технологічних механізмів педагогічної дії [3]. На наш погляд, специфіка методичної компетентності вчителя музики, яку студенти мають набути в процесі індивідуальних занять, полягає в багатоаспектності його методичної діяльності: уміння й навички добирати цікавий матеріал, що доповнює шкільний програмний репертуар із слухання музики, теоретичні знання методики поетапного, самостійного розучування й виконання музичних творів на належному професійному рівні подолання техніко-виконавських труднощів; ескізне засвоєння музичних творів за короткий термін, засвоєння музичних творів за короткий термін; теоретичні й методичні знання особливостей виконання акомпанементу до дитячих вокальних, хорових та інструментальних творів, методика переносу фактурних і гармонічних особливостей до іншої тональності; спрощування музичного матеріалу шляхом вилучення другорядних деталей мелодії та гармонії.

Інформативно-методичний критерій спрямований на виявлення сукупності методичних знань, необхідних для якісного виконання навчально-методичної діяльності, яка забезпечує успішність музично-естетичної, музично-психологічної, музично-педагогічної та виконавської діяльності майбутнього вчителя музики.

Операційно-модельючий критерій виявляє рівень сформованості вмінь майбутнього вчителя музики, що пов'язаний із діагностикою умов процесу навчання, самооцінкою, прогнозуванням труднощів і досягнень, розробкою на цій основі конкретного плану дій, вибором форм і засобів виконання музичних творів і презентації художньої інформації.

Системно-діяльнісний критерій визначає міру володіння студентами методикою впливу на сприйняття учнів, коригування власною діяльністю на всіх її етапах.

Рівні методичної компетенції вчені визначають по-різному. Б. Блум зазначає шість рівнів: знання, розуміння, застосування в стандартних ситуаціях, аналіз, синтез, оцінка [4]. Такого підходу дотримуються Т. А. Іванова, А. І. Щербаков. Разом із тим, А. В. Мудрик зазначає три рівня, серед яких: перенесення варіантів рішення, прийомів навчання в умови нової педагогічної ситуації; знаходження і створення нових рішень.

На основі аналізу досліджень і власного педагогічного досвіду ми виділяємо такі три рівня: базовий, пошуковий, ціннісно-змістовий.

На базовому рівні дії студента зводяться до перенесення варіантів рішення та прийомів навчання в умови нової педагогічної ситуації.

На пошуковому рівні студент за допомогою викладача знаходить нові рішення, веде частковий пошук доцільних методів досягнення поставленого завдання.

На ціннісно-змістовому – студент ураховує метапредметні зв'язки, конструює різні варіанти методичних рішень. На цьому рівні пошук вирішення завдань стає джерелом збагачення суб'єктного досвіду студента, здатного аналізувати й обґрунтовувати свої методичні дії. Отож вважаємо, що рівень методичних компетенцій майбутнього вчителя музики залежить від наявності системних комплексних знань і володіння загальним алгоритмом здійснення методичних дій. Однак, як показує практика, навіть за наявності достатніх методичних знань і вмінь, застосовуваних у конкретній методичній діяльності, студенти зазнають труднощів під час перенесення цих знань до педагогічних ситуацій.

Першою умовою формування методичної компетенції майбутніх учителів музики є впровадження в навчальний процес інноваційних технологій, які надають перевагу особистісно-суб'єктивному фактору, сприяють формуванню самостійних творчих умінь студентів і дозволяють максимально наблизити умови навчання до умов майбутньої діяльності студентів-музикантів. Так, у процесі вивчення музичного твору передбачається осмислення студентами таких питань: під час розкриття яких тем уроків можна використовувати означений музичний твір; скласти характеристику музичного твору для різних вікових груп; скласти оркестровий супровід (шумові інструменти) для виконання учнями молодших класів даної п'єси; зробити вибірку музичних творів для слухання, що поєднані з даною п'єсою єдиним змістом; виділити в п'єсі тематичний план і прослідкувати його динамічний розвиток.

До другої умови нами було віднесено: орієнтація студентів на ціннісно-сміслову ставлення до педагогічної діяльності, самоосвіту та свідомий саморозвиток.

До третьої умови – надання студентам можливості достатньої варіативності у виборі засобів і методів вирішення художньо-виконавських і вербально-інтерпретаційних завдань, включення їх до дослідницько-проектувальної роботи. Реалізація цієї умови припускає: наявність умінь як техніко-виконавського відтворення музичних творів, так і їх художньо-інтерпретаційного аналізу; досвід концертмейстерської роботи та творчого музикування (читання з листа, імпровізації, добору по слуху, транспонування); максимальний прояв

творчих здібностей, у процесі чого студенти навчаються алгоритмам вирішення творчих педагогічних завдань.

У цьому випадку йдеться не про сутність знань, а про форму їх передачі. На думку В. І. Смирнової, якщо викладач діє згідно з педагогічним стереотипом, то в якості основної мети навчального процесу виступає передача вчителем «готових форм» соціального досвіду (знань, зразків діяльності...) [9]. Студент із найбільшою готовністю й більш продуктивно утягується в ті види діяльності, які ним обрані вільно. Якщо студенти безпосередньо беруть участь у постановці цілей своєї навчальної діяльності, мають можливість вибрати форму засвоєння змісту, метод навчання, вони відчують себе суб'єктами освітнього процесу. Коли ж їхня діяльність повністю регламентується викладачем, міцність засвоєння знань знижується. Одним із шляхів реалізації виділених умов включення студентів продуктивних форм творчої діяльності є застосування низки методів.

Важливу роль у розвитку творчої діяльності й накопиченні професійно-методичного досвіду студентів відіграють методичні задачі. Під методичною задачею вчені розуміють таке навчальне завдання, у якому моделюється певний елемент методичної ситуації. Її вирішення передбачає усвідомлення проблеми, умов, стосовно яких задача має бути вирішена, та актуалізацію необхідних знань. На заняттях з основного музичного інструменту можуть бути такі методичні задачі: проаналізувати готовий варіант вирішення методичної ситуації; обрати одного з кількох запропонованих варіантів вирішення методичної проблеми; аналіз і добір завдань; самостійний пошук і вирішення методичної проблеми або самостійне виконання методичних дій за певних умов; проаналізувати готовий варіант вирішення методичної ситуації, обґрунтувати доцільність (недоцільність) добору вчителем вправ, типу та структури уроку, методичного підходу до опрацювання певної теми тощо. Вирішення подібних завдань у процесі моделювання ситуацій або вирішення методичних задач створює на заняттях атмосферу пошуку та творчості, ініціює здатність студента до творчої самореалізації та сприяє перенесенню теоретичних набутих знань, умінь і навичок безпосередньо до практичної методичної діяльності. У своїй роботі ми намагались адаптувати педагогічний метод *ТРИЗ* з урахуванням особливостей практичної діяльності майбутнього вчителя музики, що дозволило цю технологію використовувати як інструмент пошуку оригінальних ідей у процесі вдосконалення методичної компетентності. Такий метод складається з безлічі інструментів і методів, що дозволяють у будь-якій проблемній ситуації прийняти креативне й ефективне рішення. На думку вчених, цей метод містить у собі чотири структурні одиниці: систематика, знання, аналогії, бачення.

Механізмом реалізації *методу художнього контексту* виступають різноманітні зв'язки музики з іншими видами мистецтва, художніми образами, теоретичними дисциплінами (сольфеджіо, гармонія, аналіз музичної форми, аранжування). Музично-методична компетенція студента збагачується при цьому за рахунок виявлення загального й особливого у специфіці музичного мистецтва, аналізу й порівняння художнього контексту музичних творів із живописом і поезією, усвідомленням структури, форми твору, особливостей використання композитором музично-виразних засобів.

Метод *моделювання навчальних ситуацій* стимулює студентів до самоаналізу, самооцінки й саморозвитку, готує майбутніх педагогів до співпраці з учнями. При цьому одну й ту саму педагогічну ситуацію варто моделювати по-різному, тоді якість змодельованої ситуації буде безпосередньо залежати від знань студента та його креативного мислення.

Однак, вважаємо, що доцільно програвати (моделювати) не всі компоненти уроків, а лише найбільш важливі, методично значущі їх частини, що дозволяє апробувати кілька способів і організаційних форм проведення уроків музики: виконання музичного твору цілком і фрагментарно, підготовка художньої анотації до одного музичного твору для різних вікових категорій учнів, підготовка діалогу з акцентом на художній зміст і використання композитором музично-виразних засобів.

Наступний метод – *метод елективності*. Цей метод припускає створення системи багаторівневої методичної підготовки майбутніх учителів музики, що враховує індивідуальні особливості студентів (здібності, рівень довузівської підготовки), що й надає кожному студенту можливість максимального розкриття здібностей для набуття відповідної до цих здібностей освіти. При цьому індивідуалізація навчання може здійснюватися за змістом (можливість коректування виконавських труднощів), за обсягом (використання індивідуальних планів роботи) і за часом (зміна в певних межах регламенту вивчення певного обсягу навчального матеріалу відповідно до індивідуально-психологічних особливостей, здібностей і рівня довузівської підготовки студентів). У межах нашого дослідження метод елективності передбачає створення педагогічних ситуацій, коли педагог у кожній конкретній музично-виконавській ситуації з'ясовує в діалозі зі студентом: яким повинен бути художній образ, якими музично-виразними засобами можна досягти слухового уявлення. Метод елективності полягає в забезпеченні можливості вибору індивідуальної траєкторії професійного самостановлення. Особливості цього методу передбачають: знати індивідуальні психологічні особливості студентів, а також рівень їх виконавської підготовки; включати до навчання завдання, що не мають однозначного визначеного вирішення й реалізують право на особисту методичну оцінку студента (добір аплікатури в поліфонічних творах з подальшим поясненням доцільності вибору; добір репертуару до заданої теми, виявляти тематичний план музичного твору); використовувати творчі форми роботи у процесі занять у концертмейстерському класі.

Одним із шляхів удосконалення методичної компетентності майбутніх учителів музики стали також метод *емоційної драматургії уроку* та метод *емоційного впливу*. Метод емоційної драматургії уроку використовується під час розробки вчителем музики сценарію уроку. Драматургія уроку (послідовність навчальних завдань, зміст і обсяг музики, що звучить, кульмінація уроку, «післядія», емоційний тонус) визначається залежно від смислових акцентів на тому або іншому музичному творі, від позитивного ставлення школярів до тем або інших видів музикування, рівня загального й музичного розвитку учнів класу. У такому розумінні метод емоційної драматургії (Е. Б. Абдуллін) близький до метода емоційного впливу (Л. М. Дмитрієва й Н. М. Чорноіваненко).

Методичні компетенції, будучи діяльнісною складовою компетентності вчителя, характеризують *змістовну* й *процесуальну* сторони методичної діяльності, забезпечують її здійснення на різних рівнях методичної системи. Унаслідок цього високий рівень методичних компетенцій майбутнього вчителя музики залежить від наявності в нього системних комплексних знань і володіння загальним способом здійснення методичних дій.

Висновки. На підставі аналізу літературних джерел, а також власного педагогічного досвіду ми дійшли таких висновків. Виходячи зі структури досліджуваного феномена, розроблено й науково обґрунтовано критерії сформованості методичної компетенції студентів вищих навчальних закладів, а саме: *мотиваційно-цільовий, інформативно-методичний,*

операційно-модельюючий, системно-діяльнісний. До рівнів методичної компетенції віднесено такі: базовий, пошуковий, ціннісно-змістовий.

Перспектива подальших пошуків у даному напрямку.

Важливими складовими вдосконалення методичної компетенції майбутнього вчителя музики є умови й методи. У роботі ми виділяємо такі умови:

- впровадження до навчального процесу інноваційних технологій, які надають переваги особистісно-суб'єктивному факторові, сприяють формуванню самостійних творчих умінь студентів і дозволяють максимально наблизити умови навчання до умов майбутньої діяльності студентів-музикантів;
- орієнтація студентів на ціннісно-сміслову ставлення до педагогічної діяльності, самоосвіту та свідомий саморозвиток;
- надання студентам можливості достатньої варіативності у виборі засобів і методів вирішення художньо-виконавських і вербально-інтерпретаційних завдань, включення їх у дослідницьку й проектувальну роботу.

Одним зі шляхів реалізації цих умов щодо вдосконалення методичної компетентності майбутніх учителів музики стали також методи: художнього контексту, метод моделювання навчальних ситуацій, метод елективності, метод емоційної драматургії уроку, метод емоційного впливу.

Список використаних джерел:

1. Авраменко К. Б. Методична підготовка вчителів початкових класів у педагогічних навчальних закладах України (1956–1996) : автореф. дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.04 «Теорія і методика професійної освіти» / К. Б. Авраменко. – К., 2002. – 22 с.
2. Апраксина О. А. Методика музикального виховання в школі /О. А. Апраксина. – М. : Просвещение, 1983. – 222 с.
3. Бодрова Т. О. Методична підготовка майбутніх учителів музики /Т. О. Бодрова // Наукові записки: Психолого-педагогічні науки. – Серія: Наукові видання Ніжинської вищої школи. – № 1. – Ніжин : Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя, 2015. – С. 7–12.
4. Bloom B. S. Taxonomy of educational objectives: The classification of educational goals: Handbook I, cognitive domain / B. S. Bloom. – New York : Longman, 1994. – С. 112.
5. Верещагина Н. О. Методическая подготовка бакалавров и магистров в области естественнонаучного образования: методология, теория и перспективы : монография / Н. О. Верещагина. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2011. – 156 с.
6. Гургула Р. Специфіка професійно-методичної підготовки майбутнього вчителя музики [Електронний ресурс] / Р. Гургула. – Режим доступу :<http://intkonf.org/gurgula-r-i-spetsifika-profesiyno-metodichnoyi-pidgotovki-maybutnogovchitelya-muziki>.
7. Дичківська І. М. Інноваційні педагогічні технології / І. М. Дичківська. – К. : Академвидав, 2004. 352 с.
8. Потоцька Т. Ф. Підготовка майбутніх вчителів до методичної творчості Т. Ф. Потоцька // Збірник наукових праць Бердянського державного педагогічного університету (Педагогічні науки). – 2007. – № 1. – Бердянськ : БДПУ, 2007. – С. 179–184.
9. Смирнов В. И. Теория и методика воспитания. Часть III. Гуманистические воспитательные системы : учебное пособие / В. И. Смирнов. – Нижний Тагил : Нижнетагильская государственная социально-педагогическая академия, 2012. – 348

ФОРМУВАННЯ ПРАКТИЧНИХ НАВИЧОК АКТОРСЬКОЇ ГРИ ЯК ВАЖЛИВИЙ КОМПОНЕНТ УДОСКОНАЛЕННЯ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ

Швець І.Б., Народна артистка України, професор

Автор статті розглядає акторську майстерність, як важливу професійну якість педагога-музиканта, що сприяє успішному виконанню творчих завдань. Автор доводить, що до аспектів удосконалення музично-педагогічної майстерності майбутніх вчителів органічно входить формування навичок акторської гри, як необхідного компоненту педагогічного професіоналізму й майстерності.

Ключові слова: *музично-педагогічна майстерність, акторська гра, фахова підготовка, імпровізація.*

The author of the article considers actor's skill as an important professional quality of a teacher-musician, which contributes to the successful fulfillment of creative tasks. The author argues that the aspects of improving the musical and pedagogical skills of future teachers organically includes the formation of actor's skills as a necessary component of pedagogical professionalism and skill.

Keywords: *musical-pedagogical skill, acting game, vocational training, improvisation.*

Одним із головних завдань сучасної музично-педагогічної освіти є підготовка майбутніх педагогів-музикантів до професійної діяльності, що вимагає цілого комплексу професійних умінь: здатності до творчої самореалізації, фахового саморозвитку, спроможності на високому рівні пропагувати надбання світової та вітчизняної музичної культури.

У науковому просторі сучасної музичної педагогіки проблема підготовки майбутніх фахівців до професійної діяльності розглядається системно, як сукупність певних взаємопов'язаних компонентів. Ця складна педагогічна система забезпечує процес виховання фахівців, які мають уміти грати на різних музичних інструментах, володіти вокальними навичками, хоровою та диригентською культурою, бути готовими проводити педагогічну діяльність тощо. За своєю сутністю системний підхід є загальнонауковим. М.С. Каган зазначає, що системний підхід забезпечує повну інтеграцію знань, при якій соціальні науки зберігають свою самостійність і специфічність, але їх фактичні дані і теоретичні побудови об'єднуються навколо системних методів дослідження як загальної підстави [3, с. 24]. Так, цілісність та синкретична спрямованість педагогічного процесу сприяє вдосконаленню музично-педагогічної майстерності майбутніх вчителів.

Серед важливих умов формування педагогічної майстерності музиканта також слід визначити вміння педагога керувати своєю поведінкою: володіння культурою мови, артикуляцією, вміння утримувати довільну увагу учнів за допомогою емоційно наповнених інтонацій, перетворюючи емоції життєві на емоції музично-естетичні, правильне використання жестів і міміки, а також вміння впливати на учня за допомогою педагогічного спілкування, тобто розвивати організаційний талант, почуття педагогічного такту. Артистизм – важлива професійна якість педагога-музиканта, що сприяє успішному виконанню творчих

завдань. Володіння основами акторської майстерності є показником рівня загальнопедагогічної та духовної культури вчителя.

Таким чином, до аспектів удосконалення музично-педагогічної майстерності майбутніх вчителів органічно входить формування навичок акторської гри, як необхідного компоненту педагогічного професіоналізму й майстерності.

У вітчизняній педагогіці склався цілий напрямок досліджень феномену акторської майстерності в діяльності педагогів. Проблеми фахової підготовки вчителя музики, удосконалення його педагогічної майстерності висвітлені у працях І. Зязюна, Т. Люріної, В. Орлова, Г. Падалки, О. Рудницької, О. Ростовського та ін. Сучасні наукові концепції з проблем взаємодії педагогічної та виконавської майстерності висвітлені у працях В. Белікової, М. Давидова, О. Маркової, В. Москаленка та ін. Питання культури і акторської майстерності спілкування розглядали В.О. Кан-Калик, О.М. Леонтьєв, питання театральної педагогіки вивчали В.Ц. Абрамян, П.В. Галахова та ін.

У той же час аналіз теоретичних досліджень, результати вивчення практичної роботи педагогів-музикантів і власний практичний досвід роботи зі студентами свідчать про те, що проблема формування практичних навичок акторської гри, як важливого аспекту удосконалення музично-педагогічної майстерності майбутніх вчителів у сфері навчально-виховної та музично-виконавської діяльності вищої школи розроблена і висвітлена в наукових працях недостатньо, а існуючі методи підготовки до професійної діяльності не завжди відповідають сьогоденним вимогам життя.

Це дає підстави вважати, що означена проблема є актуальною, вона диктує необхідність пошуку нових практичних технологій підготовки майбутніх педагогів-музикантів, потребує відповідного теоретичного обґрунтування і практичного впровадження.

Мета статті – розкрити важливість опанування практичними навичками акторської гри як одної з професійних складових майбутнього педагога-музиканта, обґрунтувати форми й методи, що сприяють ефективному підвищенню його музично-педагогічної майстерності.

Як показує вивчення досвіду освітнього процесу в сучасній вищій і середній школі, завдяки театральним технологіям можна забезпечити досконалість творчого саморозвитку, самопізнання, самореалізації майбутнього Вчителя [2; 3; 4].

Методологічним підґрунтям акторської майстерності та режисури у професійній діяльності педагога служить система К.С. Станіславського [5]. Майже всі театральні теорії та напрями з початку ХХ ст. до наших днів відбивають на собі плідний вплив його ідей і творчих принципів. Система К.С. Станіславського – наука не лише про акторську творчість, а й про те, як спираючись на об'єктивні закони, плекати, розвивати, збагачувати різні здібності, і не лише сценічні - вона дає можливість розв'язати багато проблем у підготовці вчителя.

У Вінницькому державному педагогічному університеті система фахової підготовки педагогів-музикантів містить навчальні дисципліни, спрямовані на опанування теоретичних знань і практичних навичок з акторської майстерності. До них належать вибіркові дисципліни «Основи акторської майстерності», «Основи сценарної композиції», «Теорія і практика режисури».

Дисципліна «Основи акторської майстерності» охоплює питання сценічної теорії і артистичної техніки за системою К.С. Станіславського. Мета дисципліни – засвоєння студентами знань з історії та теорії акторської майстерності та формування практичних

навичок з техніки застосування засобів виразності актора: тіло, голос, психофізичні дані. У процесі вивчення навчальної дисципліни студенти опанують процес органічної дії, переборюючи несприятливі умови публічної творчості, навчаються застосовувати набуті акторські навички в практичній діяльності.

У ході засвоєння дисципліни «Основи акторської майстерності» студенти вивчають складові частини «системи Станіславського», елементи внутрішньої акторської техніки та комплекс вправ для їхнього розвитку; набувають знання про зовнішні елементи акторської техніки та навички фізичного розвитку тіла як першого об'єкта уваги актора; оволодівають навичками розвитку мовного апарату, як одного з основних елементів акторської техніки. Студенти засвоюють сценічну теорію і методику артистичної техніки, що містить в собі «система Станіславського», основні напрямки акторського мистецтва, оволодівають специфічною термінологією, засвоюють комплекс вправ та тренінг, спрямований на розвиток творчих здібностей та вміння керувати творчим процесом.

Навчальна дисципліна «Основи сценарної композиції» є логічним продовженням «Основ акторської майстерності». Метою вивчення дисципліни є набуття студентами теоретичних знань та практичних навичок у створенні сценаріїв до різних музично-виховних заходів. В процесі засвоєння дисципліни студенти набувають знань про різновиди сценаріїв, закони композиційної побудови; найголовніші етапи роботи над сценарієм та методику побудови схеми сценарного плану; з'ясовують особливості усного живого слова та його форм; вивчають сценарно-режисерські основи та організаційні особливості кожної форми музично-виховного заходу, вчаться розробляти конференс до музично-виховного заходу, вивчають основи музичного оформлення різноманітних музично-виховних заходів. Також студенти мають можливість познайомитись з основами художнього оформлення музично-виховних заходів та засобами виразності художньо-декоративного оформлення відносно кожного їх жанру та виду, з комплексом театральних прийомів при втіленні сценарного матеріалу; опановують методику написання монтувального листа.

Дисципліна «Теорія і практика режисури» є логічним завершенням блоку акторських дисциплін і має за мету надати практичне спрямування знанням, які студенти отримали з «Основ акторської майстерності» та «Основ сценарної композиції». Метою вивчення дисципліни є набуття студентами теоретичних знань та практичних навичок організації шкільних творчих заходів, концертів, постановка дитячої казки, музично-літературної композиції, створення афіши, сценічна постановка музичного номеру. В результаті вивчення навчальної дисципліни у студентів формуються навички організації й проведення різноманітних музично-виховних заходів.

Завданнями дисципліни «Режисура шкільних музично-виховних заходів» є: засвоєння змісту, засобів, форм та методів музично-виховних заходів, формування в студентів навичок здійснення інформаційно-просвітницької діяльності; практичне оволодіння методикою підготовки бесід, інтерв'ю, диспутів, ток-шоу, екскурсій, стінних та радіогазет; вивчення різноманітних форм художньо-публіцистичної діяльності, засобів підготовки та проведення сюжетних і документальних заходів. Студенти повинні уміти застосовувати режисерський комплекс знань, умінь, навичок у відповідності з регіональними особливостями, проводити дослідницьку роботу, удосконалювати свою професійну майстерність.

На всіх зазначених дисциплінах професійна підготовка студентів до творчої музично-педагогічної діяльності здійснюється в комплексі з формуванням світогляду, етичних принципів, театральної і музичної культури, уяви, фантазії, інтуїції, організаторських здібностей, розуміння дитячої психології.

Використання вищенаведених форм роботи над формуванням навичок акторської гри дозволяє нам переконатися в тому, що акторська майстерність є могутнім чинником розвитку та вдосконалення музично-педагогічної майстерності, вона розвиває творчі та організаторські здібності, комунікативну культуру, здатність до імпровізації, сприяє виробленню емоційної та вольової стійкості педагога-музиканта. Таким чином, використання у процесі фахової підготовки форм і методів акторської гри містить великі потенційні можливості для удосконалення музично-педагогічної майстерності майбутнього педагога-музиканта.

Список використаних джерел:

1. Вильсон Г. Психология артистической деятельности: Таланты и поклонники / Гленн Вильсон [пер. с англ.]. Москва: Кошпо-центр, 2001. 384 с.
2. Выготский Л.С. К вопросу о психологии творчества актёра. //Л.С. Выготский // Собр. сочинений в 6-ти т. Москва: Педагогика, 1984. Т. 6. 328 с.
3. Каган М.С. Культура – философия – искусство (Диалог). / М.С. Каган, Т.В. Холостова. Москва: Знание, 1988. 64 с.
4. Крицкий В. М. Педагогические проблемы современной музыкально-исполнительской подготовки студентов музыкальных специальностей / В. М. Крицкий // Теория и методика музыкального образования. Научная школа Г. М. Падальки. Коллективная монография / под науч. кер. А. В. Козир. Київ: НПУ імені М. П. Драгоманова, 2011. 402 с.
5. Станиславский К.С. Работа актёра над собой / К. С. Станиславский. Москва: Искусство, 1985. Т.І. 472 с.

ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК САМОКОНТРОЛЮ В ПРОЦЕСІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Штена Ж.В., викладач

Воронаєва Н.О., провідний концертмейстер

У статті досліджується підготовка вчителя музичного мистецтва, яка пов'язана з оволодінням досить високим рівнем виконавської майстерності, в аспекті формування самоконтролю в самостійній роботі і необхідності безперервного зовнішнього контролю.

Ключові слова: самоконтроль, інтонаційний самоконтроль, професійна підготовка, інтонаційний слух, самооцінка.

The professional music teacher training is studied which is connected with acquiring quite a high level of mastering in the aspect of forming self-control in self-work and the necessity of continuous external control.

Keywords: self-control, internal self-control, professional training, internal hearing, self-appraisal.

Феномен самоконтролю, який визначається Г.С. Нікіфоровим як обов'язкова ознака свідомості та самосвідомості людини, умова адекватного психічного відображення людиною

свого внутрішнього світу і навколишньої об'єктивної реальності. Самоконтроль включений в усі форми психічних процесів, притаманних людині.

Формування самоконтролю активно вивчається вітчизняними та зарубіжними вченими. Ця проблема знайшла своє відображення в дослідженнях Нікіфорова Г.С., Павлова П.К., Гальперіна П.Я., Тилиціна Н.Ф., Бабакського Ю.К. та Ільїна Т.І.

Самоконтроль в професійній підготовці вчителя, будь-якого предметного напрямку, передбачає усвідомлене оволодіння комплексом взаємозв'язаних умінь та навичок, що сприяють його особистісній реалізації в професійній діяльності, а також позитивному розвитку професійних якостей. Самоконтроль як одна з сторін навчальної діяльності присутній на всіх етапах професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва, у всіх видах навчально-виховного процесу, але розвивається часто стихійно.

Мета статті – дослідити професійну підготовку вчителя музичного мистецтва, яка пов'язана з оволодінням досить високим рівнем виконавської майстерності, в аспекті формування самоконтролю в самостійній роботі і необхідності безперервного зовнішнього контролю.

Для розкриття яскравого і образного емоційно-художнього змісту музичного твору студенту необхідно не тільки володіти широким професійним кругозором і розвиненим художнім смаком, але і досконало володіти засобами виконавської виразності і навичками особливого виру оціночно-контролюючої діяльності – інтонаційного самоконтролю (у виконанні музичного твору, змістовності та виразності мови вчителя). Монотонна, не виразна, нелогічна мова вчителя є показником низького рівня педагогічної майстерності, фактором, що негативно впливає на засвоєння учнями змісту предмета, а також на їх розумовий і мовленнєвий розвиток. Видатні вчені (Б.В. Асаф'єв, В.А. Багадуров, В.П. Морозов і М. Євченков) вказують на наявність в інтонаційній розмовній мові основних елементів мови музичної – ритму, темпу, тембру, висоти, динаміки. Наявність цих якостей робить музичну (вокальну) і розмовну мову виразною та змістовною.

Отже, можна визначити самоконтроль як контроль над сприйняттям і виконанням вокального твору, а також над змістовністю, гармонійністю і виразністю мови.

В процесі співочої підготовки вчителя музичного мистецтва, як провідного виду діяльності майбутнього вчителя музичного мистецтва, залучені різні види самоконтролю: слуховий, зоровий та кінестетичний.

При формуванні інтонаційного самоконтролю визначальне значення має слуховий аналізатор, який забезпечує саморегулювання двох основних ланок механізму мови та співу – прийому і видачі мовної (вокальної) інформації.

Слуховий самоконтроль буде формуватись поступово, через практику спілкування з іншими людьми, при прослуховуванні аудіо та відеозаписів, на концертних виступах, академічних концертах. Порушення, ослаблення слухового самоконтролю призводить до розладу в організації як мовного, так і музичного інтонування. Це виражається в безконтрольному використанні часу проголошення фрази, динаміки, вимови слова, порушення ритму і артикуляції, в зростанні смислових помилок в мові та співі. Педагог повинен здійснювати зовнішній контроль, студент починає самостійно оцінювати свої дії, що дозволяє говорити про активізацію внутрішнього самоконтролю, який прийнято називати інтонаційним самоконтролем.

Можна виділити три етапи формування інтонаційного самоконтролю:

➤ До першого етапу відноситься формування основ самоконтролю. Створення еталону інструментального, вокального (інтонування) – є ефективністю будь-якого самоконтролю, в тому числі інтонаційного.

Потрібно враховувати конкретні умови (фізіологічні можливості студента, підбір репертуару, акустично-правильно оформлені аудиторії), в яких дані еталони створюються. Інтонаційний самоконтроль є не тільки засобом мінімізації відхилень від еталонного звучання, скільки засобом самостійного виявлення помилок в цілях, планах, засобах і методах.

➤ Другий етап - формування основ інтонаційного самоконтролю в процесі роботи над музичним твором.

Засвоєння технології музично- інтонаційного аналізу художнього твору, інтонаційне створення образу твору, робота над виразними деталями, формування інтонаційної виконавської інтерпретації в реальному звучанні - це основний зміст цього етапу.

➤ Мета третього етапу - формування інтонаційного самоконтролю в роботі над цілісним високохудожнім виконанням музичного твору на репетиціях, концертних виступах. Такі виступи узагальнюють результати всієї попередньої роботи.

Після трьох етапів формування інтонаційного самоконтролю ми звертаєм увагу на здатність до переосмислення студентами своїх особистісних та професійних стереотипів, самоаналізу і прогнозування свого професійного зростання, необхідної самокорекції.

Поетапна робота над формуванням інтонаційного самоконтролю виділила нам критерії, які склали основу змін, що відбувались зі студентами в роботі над музичними творами - музично-виконавська, вокальна діяльність є особливим видом художньої комунікації, в контексті якого контроль виступає як «зворотна» інформація, яку отримала людина про дії іншої.

Коли в подібній інформації зацікавлені усі партнери по спілкуванні, утворюється ситуація взаємоконтролю, як кільцевого механізму зворотного зв'язку.

На основі «зворотної» інформації відкривається можливість самокорекції, використання нових дій, які більш ефективні.

Мотиваційно-ціннісний критерій передбачає наявність комплексу мотивів саморозвитку в процесі оволодіння основами спеціально-професійної діяльності та розвитку загального культурного кругозору майбутнього вчителя музичного мистецтва. Мотив спонукаючи людину до дій, запускає одночасно і самоконтроль за допомогою якого перевіряються правильність дій на шляху до поставленої мети. В мотиваційній сфері надзвичайно важливі ціннісні орієнтири, серед яких в якості основного виступає художня цінність творів музичного мистецтва.

Наявність комплексу умінь самостійної контролюючої діяльності, куди входять кількісні так і якісні показники, а також наявність спеціальних виконавських умінь та навичок ми відносимо до діяльнісно- практичного критерія інтонаційного самоконтролю. До кількісних показників слід віднести систематичність, здатність до самоорганізації, обсяг часу, що витрачається на роботу студентом. До якісних - розвиток інтонаційного слуху, емоційність сприйняття і виконання музики (мови), вміння ставити завдання і коригувати цілі.

Таким чином, формування навичок інтонаційного самоконтролю можливо здійснити лише на основі загально-дидактичних принципів та етапів.

Самоконтроль - важливий компонент цілісного механізму саморегуляції студента, його професійної діяльності і поведінки.

Список використаних джерел:

1. Анохин П.А. Очерки по физиологии функциональных систем/ П.А. Анохин: М.- Медицина,1975. 448с.
2. Гальперін П.Я. «Актуальні проблеми вікової психології»/П.Я. Гальперін. М.- Наука, 1986. 276с.
3. Сохор А. Музика як вид мистецтва/ А Сохор.-М.- Музика.1970.192с.

КРЕАТИВНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ РЕПЕРТУАРУ В КОНТЕКСТІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Штена Ж.В., викладач

Щербакова Л.В., концертмейстер

У статті розглядаються деякі аспекти професійної підготовки вчителя музичного мистецтва, основну частину якої складають високі зразки музичного мистецтва.

Ключові слова: репертуар, музичний твір, креативність, креативний продукт, креативна особистість, креативне середовище.

The article considers with some aspects of professional training of a music teacher, which is based, mainly, on high-class examples of musical art.

Keywords: repertoire, piece of music, creativity, creative product, creative person, creative environment.

Процес модернізації системи освіти диктує високі вимоги до підготовки сучасного вчителя, важливими завданнями якого є підвищення загальної педагогічної культури, професіоналізму, комунікативних здібностей та креативного мислення. Професійна підготовка складає комплекс дисциплін, які готують майбутнього вчителя до різних видів діяльності (культурно-просвітницької, педагогічної, художньо-творчої, організаційно-управлінської та інших). Кваліфікаційна характеристика вчителя музичного мистецтва передбачає наявність у фахівця широкого культурного кругозору, великого об'єму знань, умінь та навичок у виконавській та методичній діяльності; розвинутих загальних і музичних здібностей, готовності до здійснення музично-педагогічної діяльності. Фахівець повинен володіти різними навичками : вокальними, виконавства на музичних інструментах, роботи з хором, читання хорових партитур, концертмейстерськими вміннями.

Одним із важливих чинників цієї підготовки є репертуар. Від того, наскільки цілеспрямовано та змістовно він буде вибудований і засвоєний в період навчання, залежить рівень підготовки фахівця. **Мета статті** – розглянути деякі аспекти професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва під час вивчення репертуару, основну частину якого складають високі зразки музичного мистецтва, а також розкрити значення понять «креативність», «репертуар»; показати їх вплив на формування креативної особистості майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Твори музичного мистецтва, які долучають студента до світу вокальної, хорової, інструментальної, оперної, симфонічної музики називаються репертуаром. Завдяки репертуару студент знайомиться з традиціями, що історично склалися у композиторських шкіл

та кращими досягненнями світового музичного мистецтва, творчістю видатних композиторів, музичними стилями в різних історичних епохах. Музичні твори та музика - це особливий, специфічний елемент культури, природі якого іманентно присутній креативний компонент. Креативність – це особливий випадок творчості, який придбав у своєму найвищому прояві принципово нову якість, що призвела до значущого, ефективного перетворення[1,с.12].Аналіз різних визначень показав що до креативності належать новизна, нестандартність, оригінальність, унікальність, значимість і ефективність. Близьким за змістом є поняття новація, інновація, парадигма, відкриття, винахід, творча уява, інтуїція, геній і талант. Вони фіксують креативний початок в різних соціокультурних контекстах, так креативність є іманентною складовою інноваційної діяльності, змістовним компонентом новацій і інновацій. Близьким до понять креативності є поняття педагогічна творчість. Як пише Є.П. Ільїн , перший щабель даного виду творчості – є відкриття нового для себе, виявлення нестандартних способів вирішення педагогічних завдань. Відкриття нового не тільки для себе, але і для інших, тобто новаторство- це другий ступінь. Це, наприклад, розробка нового методу навчання, ефективного для конкретних або будь-яких умов педагогічного процесу[7,с.448].

Також в сфері мистецтва виділяють особливий тип творчих людей, які сприймають художні твори, як співтворчість. Цей рівень сприйняття, що дозволяє глядачеві або слухачеві відкрити і зрозуміти глибинне смислове значення твору (контекст-текст-підтекст). Таким чином креативність, творчість, педагогічна творчість і співтворчість – близькі між собою поняття,пов'язані з пошуком і відкриттям нового або з використанням старого методу в нових умовах, а також з відкриттям нового не тільки для себе, але й для інших сфер мистецтва, художньої культури, музично-педагогічної діяльності.

Розглядають чотири аспекти креативності (за одними джерелами Р. Муні, 1963 році, за іншими – А.Штейном, 1969 році),а саме : процес, продукт, особистість, середовище . В даній статті розглядаються три аспекти. Музичний твір (репертуар),як креативний продукт, особистість педагога-музиканта як креативна особистість, а музична педагогічна діяльність представляється креативним середовищем.

Твір мистецтва як продукт діяльності акумулює в собі неповторне, унікальне і оригінальне авторське втілення загальних закономірностей конкретної епохи, культури, нації. Цінність твору музичного мистецтва для людини полягає в тому, що включаючись в процес його соціокультурного буття воно співвідноситься з духовними потребами, формує естетичні ідеали. Як креативний продукт,музичний твір впливає на духовний світ людини, розвиває прагнення до самоудосконалення, розвитку творчої (креативної) особистості .

Якщо говорити про творчу особистість, Л.В. Яценко виділяє в ній високу активність суб'єкта і соціально-історичну обумовленість цієї активності. Дані риси детермінуються наступним чином:

1. Установкою на перетворення дійсності;
2. Свідомою цілеспрямованістю;
3. Саморозвитком людини;
4. Свободою вибору. [4,с.27]

Для музично-педагогічної діяльності в процесі навчання студента, де він може розкрити свої музично-творчі здібності, велике значення має музично-виконавська практика. На практиці студент повинен на високому рівні виконувати музичні твори різних стилів та жанрів, вільно читати з листа, здійснювати детальний розбір авторського тексту, знаходити адекватні

інтерпретаторські рішення. Студент в одній особі може бути: реалізатором авторської ідеї твору, реципієнтом, співавтором. Відтворюючи авторський зміст, відповідно до свого суб'єктивного світовідчуття та індивідуального досвіду, він тим самим договорує невимовлене автором, роз'яснює приховані від простого ока важливі моменти сюжету.

Говорячи про креативність, потрібно звернути увагу на підтримуюче середовище, що забезпечує сукупність стимулів – соціальних, культурних, економічних. «Створювати середовище - означає діяти, творити, шукати, вимагати, сприймати, призивати на допомогу свій естетичний смак»[4,с.7].Для реалізації креативних аспектів майбутнього вчителя музичного мистецтва необхідно акцентувати увагу на наступних позиціях:

- Необхідність створення сприятливих умов (креативного середовища) для формування креативної особистості;
- Необхідне виховання слухацької аудиторії, підготовка її до сприйняття творів музичного мистецтва;
- Креативні продукти (музичні твори – репертуар) опосередковують зустрічний рух суб'єктів музичної культури (композитора, виконавця,слухача),породжуючи креативне середовище;
- Твір музичного мистецтва, як креативний продукт, має здатність спонукати виконавця,а через нього і слухача, до особистого активного сприйняття;
- Креативний продукт детермінується креативним середовищем та під впливом цього середовища актуалізує специфічні властивості музичної культури (творення, акумулювання, трансляція, розповсюдження духовних цінностей людства);
- У креативному середовищі людина виявляє і власні креативні здібності в сприйнятті та у творчій музично-виконавській діяльності.

Сфера професійної діяльності вчителя музичного мистецтва досить широка і від того наскільки високим буде рівень його загальнокультурних і професійних компетенцій, залежить формування духовної особистості підростаючого покоління.

Список використаних джерел:

1. Балановська А.А. Креалогія:теорія творчої діяльності / Л.А. Балановська. – Балашов . Миколаїв, 2005.- 194 с.
2. Ильин Е.П. Психология творчества, креативности,одаренности / Е.П. Ильин. – СПб. : Питер. 2011. – 448 с.
3. Шепетис Л.К. Искусство и среда : место искусства в современной эстетической среде / Л.К. Шепетис. – М:Советский художник, 1978.- 264 с.
4. Яценко Л.М. Философские основания теории творчества и эвристики / Л.М Яценко.// Современные проблемы теории творчества: сб.науч. ст./под ред. Г.Я. Буша.- М: Поиск,1992.-с.27-41.

СЕКЦІЯ 2. КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ РОЗВИТКУ ЗАГАЛЬНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ ТА ВИХОВАННЯ

РОЛЬ НАРОДНОЇ ПІСНІ У ФОРМУВАННІ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ ШКОЛЯРІВ

Адамчук Н.В., здобувач ступеня вищої освіти «бакалавр»

Науковий керівник: Василевська-Скупа Л.П., кандидат педагогічних наук, доцент

У статті розкриваються цінності українських народних пісень, визначається їх роль у національномовному вихованні молодших школярів.

Ключові слова: українські пісні, цінності, національно-мовне виховання, національно-мовна особистість, молодші школярі.

The values of Ukrainian folk songs, their role is determined in nationally-language education of junior schoolchildren.

Keywords: Ukrainian songs, values, nationally-language education, nationally-language personality, junior schoolchildren.

В умовах розвитку сучасної вітчизняної системи освіти постає важливе завдання виховання національної самосвідомості підростаючого покоління, здатного втілювати в життя пріоритети моральності, гуманістичного світосприйняття на основі засвоєних культурних традицій свого народу. Відомо, що одним із дієвих засобів розвитку національної культури та національної самосвідомості учнів є український пісенний фольклор. У зв'язку з цим, зростають вимоги до мистецької освіти школярів, зокрема розвитку національної самосвідомості учнів у процесі вивчення українських народних пісень та обрядів, під час яких вони використовувались.

Аналіз сучасної педагогічної практики засвідчує ряд суперечностей між поставленими завданнями виховання національної самосвідомості школярів підліткового віку та недостатньою увагою до даного питання на уроках музичного мистецтва, зокрема недооцінкою в цьому зв'язку ролі пісенного фольклору, а також недостатнім використанням методичних засобів навчання і виховання.

Проблеми впливу етнопедагогічних чинників на духовність учня та формування його національної самосвідомості за допомогою фольклорного мистецтва досліджували такі педагоги та науковці: К. Ушинський, В. Сухомлинський, Г. Васнянович, О. Рудницька, М. Стельмахович, Б. Ступарик, Г. Філіпчук, В. Чорнобай, Л. Шемет та ін. Окремі питання музичної фольклористики вивчали: А. Іваницький, А.Завальнюк, Т. Кухарська та інші. Зрозуміло, що питання розвитку національної самосвідомості особливо важливе в підлітковому шкільному віці, адже в цей час відбувається усвідомлення учнями їхньої ролі і особистісного значення в житті суспільства, а також дій у відповідності до власних переконань і цінностей.

Тому метою статті є обґрунтування ролі українського пісенного фольклору у формуванні національної самосвідомості учнів шкільного підліткового віку.

В кожному історичному епоху в суспільстві домінують різні типи цінностей та ідей, які впливають на розвиток цінностей та ідей справляють на самосвідомість, зокрема українського

народу, вони активізують його життєдіяльність в цілому.

Поняття «національна самосвідомість особистості» – це розуміння і почуття належності до етнічної спільноти як результат освоєння культури, традицій, звичаїв свого народу.

Вона включає:

- 1) усвідомлення себе як індивіда на основі уявлень і знань про свої природно-біологічні властивості, зовнішність («Я-національно-фізичне»);
 - 2) усвідомлення себе як носія національної психології на основі пізнання впливу на психічні процеси, почуття, прояв волі, розуму, мовлення, належності до певної нації, народу («Я-національно-психологічне»);
 - 3) усвідомлення себе як носія національних властивостей особистості на основі пізнання залежності своєї життєвої позиції, ставлення до дійсності, інших людей, праці від національної належності («Я-національно-соціальне»);
 - 4) усвідомлене ставлення до історичного минулого, сучасного та майбутнього етносу,
 - 5) усвідомлене, дійове ставлення до духовних та матеріальних цінностей нації та стійка потреба у їх збереженні та примноженні;
 - 6) усвідомлення особистістю власної відповідальності за долю нації, її теперішнє і майбутнє.
- Завдяки національним особливостям особистість здатна зберегти наступність традицій і звичаїв свого народу, продовжити шлях його соціального і культурного розвитку [1, с. 117-118].

Формування національної самосвідомості відбувається, перш за все, в процесі залучення до соціального і культурного досвіду свого народу та світової культури в цілому. Цей етап А.Фасоля називає первинним рівнем національної самосвідомості, де відчуття національної приналежності проявляється як емоція (закоханість у природу рідного краю, замилювання мовою, звичаями, обрядами тощо) [2,6]. Неодноразово вчені наголошували на тому, що мистецтво наділене специфічною функцією – формувати світогляд особистості, сприяти підвищенню рівня її духовного розвитку, що полягає передусім у «формуванні національної самосвідомості, патріотизму, любові до рідного народу, уявлень про його місце в контексті світової історії, культури» [3, с. 39]. Важливе місце в пробудженні національної самосвідомості українців належить саме українському пісенному фольклору. Він впливає на формування ідейних і морально-етичних почуттів національної самосвідомості, виховання всебічно розвиненої особистості, засвоєння історії та культури свого народу. Пісенний фольклор є одним із діючих засобів виховання національної самосвідомості, національного характеру мислення, моральності, патріотизму. Це той вид мистецтва, який містить у собі неоціненний матеріал для вивчення традиційних етико-естетичних засад українського народу, а також відображає еволюцію ідеалів, яка відбулася в процесі історичного розвитку нації [4, с. 23]. Також народний пісенний фольклор є складовою навчального процесу, оскільки містить у собі систему етичних еталонів та ціннісних орієнтацій. Тому він посідає вагоме місце в формуванні національної самосвідомості, адже наповнений дидактичним змістом та пов'язаний зі звичаями, обрядами, святами, що супроводжують найважливіші події нації, окремої особистості.

Закладена у нинішніх шкільних програмах концепція національної самосвідомості музичного виховання школярів, на основі національної культури України, ґрунтується на таких положеннях:

- кожна дитина несе в собі паростки музичної свідомості, любов до народної пісні - фольклор сприяє проникненню учнів у глибини народної творчості, наближення до вікових уявлень про суть українця, гармонію людини і довкілля;
- народна музика повинна увійти до музичної свідомості як цілісне явище, частина світової культури;
- фольклор слід вивчати як цілісний духовний, матеріальний та практичний світ людини, як саме життя народу від найдавніших часів до сьогодення. [5, 7].

Тому у навчальній програмі учнів підліткового шкільного віку на уроках музичного мистецтва використовуються такі народні пісні як: «Од Києва до Лубен», «Їхав козак за Дунай», « Ой на горі та жінці жнуть», «Чи не той то хміль», «Засвіт встали козаченьки», « Розпустили кучері дівчата», «Ой ти, Морозенку», « Засвіт встали козаченьки». Важливим внеском для формування людини-творця з високими громадянськими якостями є вивчення українських народних пісень на уроках музичного мистецтва, які встановлені у навчальній програмі.

Так у навчальній програмі 7 класу, учнів знайомлять із історичною піснею «Ой на горі та жінці жнуть».

Пісня належить до кращих зразків української народної поезії. Яскраве відображення знайшли тут оптимізм народу, його віра в перемогу над ворогами, властивий йому гумор (гумористичне змалювання Сагайдачного). Героями пісні є два відомі своєю боротьбою проти султанської Туреччини і Кримського ханства козацькі гетьмани першої чверті XVII ст. Петро Конашевич-Сагайдачний і Михайло Дорошенко. В ряді варіантів з'являються нові герої, як, наприклад, Дрогозденко, який «веде військо московськеє борозденько».

Дорошенко – гетьман (1625—1628 рр.) реєстрових козаків Михайло Дорошенко. Брав участь у походах проти кримських татар і турків, а також у селянсько-козацькому повстанні 1625 р. проти польської шляхти; обраний гетьманом, додержувався польсько-шляхетської орієнтації. Сагайдачний — Петро Конашевич-Сагайдачний, гетьман реєстрових козаків, видатний керівник боротьби українського народу проти турецько-татарської навали; під його керівництвом було здійснено ряд вдалих походів, зокрема взято турецьку фортецю Кафа (1616). Сагайдачний спочатку додержувався угодовської політики щодо шляхетської Польщі; пізніше, виражаючи настрої мас, хотів перейти з козаками під владу російського уряду, для чого в 1620 р. посилав посольство у Москву. [6, 700].

Після налаштування підлітків на сприйняття народної пісні, на усвідомлення історії її створення. Учням було запропоновано прослухати українську пісню у декількох варіантах виконання різних колективів. Після кількох повторних прослуховувань учням було дано завдання детально описати свої почуття, проаналізувати вчинки героя, написати, які емоції викликала у них прослухана музика. Адже всі народи захоплюються мелодійністю української народної пісні, яка передає найтонші почуття, переживання нашого народу, прагнення до його визволення. Та не лише на уроках музичного мистецтва вивчається української народної пісні, брали участь у концертах народної музики: «Бандуристе, орле сизий...», фестиваль народної пісні «Зійшов місяць, зійшов ясний», «Тобі, Кобзарю, наш уклін».

Таким чином, національна самосвідомість допомагає зрозуміти багатогранність аспектів свого національного буття в минулому, сьогодні і в майбутньому. Національна самосвідомість створює умови для глибокого розуміння потреб, інтересів свого народу на всіх етапах його історичного розвитку. Завдяки їй особистість глибше розуміє свій народ, його

культуру й духовність, а також свої якості, здібності й можливості, виробляє основні напрямки своєї діяльності, визначає й успішно утверджує свою життєву позицію [7,20]. І щоб зберегти свою національну самобутність у сучасній масовій культурі, потрібно повернутися до українських національних джерел як дієвого засобу формування національної самосвідомості. Це питання, на нашу думку, є актуальним, і тому потребує подальших досліджень

Список використаних джерел:

1. Приходько Ю.О., Юрченко В.І. Психологічний словник-довідник. – К.: Каравела, 2012. – 328 с.
2. Фасоля А. Формування духовного світу особистості: від теорії до практики //Рідна школа. – 1999. – № 3. – С. 5-9.
3. Філіпчук Г. Г. Українська етнокультурна у змісті національної загальної та педагогічної освіти.– Чернівці, 1996.– с.39.
4. Андрійченко В. С. Український фольклор. – Львів, 1998.
5. Ланович М. “Українська усна народна творчість”, “Знання – преса” 2001с.7.
6. Українські народні думи та історичні пісні. Упорядники: П. Д. Павлій, М. С. Родіна. М. П. Стельмах. Видавництво Академії наук Української РСР, Київ, 1955, с.700.
7. Зязюн І. А. Особливості формування національної свідомості молоді на сучасному етапі державотворення. //Рідна школа.-2006.-№95.-С 19-23

МОРАЛЬНО-ЕСТЕТИЧНЕ ВИХОВАННЯ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ ЗАСОБАМИ УКРАЇНСЬКОГО ПІСЕННОГО ФОЛЬКЛОРУ

Артеменко А.В., здобувач ступеня вищої освіти «магістр»

Науковий керівник: Білозерська Г.О., кандидат педагогічних наук, старший викладач

У статті розглядається проблема морально-естетичного виховання молодших школярів засобами українського пісенного фольклору. Узагальнено потенціал народної музичної творчості у морально-естетичному вихованні школярів.

Ключові слова: морально-естетичне виховання, молодші школярі, народна музична творчість, педагогічні умови.

The problem of moral and aesthetic education of primary school children by means of folk music. Generalized potential of folk music in the moral and aesthetic education of students.

Keywords: moral and aesthetic education, junior high school students, folk music, pedagogical

Актуальність дослідження. Однією з найважливіших завдань школи в умовах національного відродження України є виховання гармонійної, духовно багатой і національно свідомої особистості. Таке завдання надає особливого значення вдосконаленню процесу морального виховання дітей і молоді в загальноосвітній школі. У зв'язку з цим зростає значимість розробки питань використання мистецтва, зокрема, музичного, яке в образно-звуківій формі відображає і узагальнює досвід емоційного ставлення до життя.

Аналіз літератури. Велику увагу вихованню моральних якостей особистості в зв'язку з естетичними надають сучасні філософи (І.А. Зязюн, М.С. Каган та ін.), психологи (Б.Г. Ананьєв, Л.С. Виготський, А.Н. Леонтьєв, С.Л. Рубінштейн та ін.), педагоги (В.О. Сухомлинський, І.Ф. Харламов, Т.І. Цвілих, Г.І. Щукіна та ін.).

Вагомий внесок у теорію і практику морально-естетичного виховання засобами музичного мистецтва внесли М. Лисенко, Б. Яворський, М. Леонтович, Я. Степовий, П. Козицький та інші, які вважали народний фольклор ефективним засобом морального виховання і загальноестетичного розвитку особистості, її прилучення до мистецтва і дійсності.

Мета статті – проаналізувати сучасний стан морально-естетичного виховання молодших школярів засобами музичного мистецтва та розробити систему педагогічної діяльності по формуванню морально-естетичних якостей молодших школярів засобами українського пісенного фольклору.

Основний зміст статті. Риси духовного світу дитини формуються в молодшому шкільному віці. Саме в цей період життя дитина засвоює основи систематичних знань, формується його характер, воля, світогляд, ідеали, моральні погляди та переконання. Разом з тим, саме школа покликана сформувати особистість майбутнього громадянина, готового правильно співвіднести цінності та ідеали навколишнього світу.

Про надзвичайну важливість та значущість цієї проблеми свідчить, зокрема, те, що у визначенні перспектив розвитку виховної роботи однієї з основних завдань є формування моральної культури учнів. При цьому наголошується, що даний процес необхідно починати в молодшому шкільному віці, з огляду на попередню роботу дошкільних установ і сімейне виховання.

Для виховання почуттів дитини, його нормального розвитку важливе значення має виховання у нього емоційно-позитивного ставлення до дійсності. Позитивний емоційний стан - це основа доброзичливого ставлення до людей, готовність до спілкування. Негативні емоційні стани можуть бути причиною озлобленості, страху, відчуження, заздрості.

Моральні почуття тісно пов'язані з моральними цінностями суспільства, їх втіленням часто бувають образи творів, наприклад, народних пісень або класичних творів, моральний потенціал яких близький розумінню для учнів молодших класів. Дитина цього віку має можливість відчутти і замислитися над тим, що в повсякденному житті ще мало йому доступно. Таким чином, музика поступово підводить учня до прийняття більш високої системи цінностей, які засвоюються через переживання, а не через логічне розуміння та запам'ятовування [2, с. 215].

Мета естетичного виховання - формування духовно багатой особистості, яка глибоко розуміє твори мистецтва, має високорозвинені естетичні смаки, відчуває красу навколишнього світу та прагне до творчого перетворення дійсності за законами прекрасного. Отже, естетичне ставлення до світу передбачає, перш за все, розвиток позитивних емоцій у дитини, які поступово трансформуються у властивості особистості. Це характерно для молодшого шкільного віку, в період активного розвитку мислення. Урок музичного мистецтва покликаний виховувати музичну культуру учнів, як необхідну частину їхньої духовної культури.

Е. А. Аркін підкреслював, що одним з важливих умов успішного розвитку моральних почуттів дитини є створення дорослими естетичної обстановки навколо нього. Дитина повинна віддаватися радості з усією дитячою безпосередністю [1, с. 49].

З давніх-давен наші предки через слово і мелодію здійснювали навчання і виховання дітей. Усна народна творчість увібрала в себе багато тих ідеалів, якими керувалися батьки і вчителі у вихованні дітей. У народній фольклорній спадщині будь-якого народу славили працю і мужність людей, їх допитливий і гнучкий розум, відображалися багатства природи,

видатні події з історії країни і народу, через них передавався досвід виховання дітей, поширювалася народна педагогіка.

Народна пісня, переживши століття, є основою всієї української культури. Цю неоціненну класичну спадщину слід дбайливо зберігати і розвивати. Українській народній пісні властиві багатство і точність слова, емоційність мелодики, історична достовірність. У пісні розкривається душа народу, характер, його естетичні смаки, моральні переконання, ставлення до об'єктивної дійсності і суспільних явищ.

Процеси становлення системи освіти і виховання в Україні породжують нові умови розвитку національної культури, зокрема українського музичного фольклору як її джерела. Будучи важливим засобом досягнення і передачі соціального досвіду, народна музика входить у всі сфери виховної роботи, збагачуючи особистість емоційно-оцінним ставленням, викликаючи потребу в художньо-творчій діяльності.

У наш час проблема використання фольклору в музичному вихованні дітей ще більше загострилася. Народна пісня майже зникла з ужитку, особливо міського, її пропаганда звелася переважно до сценічних форм, вікові народні традиції в багатьох регіонах України майже забулися. Така ситуація стала характерною і для школи, де народна музика в програмах довгий час була представлена лише епізодично. Перебудова системи музично-естетичного виховання школярів торкнулася питань використання фольклору - виховання любові до народної музики; виховання народною піснею стало однією з провідних завдань вчителя музики. І педагоги, і музикознавці одноставні в тому, що вікові традиції народу повинні стати надбанням дітей - рідна мова, пісня, казка мають врятувати їх від безпам'ятства, безликість і сірості.

В основу програми з музичного мистецтва для молодших класів повинен бути покладений, перш за все: дитячий фольклор, який охоплює словесну творчість дорослих для дітей (колискові пісні, пестушки, потішки, казки і т. Д.), творчість дорослих, яка з часом перейшла в дитячий репертуар (заклички, лічилки, ігрові пісні), і безпосередньо дитячу творчість (скоромовки, лічилки).

К. Орф вважав, що дитячі лічилки, потішки, скоромовки, заклички є найкращим матеріалом для раннього гуманітарного виховання. Народна словесна творчість завжди діє на дітей безпосередньо і безвідмовно, тому давня обрядова поезія і казка не можуть бути виключені зі світу дитинства. Важливим є те, що світ простих форм поезії не потребує «композитора», щоб покласти його на музику. Він сам насичений внутрішнім звучанням, і школярі мимоволі стають творцями такої простої музики [4, с. 15].

З багатьох питань, які стоять перед педагогікою в зв'язку з використанням народної спадщини, розглянемо, перш за все, в якій мірі сьогодні музичний фольклор може бути джерелом виховання, формування естетичної свідомості дітей. Адже склалися нові умови життя, змінилися ладотональна та ритмічна основа сучасної музики.

Це, безумовно, не могло не відбитися на оціночному відношенні частини дітей до народної пісні, що не завжди збігається з загальноприйнятою оцінкою.

Сучасна соціокультурна ситуація характеризується активним впровадженням стандартів масової культури, поширенням шоу бізнесу, формуванням суспільства споживання за типом «мода». Зростає роль засобів масової комунікації, які є провідником модного, сучасного, але далеко не завжди високохудожнього, морально-естетичного. Поряд з цим відбувається зміщення центру традиційного педагогічного впливу сім'ї та школи в юнацькі угруповання, моди, молодіжні субкультури, які стихійно направляють соціалізацію молоді.

Вплив музичної моди на естетичну свідомість особистості зростає в юнацькому віці, але починається в молодшому шкільному віці, коли, за свідченням психологів, соціологів і педагогів, інтерес до музичного мистецтва починає тільки формуватися [3, с. 9].

Народна пісня має наступні музичні особливості, такі як пісенність, простота мелодійної і ритмічної культури, виразність мелодії, тісний зв'язок поетичного тексту з мелодією. Саме це спонукає учнів за допомогою вчителів пізнавати та цінувати пісню як невичерпне джерело народної педагогіки. Обробки народних пісень українських композиторів, пронесені через роки, зараз є цінним засобом духовного відродження. Використання їх в значній мірі впливає на світоглядне, моральне та естетичне виховання підростаючого покоління. Великого значення набуває питання про взаємозв'язок моральних і естетичних почуттів, які знаходяться в органічній єдності. Той факт, що мистецтво зародилося в процесі праці, підкреслює соціальну природу естетичного почуття. Естетичне завжди випливає з морального ідеалу, якщо будується на правильній основі.

Музично-пісенна спадщина українського народу є високохудожньою за змістом, глибоко емоційною та різнобічною за виразністю, здатною викликати співпереживання, радість і печаль, гнів і непримиренність. Тому українську народну і класичну музику слід розглядати не тільки як джерело емоційної насолоди, а й як засіб естетичного і морального виховання.

Висока художність та доступність забезпечують українській музиці велике педагогічне значення. Кращі зразки допомагають виховувати у особистості високі моральні, естетичні, світоглядні, художньо-естетичні якості, розвивати інтерес до самого музичного фольклору, художній смак, фантазію, природні обдарування, формують музичні здібності. Володіючи важливими виховними якостями, високою художністю і простотою, народна пісня легко сприймається та засвоюється найбільш повноцінно в педагогічному сенсі, впливає на формування професійно-педагогічного інтересу вчителів музичного мистецтва, та естетичного інтересу дітей.

Таким чином, народна музичний фольклор є ефективним засобом морально-естетичного виховання особистості. З його допомогою людині передаються моральні, соціальні, світоглядні позиції.

Народна пісня та музика спонукають творити красу навколо себе, донести і передати її іншим. Тому надзвичайно різноманітні за змістом народні українські пісні повинні зайняти належне місце у формуванні морально-естетичних поглядів молодших школярів.

Список використаних джерел:

1. Аркин Е. А. Ребенок в дошкольные годы / Е. А. Аркин. – М. : Просвещение, 1968. – 445 с.
2. Ветлугина Н. А. Музыкальное развитие ребенка / Н. А. Ветлугина. – М.: Просвещение, 1967. – 415 с.
3. Климук И. Я. Проблема музыкальной моды в эстетическом воспитании старшеклассников : автореф. дис. на соискание канд. пед. наук : спец. 13.00.01 «Общая педагогика, история педагогики и образования» / И. Я. Климук. – К., 1997. – 18 с.
4. Орф К. Музыка для детей / К. Орф // Сост. В. Жилин, О. Леонтьева. – Челябинск : МРІ; Mainz : Schott, 2008. – 80 с.

МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ СТВОРЕННЯ ШКІЛЬНОГО ХОРУ

Білозерська Г.О., канд. пед. наук, старший викладач

У статті розглядаються організаційні та методичні аспекти створення шкільного хору. Виділяються питання початкового етапу створення дитячого хорового колективу, визначається роль хорового співу у формуванні естетичних, духовних, музичних поглядів дитини.

Ключові слова: *шкільний хор, хоровий спів, організація шкільного колективу.*

The article deals with the organizational and methodological aspects of the creation of a school choir. The questions of the initial stage of creation of the children's choir group are singled out, the role of choral singing in the formation of the child's aesthetic, spiritual, and musical views is determined.

Keywords: *school choir, choral singing, organization of the school team.*

У сучасній школі відчувається серйозна необхідність в моральному і естетичному вихованні підростаючого покоління. Завданням школи стало залучення дітей до додаткових занять. Нові освітні стандарти приділяють серйозну увагу позакласній діяльності дітей в загальноосвітній школі. У загальноосвітніх школах в позанавчальний час організовуються гуртки та секції, де могли б безкоштовно займатися всі бажаючі діти.

Хоровий спів є ідеальною формою розвитку дітей, як морально, так і естетично, він допомагає розкрити та розвинути здібності дитини, збагатити її внутрішній світ і підвищити вокально-хорову культуру.

Проблемами організації та становленням самодіяльного дитячого хору займалися такі відомі педагоги-хормейстери, як В.Г. Соколов, С.В. Попов, Г.А. Струве, В.І. Пономарьов, Г.П. Стулова. Питаннями музичного, в тому числі та хорового розвитку дітей в школі займалися видатні педагоги Д.Б. Кабалевський, Е.Б. Абдуллін, Б.В. Асаф'єв, О.А. Апраксина, Л.В. Школяр.

Проблема організації хорового колективу в загальноосвітньому закладі є на сьогоднішній день актуальною темою для сучасної школи та педагогіки. Хоровий спів впливає на розвиток музичної та загальної культури учнів. Крім того, у колективній хоровій діяльності формуються комунікативні та рефлексивні вміння, вирішуються завдання соціалізації та адаптації школярів в колективі, розвиваються такі особистісні якості, як емпатія, доброзичливість, воля, цілеспрямованість.

Створити хор у школі та зробити роботу хору суспільним явищем в школі - справа нелегка, і для вирішення такого завдання потрібні об'єднані зусилля керівника колективу, учасників хору, адміністрації школи, батьків. Хор - це складний організм, створення якого, а головне утримання, становлення, розвиток вимагає колосальної енергії, знань, умінь всіх зацікавлених осіб.

В останні роки з'явилися нові засоби залучення дітей до хорового мистецтва: хорові відділення музичних шкіл та шкіл мистецтв, хорові студії будинках творчості, а також хорові гуртки при загальноосвітніх школах. При цьому педагогам додаткової освіти, що працюють в загальноосвітній школі, доводиться стикатися з відсутністю освітніх програм, нестачею спеціалізованої літератури, з низьким культурним рівнем учнів, який необхідно піднімати за

допомогою цікавого, різноманітного та правильно підібраного репертуару за рахунок грамотного організованого навчального процесу.

Розглянемо особливості організації та методи роботи з дитячим академічним самодіяльним хором. Основою організаційної структури шкільного самодіяльного хору є її добровільність: «момент створення хору - найбільш відповідальний, трудомісткий та клопіткий в житті будь-якого колективу, а самодіяльного особливо, так як самодіяльна творчість будується виключно на добровільних засадах» [5, с. 26]. Хорова діяльність в загальноосвітній школі є специфічною формою музичного виховання, в основі якої стоять не навчальні, а виховні завдання, що стосуються формування естетичного смаку дітей, прилучення до музичної культури. Її метою є передача досвіду музичної діяльності - виконання, сприйняття, аналізу музичного твору - учням-співакам. Хорова діяльність є добровільною формою музичної діяльності дитини, «ключем» до пізнання та розуміння музики.

Організація хорової роботи колективу проходить ряд етапів на шляху становлення хору як злагодженого колективу - організаційного, етапу становлення та етапи саморозвитку. Приступаючи до створення колективу, керівник, перш за все, повинен знати, якого напрямку буде цей хор - народного або академічного. Але ще глибше хормейстер повинен вивчити самого себе, оцінити свої власні можливості, в якому жанрі він хоче (а, головне, може) працювати. С.В. Попов у своїй роботі по створенню самодіяльного хору зазначає: «Вся робота по популяризації хору та залученню учасників в нього повинна проводитися широко і порівняно в стислі терміни. У тих випадках, коли ці умови не виконуються, організаційний період розтягується на тривалий час та склад організованого хору встановлюється не скоро» [1, с. 35]. До першого організаційного етапу відноситься перша зустріч зі знову організованим хором. Від того, як пройде перша зустріч колективу, в значній мірі залежить успіх подальшої роботи. Наступний етап - становлення колективу. Початком етапу можна вважати прослуховування дітей. Цей етап роботи в шкільному хорі має свою особливість на відміну від спеціалізованих шкіл додаткової освіти, таких як музичні та школи мистецтв. Якщо там є суворі критерії відбору, на конкурсній основі перевіряються музичні та вокальні дані дітей, то прослуховування в хор загальноосвітньої школи носить характер не так відбору дітей, скільки поділу і розподілу по голосам.

У період становлення у дітей закладається усвідомлення того, чим вони займаються. Приходить розуміння всіх робочих моментів: завдань вокальнохорових вправ, з яких починається кожне заняття; в роботі над твором вони бачать мету не в тому, щоб вивчити напам'ять і не плутати слова в куплетах, а донести до слухача зміст, ідею пісні. Діти починають усвідомлено виконувати твір і відчують себе активними учасниками створюваного музичного образу. Приходить відчуття себе як частини колективу.

Учасники хорового колективу стають однією сім'єю. Завершальним етапом в організації хору в школі буде колектив, який пройшов всі попередні етапи становлення і розвитку, який має свою творчу біографію і сформовані традиції. Це не обов'язково повинен бути колектив з гучним ім'ям і відомий в місті та за його межами. Ні, це повинен бути в першу чергу хор, в якому багато постійних учасників і в який щороку приходить нове покоління дітей. Це колектив, який живе, самореалізується і самовідроджується за рахунок поповнення його учасників.

Г.О. Струве довгі роки працював з дитячим шкільним хором, який згодом став хоровий студією «Піонерія». Він говорив, що «хор створює навколо себе полюс музичного і

культурного впливу, який з кожним роком охоплює все більш широке коло людей» [4, с. 127]. Педагог і хормейстер Г.Є. Терацуянц вважав, що «самодіяльні хорові колективи проводять репетицію, як правило, два рази на тиждень. Зустрічі з хором рідше двох разів на тиждень дають настільки мало відчутні результати, що практично майже не мають сенсу» [3, с. 30]. С.В. Попов зазначає у своїй роботі по організації самодіяльного хору: «нерегулярність роботи колективів завдає великої шкоди розвитку нашої хорової самодіяльності і повинна бути визнана, безумовно, негативним явищем в розвитку самодіяльного хорового мистецтва» [1, с. 61].

Концертна практика є частиною системи занять. Вона грає важливу роль у формуванні виконавських навичок. Концерт - це особливий рубіж в творчому розвитку дитини. На концерті діти проживають кожен твір, «пропустивши через себе». Такий метод у К.С. Станіславського називається «прийом ототожнення», тобто злиття свого «я» з образом, думкою, яку необхідно розкрити в виконуваному творі. Цей прийом або метод передбачає не тільки велику попередню роботу над музичним твором (знання епохи, історії створення та ін.), але й природне органічне проживання художнього образу цього твору.

Репертуар становить основу хорової діяльності, впливає на весь навчально-виховний процес, на його базі накопичуються музично-теоретичні знання. Н.В. Аверіна зазначає: «... в" репертуарній політиці, як в дзеркалі, відбиваються погляди керівника на його розуміння хорового мистецтва, що в кінцевому підсумку визначає художньо-виконавську особу дитячого колективу» [4, с. 72].

Організація хору в умовах загальноосвітнього закладу неможлива без дотримання ряду умов: створення матеріальної бази, вибудованої системи занять (режим занять і поділ репетиційного процесу на загальнохоровий та по партіях), дисципліни на хорі, планування навчальної та позакласної роботи, а також репертуару, навчальної та концертної діяльності колективу. Ця робота має ряд своїх специфічних особливостей, що стосуються агітації та відбору в колектив, системи занять, побудованої на особливих методах викладання, й, звичайно, особливо слід відзначити наявність особливих якостей у керівника шкільного хору.

Список використаних джерел:

1. Попов, С. В. Организационные и методические основы работы в самодеятельном хоре / С. В. Попов. - Москва: Музгиз, 1961. — 125 с.
2. Струве, Г.А. Школьный хор : Кн. для учителя / Г. А. Струве. – М.: Просвещение, 1981. — 191 с., ил.
3. Терацуянц, Г. Е. Кое-что из опыта хормейстера / Г. Е. Терацуянц. - Петрозаводск: Комиздат, 1995.-65 с.
4. Шамина, Л.В. Работа с самодеятельным хоровым коллективом / Л. В. Шамина. - Москва: Музыка, 1985. 176 с.

ВИКОРИСТАННЯ ІНТЕГРАТИВНИХ ХУДОЖНЬО-ПЕДАГОГІЧНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ПРОЦЕСІ ПОЛІХУДОЖНЬОЇ ДІЯЛЬНОСТІ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Блідченко С.Г., здобувач ступеня вищої освіти «бакалавр»

Науковий керівник: Кравцова Н.Є., кандидат педагогічних наук, доцент

У статті розглянуто проблему поліхудожнього розвитку учнів на уроках музичного мистецтва, зокрема використання інтегративних художньо-педагогічних технологій у процесі поліхудожньої діяльності учнів.

Ключові слова: поліхудожній розвиток особистості, інтеграція мистецтв, інтегративні художньо-педагогічні технології

The article deals with the problem of artistic development of pupils in music art lessons, in particular the use of integrated artistic and pedagogical technologies in the field of artistic activity.

Keywords: *poly-artistic personality development, integration of arts, integrative art-pedagogical technologies*

Стратегія реформування сучасної освіти визначається концептуальними ідеями, що наголошують на ролі культури і мистецтва як духовних джерел і способів розвитку цілісної особистості, її світосприйняття, світобачення і світорозуміння. Використання цих складних психічних процесів потребує переходу освіти з предметної до проблемної форми організації навчання, впровадження у педагогічний процес комплексних програм та інтегративних предметів, які розроблені на стику наук і мистецтва. Це сприяє формуванню в учнів інтегрального мислення, здатності до адекватної та вільної орієнтації і самовизначення в сучасній соціокультурній ситуації, створення випереджальних моделей майбутньої життєдіяльності. Серед різноманітних ідей, які висувало людство протягом своєї історії, існує кілька найбільш глибоких і перевірених часом. До них звертаються мислителі різних епох, різних народів, переосмислюють їх на ґрунті нових знань, розглядають їх у ракурсі свого часу. Спроби охопити та відобразити універсальний взаємозв'язок у природі характерні для стародавніх мислителів. У староіндійських «Упанішадах» і магічних ученнях Стародавнього Сходу знаходяться думки про тісні зв'язки між усім, що відбувається в світі, при чому ці зв'язки не завжди помітні на перший погляд, але глибокі та суттєві. Ці тенденції чітко проявляються в сучасній освіті як прагнення сформувати в учнів цілісну картину світу в усій її різноманітності, поєднати знання про природу й техніку з духовним світом творчої особистості [1, с.9].

Інтеграція тривалий час розглядалася як синтез, а синтез - як найвища форма інтеграції. З цими питаннями тісно пов'язана актуальна проблема сучасної освіти: формування міжпредметних, інтегрованих та синтетичних предметів та курсів. Практично вони не розрізняються, хоча мають суттєві відмінності, які впливають із самих понять міждисциплінарності, синтезу й інтеграції.

Таким чином, у розвитку науки до початку XIX ст. чітко визначились тенденції інтеграції та диференціації наукового знання. В наш час диференціація в мистецькій освіті спрямована на те, щоб бачити різне: музика - часове мистецтво, а живопис - просторове; хореографія - процесуально-динамічне мистецтво, а скульптура - статичне; театр - конкретно-образне мистецтво, архітектура – абстрактне. Інтеграція, навпаки, прагне до спільних ознак між різними видами мистецтв, наприклад: образність та емоційність змісту, гармонійність, пропорційність форм, ритмічна організація, здатність відображати світ (його властивості, явища, функції) через родові узагальнення, що виражається в понятті «жанр».

Термін «інтеграція» в його сучасному розумінні практично не вживався у наукознавстві, тим паче у дидактиці, до початку XIX ст. Поняття «інтеграція» (від лат. integer - повний, цілий) означає відновлення, відбудову, поповнення. У довідковій літературі цей термін тлумачиться як об'єднання в одне ціле будь-яких окремих раніше ізольованих частин або ж як спосіб наукового пізнання, при якому, вивчаючи певне поліструктурне явище, спочатку виділяють його окремі елементи, а далі створюють цілісний (інтеграційний) погляд на нього [2, с.18].

На інтегрованому підході до художнього виховання дітей ґрунтуються відомі зарубіжні педагогічні системи Е. Жак-Далькроза, К. Орфа, Р. Штайнера. Ідею комплексного впливу мистецтва на особистість свого часу обґрунтовували такі відомі педагоги та діячі культури ХХ сторіччя як М. Леонтович, С. Шацький, Б. Яворський та ін. Вона дістала втілення у працях Д. Кабалевського, Є. Квятковського, Л. Виготського, Н. Ветлугіної та багатьох інших, в яких досліджувалися особливості сприймання, уяви, образного мислення, розвитку емоційно-чуттєвої сфери особистості засобами синтезу мистецтв.

Поліхудожній розвиток особистості є складною філософською і педагогічною категорією, що включає в себе виховання здатності сприймання і адекватного розуміння прекрасного в оточуючій дійсності і в мистецтві, а також здатності брати участь у створенні прекрасного в мистецтві і в житті.

В результаті аналізу наукової літератури, ми дійшли висновку, що поліхудожній розвиток - це цілеспрямований процес формування знань, умінь і навичок з предметів художньо-естетичного циклу, оволодіння різними видами художньої діяльності на основі взаємодії мистецтв, що забезпечує повноцінне відображення навколишньої дійсності і створює основу цілісності світосприймання учнів.

Інтегрований підхід до викладання мистецьких дисциплін в загальноосвітніх закладах сприяє переосмисленню загальної структури навчального процесу, спеціальній підготовці школярів до сприйняття, розуміння та осмислення інформації, формуванню в учнів понять про взаємодію всього у світі як єдиного цілого.

Інтегрування в сучасній освіті трактується не лише як дієвий засіб структурування змісту і систематизації навчального матеріалу в органічних зв'язках, а і як інноваційна педагогічна технологія.[5,с. 15]

Інтеграція в галузі мистецтва, окрім застосування елементарних міжпредметних зв'язків, має ще й додаткові резерви для нарощування мистецьких знань та уявлень учнів, зростання їх художньої складності, духовно-світоглядної та емоційно-естетичної наповненості. Це відбувається завдяки інтегративним технологіям - кількісному збільшенню та якісному збагаченню порівнянь, аналогій, стимулюванню міжсенсорних асоціацій, розширенню діапазону художньо-естетичних узагальнень тощо.

У практичній роботі ми використовували цілий ряд інтегративних художньо-педагогічних технологій.

«Синестезійна» інтеграція була використана нами при опануванні теми про Київ, його героїчне минуле і сучасність, де додаткові стимули емоційно-образного впливу на учнів несли завдання на синестезійне співставлення (музика-колір) «дзвонів золотоговерхого Києва» через образи фортепіанної п'єси Б. Фільц «Дзвони» з «Київського триптиху» та гобелена Л. Жоголь «Київ».

У процесі вивчення теми «Козацькому роду нема переводу» була використана *жанрова інтеграція*, яка була спрямована на усвідомлення учнями естетичного поняття «героїчне» на матеріалі художнього втілення образів українського козацтва:

- у живописі (І. Рєпін «Запорожці пишуть листа турецькому султанові», П. Андрусів «Козацькі старшини»),
- у музиці (Є. Адамцевич «Запорозький марш»),
- у кінематографі (козацька» серія мультфільмів «Як козаки куліш варили» тощо).

Прикладом *образно-символічної і жанрової інтеграції* було опанування теми «Діалог музики та живопису». Це був своєрідний урок-монографія, присвячений унікальній творчості

композитора і художника М. Чюрльоніса. Вона була побудована на складних тематичних і жанрових аналогіях між музикою та живописом і допомагала введенню учнів у світ музичних жанрів через звуко-інтонаційне та візуальне сприйняття. Ми використали для сприйняття такі твори митця: музичні «Прелюдія», «Фуга» та однойменні живописні «Прелюд», «Фуга»; додатково фантастичні візуальні композиції сонат, наприклад «Сонату зірок» та фрагменти музичних сонат.

Духовно-світоглядна, тематична, естетико-мистецтвознавча, образно-символічна інтеграція була задіяна при засвоєнні двох тем «Дорога до храму» та «Образ Мадонни в мистецтві», які були своєрідним художньо-дидактичним диптихом, що мав на меті розкрити високу духовність зразків вітчизняного та зарубіжного релігійного мистецтва. На вирішення світоглядно-виховного і дидактичного завдання було спрямоване сприйняття зарубіжного мистецтва:

- музики (Ф. Шуберт «Ave Maria», Й. С. Бах «Токката і фуга ре мінор для органу»),
- живопису (Леонардо да Вінчі «Мадонна Бенуа», Рафаель Санті «Мадонна Темпі» та «Сікстинська мадонна»).

Особливості синтезу мистецтв у вітчизняній релігійній культурі усвідомлюються учнями через сприйняття мистецьких зразків:

- архітектури (Андріївська церква в Києві),
- образотворчого мистецтва (мозаїка — зображення Матері Божої Оранти у Софійському соборі в Києві та іконопис — Володимирська ікона, «Богоматір з немовлям» М. Врубеля),
- хорової музики (хор «Свят» Д. Бортнянського).

Отже, ідея взаємодії мистецтв, яка ґрунтується на цілісності сприймання навколишнього світу та творів мистецтва, є однією з провідних у формуванні духовності дитини, оскільки творчість є актуальною потребою дитинства. Створення чогось нового, оригінального — це захоплюючий процес, який стимулює загальний розвиток дитини. Поле застосування творчих завдань на уроці музичного мистецтва є дуже широким. Важливими об'єднуючими факторами поліхудожньої діяльності є самостійність і оригінальність створеного. Цінним у творчій діяльності є саме процес, а не продукт діяльності, адже тільки у процесі творчості дитина може розвиватися найбільш природно і органічно. І поліхудожнє навчання здатне перетворити звичайний, часом навіть рутинний, урок в цікавий творчий процес, в повній мірі забезпечити оригінальність і самостійність творчої діяльності школярів і таким чином у цікавій формі залучити їх до прекрасного світу музичного мистецтва.

Список використаних джерел:

1. Маркова А. К. Формирование мотивации учения в школьном возрасте / А. К. Маркова — М. : Просвещение, 1983. — 96 с.
2. Рудницька О.П. Педагогіка: загальна та мистецька: Навч. посіб. / О.П. Рудницька. — К.: ТОВ Інтерпроф, 2002. — 270 с.
3. Нейгауз Г. Г. Заметки педагога / Г. Г. Нейгауз. — М.: «Музыка», 1967. — С.
4. Рабочая книга школьного психолога / И. В. Дубровина, М. К. Акимов, Е. М. Борисова [и др.]; под. ред. И. В. Дубровиной. — М.: Просвещение, 1991. — 303 с. — (Сер. : Психол. наука — школе).
5. Слесик К. М. Виховання лідерів / К. М. Слесик. — Х. : Вид. група «Основа», 2009. — 128 с. — (Сер. : «Управління школою». — Вип.5(77)).

ІГРОВА ДІЯЛЬНІСТЬ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Домбровська Л.Ю., здобувач ступеня вищої освіти «магістр»

Науковий керівник: Білозерська Г.О., кандидат педагогічних наук, старший викладач

Перспективними для вирішення проблем сучасної музичної освіти молодших школярів є технології навчання, що орієнтують учнів на спільний пошук рішення навчальної проблеми, привчають дітей толерантно ставитися до рішень один одного і знаходити оптимальні варіанти міжособистісних відносин. До таких технологій належать ігрові технології, які застосовуються як засіб переключення уваги учня з одного виду діяльності на інший, як зняття емоційної напруги учнів, як діяльність цілеспрямована, свідомо, творча, як засіб гармонійного розвитку дитини. Нами проведено дослідження по включенню ігрових технологій в уроки музики, як найбільш оптимальних та відповідних психофізіологічних, вікових та індивідуально-особистісних особливостей учнів молодших класів, які розширюють соціальний, емоційний, когнітивний, музичний, творчий досвід дітей.

Ключові слова: ігрові технології, музична освіта, молодший школяр.

Promising for solving the problems of modern musical education of the Junior schoolchildren are learning technologies, focusing students on a joint search for solutions to educational problems, teach children to tolerate the decisions of each other and find the best options for interpersonal relations. Such technologies include game technologies, which are used as a means of switching attention of the student from one activity to another, as stress relief students, as the activity : purposeful, conscious, creative, as a tool of harmonious the development of the child. We conducted a survey on the integration of game technologies in music lessons, as the most optimal and appropriate psycho-physiological, age and individual personality in Junior classes that extend the social, emotional, cognitive, musical, the creative experience of the children.

Keywords: game technology, music education, younger schoolchild, experimental study.

Молодший шкільний вік є найбільш відповідальним етапом шкільного дитинства. Гра в тих формах, в яких вона існувала в дошкільному дитинстві, в молодшому шкільному віці починає втрачати своє розвиваюче значення та поступово замінюється вченням і трудовою діяльністю, суть яких полягає в тому, що дані види діяльності на відміну від гри, котра доставляє просто задоволення, мають певну мету. Самі по собі ігри стають новими. Великий інтерес для молодших школярів представляють ігри в процесі навчання. Ці ігри, змушують думати, надають можливість учневі перевірити і розвинути свої здібності, вони включають їх у змагання з іншими учнями.

Участь молодших школярів в таких іграх сприяє їх самоствердженню, розвиває наполегливість, прагнення до успіху та різні мотиваційні якості. В таких іграх вдосконалюється мислення, включаючи дії з планування, прогнозування, зважуванню шансів на успіх. Питання про природу і суть гри завжди хвилювало та досі продовжує привертати увагу багатьох дослідників, таких як: П.Я.Гальперин, В.Л.Данілова, А.В.Запорожец, Д. Б. Ельконін, П.І Підкасистий, Ж .З. Хайдаров та ін.

Різні підходи до дитячої гри відображені в багатьох роботах. Серед цих підходів можна виділити пояснення природи сутності дитячої гри, як форми спілкування (Лісіна М.І.), або як

форми діяльності, в тому числі засвоєння діяльності дорослих (Ельконін Д.Б.), або як прояв і умова розумового розвитку (Піаже Ж.). Незважаючи на те, що ігрова діяльність є провідною в дошкільному віці, значимість її не знижується і у дітей молодшого шкільного віку. Л.С. Виготський зазначав, що в шкільному віці гра і заняття, гра і праця утворюють два основних русла, по яких протікає діяльність школярів. Виготський Л.С. бачив в грі невичерпне джерело розвитку особистості, визначальну сферу «зону найближчого розвитку».

Гра вводить дитину в життя, в спілкування з оточуючими, з природою, сприяє набуттю знань. Вона завжди має певну мету. У музичних іграх цією метою є розвиток інтелекту, почуття ритму і такту, пам'яті, музичного слуху, голосу, самої творчої діяльності дитини. Музичні гри сприяють швидкому запам'ятовуванню вивченого матеріалу, інтенсивності вивчення, розкріпачення дітей, позбавлення від комплексів.

У наш час все більше уваги в науковій літературі приділяється використанню гри з метою підвищення ефективності навчального процесу, але далеко не всі педагоги вміють правильно використовувати її в навчанні. Урок музичного мистецтва в початковій школі не існує без творчості, різноманітності ігор, застосування сучасних технологій. Діти у ХХІ столітті володіють комп'ютерною технікою, мультимедійними засобами, товариські, але не завжди і не скрізь отримують правильний музично-естетичний розвиток. Роль уроку музичного мистецтва на першому етапі - як уроку творчості, а творчість неможлива без гри.

Для дітей молодшого шкільного віку характерна надзвичайна рухливість. Вони потребують часткої зміни видів роботи, тому що увага їх вкрай нестійке, вони легко відволікаються, важко зосереджуються на одному завданні. Легше сприймається конкретний матеріал, живий образ, ніж абстрактні поняття. Тому найважливішим засобом виховання та навчання, в тому числі на уроках музичного мистецтва, залишається гра, елементи цікавості. Вони стимулюють фантазію дитини, жвавість уяви, надовго зберігають сформовані музикою образи, що важливо як засіб пізнання.

Зрозуміло, що нікого не потрібно переконувати в тому, що ігри розвивають здатність молодших школярів до узагальнення, допомагають їм встановлювати зв'язки фактів, тренують пам'ять і увагу, розвивають мову, активність, ініціативу, дисциплінованість. Елементи цікавості на уроках музичного мистецтва здатні забезпечити «живий» інтерес дітей до музичної культури, налаштовують їх на більш детальне сприйняття досліджуваних творів. [5, с.105]

Як наслідок, в практиці проведення уроків музичного мистецтва набуло поширення застосування самих різних ігор, цікавих завдань. Це і творчі ігри самих дітей, ігри з певними правилами, рухливі ігри (інсценування, хороводи, ритмічні завдання), дидактичні ігри, які уточнюють і розширюють знання, кругозір дітей, є ефективним освітнім засобом.

Наприклад, доцільно встановлення зв'язку занять з нотної грамоти з хоровим співом і введенням в навчальний процес різноманітних ігор і ігрових засобів. Домагаючись їх засобами чіткої дикції, гарної артикуляції, можна попередити можливі труднощі у дітей по роботі над протяжними піснями. Зокрема, доцільна робота зі скоромовками, яка цікава для дітей, де поряд з виконанням завдання чіткої вимови вони в швидкому темпі вчаться інтонувати на одному звуці, а це досить важко. Може бути використана "Гра в моряків". Один, з добре співаючих дітей - капітан. Він набирає веселу команду. Хто правильно повторить його завдання (проспівати фразу), йде в команду. [6, с.21]

Одним з найважливіших ланок навчальної роботи по музичному мистецтву є послідовне формування у дітей музично-слухових уявлень. Це умова розвитку всіх музичних

здібностей. Чим яскравіше музичні вистави у дітей, тим успішніше йде навчання в частині впізнавання, порівняння, зіставлення.

Навчання співу по нотах починається вже в I класі і постійно підкріплюється для більшої доступності іграми, порівняннями, розповідями, поясненнями, що дають можливість краще усвідомити найпростіші елементи музичної мови. Для музичного розвитку дітей потрібно відбирати найбільш ефективні засоби, прийоми навчання музичної грамоти.

Цікавими прийомами є використання:

- запитань-відповідей: педагог задає "ритмічне питання", учні колективно шукають "ритмічну відповідь";
- спів прикладу "вголос" і "про себе" у вигляді ланцюжка. Починає, наприклад, вчитель вголос, учні теж саме повторюють "про себе" і за вказівкою вчителя включаються в спів вголос.

З великим задоволенням діти беруть участь в роботі з ребусами, шарадами, загадками, нескладними кросвордами. Це все не тільки закріплює отримані дітьми знання, а й розширює їх загальний кругозір, бо тут діти знайомляться як з нотною термінологією, так і розширюють знання, поповнюють їх новими відомостями з області музики. [3, с.57]

Форми застосування всіх перерахованих вище елементів цікавості на уроках музичного мистецтва різні і кожному педагогу слід уникати великого навантаження ними навчально-виховного процесу. Урок не повинен бути перетворений в суцільну гру і розвагу, цікаві засоби повинні бути спрямовані на підвищення різноманітності форм і засобів пояснення і закріплення навчального матеріалу. Вони, сприяючи кращому розумінню і засвоєнню різних розділів музичної грамоти, повинні, підтримуючи інтерес учнів до кінця уроку, розвивати у них серйозне ставлення до вивчення основ музичного мистецтва. [2, с.17]

Головна роль ігор і цікавих засобів у залученні молодших школярів до розуміння цінностей музичного мистецтва, розвитку їх слухацької культури. З початкових класів вчителі музичного мистецтва прагнуть виховувати емоційну сприйнятливості до краси музичного твору, розвивають вміння дитини усвідомлено "висловити свої судження про прослуханий твір". Активне сприйняття музики обумовлюється вихованням і розвитком певних музичних здібностей: музичного слуху, зосередженої уваги, сформованих музичних уявлень та музичної пам'яті.

Слід пам'ятати, що музичне виховання дітей - основа музичної культури народу. Музика повинна весь час звучати на уроці, хвилювати дітей, створювати емоційний настрій, виховувати добрі, гуманні почуття, невичерпну людяність. Повертаючись до ролі вчителя музичного мистецтва в реалізації цих установок, слід підкреслити, що він повинен володіти не тільки спокоєм і доброзичливістю в поводженні з дітьми, але в першу чергу, бути великим ентузіастом та фантазером ігор та творчих завдань, що дозволяють захопити кожную дитину в невідомий світ звуків, розкрити для них непізнану, але пізнавасему принаду вічно необхідної людині музики. [10, с.37]

Узагальнюючи, хочеться відзначити, що одна з головних сфер виховання і розвитку особистості дитини - гра. Гра як діяльність дитини розвивається за своїми законами. Залежно від того, наскільки вивчені закономірності ігрової діяльності, вдається в більшій чи меншій мірі використовувати їх для психолого-педагогічних цілей. Так, в процесі ігор відбувається розвиток не тільки пізнавальної сфери особистості (увага, мислення, пам'яті, уява, мовлення і т.д.), але і становлення всіх без винятку психологічних властивостей і якостей особистості (рис характеру, волі, навичок спілкування, моральних якостей, здібностей тощо.). Тому гра,

будучи однією з форм практичної діяльності дитини, спрямована на освоєння, пізнання навколишнього його життя.

Список використаних джерел:

1. Виготський Л.С. Уявлення і творчість в дитячому віці. / Л. Виготський. - М., - 1967. - 246 с.
2. Кавтарадзе, Д. Н. Обучение и игра. Введение в активные методы обучения [Текст]/Д. Н. Кавтарадзе. - М.: изд-во «Флинта», 1998 г. – С.134
3. Кононова, Н. Г. Обучение детей игре на детских музыкальных инструментах [Текст]/Н.Г. Кононова// М. : Просвещение, 1990 г.-С.159
4. Кушка Я.С. Методика музичного виховання дітей / Я. Кушка. - Вінниця: Нова книга, 2007. - 216 с.
5. Леонтьев, А. Н. Психологические основы дошкольной игры [Текст]/ А. Н. Леонтьев. - М.: Просвещение, 1944 г. – С.120
6. Минский, Е.М. От игры к знаниям [Текст]/ Е. М. Минский. - М.: Просвещение, 1982 г. – С.205
7. Олексюк О.М. Музична педагогіка: [Навч. посіб.]. / О. Олексюк. - К.: КНУКіМ, 2006. - 188 с.
8. Падалка Г.М. Учитель, музика, діти. / Г. Падалка. - К.: Муз. Україна, 1982. - 144 с.
9. Печерська Е.П. Уроки музики в початкових класах.: [Навч. посіб.] / Е. Печерська. - Київ: Либідь, 2001. - 272 с.
10. Шмаков, С. А. Игры шутки – игры минутки [Текст]/С. А. Шмаков. - М. : Новая школа, 1993 г. - С.112

РОЗВИТОК МУЗИЧНО-ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ ЯК ПЕДАГОГІЧНА ПРОБЛЕМА

*Заволович О.О., здобувач ступеня вищої освіти «бакалавр»
Науковий керівник: Кравцова Н.Є., кандидат педагогічних наук, доцент*

У статті розглядається проблема розвитку музично-творчих здібностей молодших школярів. Розкрито сутність понять «музичність» та «творчі здібності». Визначаються форми і методи, що сприятимуть розвитку музично-творчих здібностей молодших школярів.

Ключові слова: музичність, творчі здібності, молодші школярі.

The article deals with the problem of development of musical and creative abilities of junior pupils. The essence of the concepts of "musicality" and "creative abilities" is revealed. The forms and methods that contribute to the development of musical and creative abilities of junior pupils are determined.

Key words: musicality, creative abilities, junior schoolchildren.

Одним із завдань навчально-виховного процесу є його розвивальна функція, яка має реалізовуватися через зміст та методи навчання. Тому, розвиток музичних здібностей є домінуючим напрямом навчання, особливо на початковому етапі. Важливу роль у вирішенні цих завдань належить музичному мистецтву. У зв'язку з цим перед музичною педагогікою постає багато проблем, серед яких однією з найактуальніших є проблема формування музичних здібностей учнів. Її наукова розробка природно впливає з тих вимог, які ставляться перед школою, і безпосередньо впливає на теорію і практику музичної освіти.

Поняття «музичність» має різні, хоча і взаємопов'язані значення. Ми відносимо дане поняття насамперед до особливої властивості, якості сприйняття, переживання чи виконання музики. Крім того, музичністю називають індивідуально-психологічну характеристику

особистості, яка виражається в інтуїтивній глибині і тонкості емоційного переживання сенсу музики, здатності передавати його в інтонуванні, у виконавській інтерпретації музичних творів. І в цьому плані музичність виступає одним із синонімів музичної обдарованості.

Однак з психологічної точки зору поняття «музична обдарованість» ширше власне музичності, оскільки включає в себе не тільки музичні, а й інші властивості особистості. Не слід ототожнювати поняття «музичність» і «музичний талант». Людина може бути музичною, не володіючи при цьому талантом музиканта. Як не парадоксально, але можливий і зворотний варіант, коли володіння яскравими виконавськими здібностями поєднується зі слабо вираженою музичністю.

Елементарні музичні здібності раніше починають розвиватися, раніше виявляються і раніше стабілізуються. Більш складні розвиваються пізніше, але набагато швидше за темпами. З віком і накопиченням музичного досвіду спостерігається все більш тісна залежність і більш глибоке взаємопроникнення елементарних і складних музичних здібностей. Тобто в процесі розвитку змінюється не лише загальна структура музичних здібностей, а й структура кожної окремої здібності - кожного окремого виду або форми музичного слуху, пам'яті, психологічного змісту виконавського руху або інтонування.

Творчі здібності – це якості й властивості особистості, які виявляються у синтезі мотиваційної, інтелектуальної, організаційної та комунікативної складових творчої діяльності, від яких залежить можливість та рівень її успіху. Творчі здібності можна поділити на такі групи: розумові здібності; здібності, пов'язані з темпераментом (емоційність); здібності, пов'язані з мотивацією (інтереси і нахили) (О.М. Лук) .

Б. М. Теплов та О. М. Леонтьєв трактують творчі здібності як стійкі властивості людини, що виявляються у її навчальній, виробничій та інших діяльностях і становлять необхідну умову її творчого розвитку. Серед компонентів творчих здібностей В. О. Моляко виділяє: оригінальність у рішеннях; пошуки нового; наполегливість у досягненні мети; самокритичність і критичність; гнучкість мислення; сміливість і наполегливість; енергійність.

Творчість передбачає наявність у особистості здібностей, мотивів, знань, умінь, завдяки яким створюється продукт, що відрізняється новизною, оригінальністю, унікальністю. С. Л. Рубінштейн характеризує творчість, як діяльність, яка створює щось нове, оригінальне, що крім того входить не тільки в історію розвитку самого творця, але й в історію розвитку науки та мистецтва тощо.

Для розвитку музичного інтелекту і повинні застосовуватися на уроці музичного мистецтва принцип цілісності та принцип образності, запропоновані Л. В. Горюновою. Принцип цілісності проявляється на різних рівнях: співвідношення частини / цілого в музиці і в педагогічному процесі; свідомого / підсвідомого; емоційного/раціонального у формуванні духовної культури дитини тощо. Принцип образності має опору на властиве дитині конкретно-чуттєве, образне освоєння дійсності.

Дослідження Т. Беркман і Н. Ветлугіної свідчать про те, що лише при послідовному, планомірному формуванні музично-слухових уявлень у школярів можна розраховувати на розвиток інших музичних здібностей. Таким чином, постає питання про організацію такого навчання, яке могло б забезпечити послідовний музичний розвиток молодших школярів. Особливу роль у цьому процесі відіграють такі фактори музично-слухового розвитку: свідомість та активність у формуванні музично-слухових уявлень; виховання слухової уваги і слухового самоконтролю; взаємозв'язок розумових операцій (пізнання, запам'ятовування, зіставлення, аналіз, узагальнення) з емоційним відгуком на музику.

Оскільки процеси пізнання молодшого школяра забезпечуються художньо-образним мисленням, то необхідно правильно добирати форми і методи роботи, котрі б сприяли розвитку асоціативного мислення. Методика використання асоціативних символів, яка застосовується у процесі асоціативного навчання безпосередньо впливає на розвиток творчих здібностей, адже цілями асоціативного мислення є отримання нових оригінальних ідей, створення смислових зв'язків, стимуляція уяви, покращення запам'ятовування. Діти сприймають світ переважно образами. І, перш за все – зоровими.

Ефективною формою здійснення музичного навчання і виховання в середніх закладах освіти є організація ігор, які можна використовувати для учнів будь-якого віку. Включення ігрових елементів до творчої самостійної діяльності школярів активізує процес пізнання, формує моральні та естетичні якості особистості, тренує розум, уяву, волю учнів, вносить необхідну різноманітність у напружену навчальну роботу. Граючи, школярі неначе включаються в життя суспільства, розвивають свої творчі здібності і творчу активність. Засобом виховання ігрова діяльність стає лише за умови чітко поставленої мети і відповідної педагогічної організації, тому завданням більшості ігор є їх дидактична спрямованість. Елементи змагання, несподіванки, розваги, що містяться в іграх, допомагають учням у цікавій формі почути, диференціювати, порівняти особливості музики, розвинути їхню музичну пам'ять, слух, чуття ритму.

У процесі музичних ігор школярі, виконуючи роль дорослих, засвоюють потрібні знання, набувають умінь і навичок. У грі краще пізнають один одного, вільніше почуваються, дорослішають. Якщо такі ігри на уроках музичного мистецтва проводити систематично, це поживає спілкування учнів і в позаурочний час. Діти стають самостійними і незалежними, формують власну думку і вміння її доводити.

У роботі з молодшими школярами важливе місце слід відводити відгадуванню загадок. Для закріплення і перевірки знань використовуються також ребуси, головоломки, кросворди, вікторини. Розв'язуючи ребуси, кросворди з розділу «музична грамота», школярі поступово починають складати власні головоломки, що безумовно сприяє розвитку пам'яті, уваги, кмітливості учнів.

Отже, усі види роботи у процесі музичної діяльності з молодшими школярами мають сприяти їхньому духовному розвитку, пізнанню світу, формуванню світогляду, вихованню моралі. І вже з перших днів навчання необхідно залучати учнів до різних видів музичної діяльності, адже формування творчих здібностей відбувається тільки шляхом включення їх у відповідну діяльність, зокрема музичну. Формування творчих здібностей у дітей треба починати з розвитку їх творчої активності. Для вирішення цієї педагогічної проблеми необхідно створювати такі умови, які б стимулювали творчий процес, активізували дітей до продуктивної творчої діяльності.

Список використаних джерел:

1. Ветлугіна Н.О. Музичний розвиток дитини/ Н.О.Ветлугіна. – К.,1978. –255 с.
2. Гуманізація процесу навчання в школі: Навчальний посібник / За ред. С. П. Бондаря. – 2-ге вид., доповн. – К.: Стислос, 2001. – 256 с.
3. Дружинин В. Н. Психология общих способностей / В. Н. Дружинин. – СПб : Питер, 2002. – 386 с.
4. Лук А. Н. Психология творчества/ А.Н.Лук. – М.: Наука, 1978. – 128 с.
5. Моляко В. А. Психология творческой деятельности / В. А. Моляко. – Киев: Знание, 1978. – 47 с.
6. Теплов Б. М. Психологические вопросы художественного воспитания / Б. М. Теплов // Вопросы художественного воспитания / АПН РСФСР. – М. – Л., 1963. – 201 с.

ВИКОРИСТАННЯ СИСТЕМИ ЕЛЕМЕНТАРНОГО МУЗИКУВАННЯ К. ОРФА В ТВОРЧОМУ РОЗВИТКУ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Кононенко К.Р., здобувач ступеня вищої освіти «магістр»
Науковий керівник: Білозерська Г.О., кандидат педагогічних наук, старший викладач

У статті розглядається проблема розвитку музично-творчих здібностей молодших школярів на уроках музичного мистецтва; визначається роль виховання навичок творчого музикування, імпровізування.

Ключові слова: музикування, імпровізація, музичність, творчі здібності, музична діяльність.

The article considers with the problem of development musical and creative abilities of junior pupils at musical art lessons; the role of upbringing creative music and improvisation skills is determined.

Keywords: music making, improvisation, musicality, creativity, musical activity.

На наших очах відбувається процес реформування суспільного життя, котрий торкнувся, зокрема, системи музичної освіти, в рамках якої, поряд з традиційними типами навчальних закладів та широко поширеними методичними прийомами, все більшу роль набувають альтернативні форми навчання. В результаті таких змін все більша увага приділяється активним формам роботи дітей на музичних заняттях. Це означає, що та дитина, яка практично займається музикою, думає, відчуває, розвивається інакше, ніж та, яка про неї лише говорила і слухала. Психолог А. Маслоу зазначав: « Ми повинні навчати дітей бути творчими особистостями, здатними до сприйняття новизни, вмінню імпровізувати». [2, с.45]

Питання, пов'язані з дитячою музично – інструментальною діяльністю, вивченням способів формування художнього сприйняття та музично – творчого розвитку дітей досліджували Б. Яворський, Б.Асаф'єв, В. Каратигін, Н. Брюсова, З. Кодай та ін. Важливе значення гри на музичних інструментах надають у своїх працях видатні педагоги та дослідники О. Апраксина, Л. Баренбойм, Н. Ветлугіна. Власне музикування є центральним елементом системи музичного виховання К. Орфа.

Мета статті: розкрити педагогічний та психологічний аспекти музично-освітньої системи К. Орфа.

Німецький педагог і музикант Карл Орф розробив систему комплексної музичної діяльності, яка будується на інтеграції руху, співу та гри на спеціально створених ударних інструментах. У результаті його експериментальної музично – педагогічної роботи було створено посібник «Шульверк» для музичного виховання не лише обдарованих дітей, а й для роботи з дітьми на більш широкій основі, використання його в масовій роботі для музично – естетичного виховання дошкільників та учнів різних вікових груп; для сприяння розвитку прихованих здібностей; для розвитку творчих здібностей, - така одна з головних ідей музично – педагогічної концепції Карла Орфа. Залучення до музики на думку К.Орфа повинно ґрунтуватися на активній творчій діяльності, що приносить радість і задоволення. Велика

увага приділяється музично-ритмічному вихованню. Воно здійснюється в русі, грі на елементарних музичних інструментах.

Елементарна музика, елементарний інструментарій стали для К. Орфа головними засобами виховання дітей. «Фантазію і здатність до переживання слід розвивати у ранньому віці. Усе, що дитина переживає, усе, що у ній пробуджене і виховане – проявиться протягом усього її життя». [5, с.63].

Карл Орф відмовився від використання на першому етапі композиторської музики і обрав шлях активізації музичної діяльності дітей через їх власне музикування, спонукаючи цим до імпровізації й створення власної музики.

Відомо, що активне музикування сприяє найбільш ефективному розвитку всіх компонентів музичних здібностей: уваги, музичного слуху, музичного сприйняття, пам'яті, емоційного та усвідомленого ставлення до явищ музичного мистецтва.

«Музикування – виконання музики в домашніх умовах, поза стінами концертного залу; і в більш широкому розумінні – взагалі гра на музичному інструменті» [1, с.48]. Однак, дослідження Б. Асаф'єва, Д. Кабалевського, К. Орфа, В. Цукермана, Л. Баренбойма та ін., дозволяють значно розширити поняття терміна «музикування». Музикування – це вид музичної діяльності, в процесі якого виявляються як художнє знання, вміння та навички (рівень гри на музичному інструменті), так і естетичні можливості виконання (виразність, емоційність) музичного твору. [3, с.11].

Навчання дітей грі на музичних інструментах є першим ступенем колективного інструментального музикування. Значення колективного інструментального музикування в музичному вихованні школярів величезне. Ряд наукових досліджень, педагогічний досвід свідчать про великий інтерес дітей до даної форми музичної діяльності. Інтерес до гри на музичних інструментах у дітей посилюється в міру того, як вони опановують ці інструменти і впевнено почувають себе при виконанні творів. [1, с.48].

Карл Орф створив для музичного виховання дітей спеціальний комплект інструментів, який називається "орфовський набір". До нього входять такі інструменти: ручний барабан, тамбурин, дерев'яні коробочки, маракаси, трикутник, дзвіночок і тд., але основу цього набору складають ксилофон та металофон. Цікавою знахідкою К. Орфа були скляні стаканчики, наповнені по-різному водою і таким чином налаштовані на звуки певної висоти. По ним грають дерев'яними або металевими паличками. Всі ці інструменти прийнято називати ударними (за способом гри). Ударні інструменти можна використовувати дуже широко і різноманітно, особливо в роботі з маленькими дітьми. Наприклад, от як ми озвучуємо казку «Рукавичка». Ми починаємо розповідати дітям казку. Пропонуємо їм підібрати для кожного персонажа інструмент. Робимо список персонажів, що діють, наприклад: мишка – дзвіночок, зайчик – трикутник, вовк – дерев'яні ложки, лисичка – бубон, ведмідь – барабан. Озвучену таким чином казку інсценуємо.

Голоси дітей також використовуються подібно до інструментальних тембрів для створення різних звукових ефектів (гра голосовим апаратом- гліссандування, шипіння, вигуки). Величезний арсенал звукових засобів з перших же занять утворює активний інструментальний словник дитини. Ці звуки легко використовуються дітьми в озвучуванні казок, віршів і як акомпанемент до рухів.

Дуже важливу увагу в концепції К.Орфа потрібно приділити музикуванню з акомпанементом «звучних жестів». Звучні жести – це гра звуками свого тіла: шльопання по стегнах, грудях, притупування ногами, клацання пальцями. Спів і танці з акомпанементом

звучних жестів дозволяють організувати елементарне музикування в будь-яких умовах, за відсутності інших інструментів.

Педагогічна доцільність гри на дитячих музичних інструментах полягає в тому, що:

- цей вид діяльності допомагає забезпечити зв'язок із шкільним музичним вихованням;
- викликає позитивні емоції у дітей;
- дає змогу дітям виявити себе.

З психологічної точки зору- науковці, педагоги, вчителі музичного мистецтва одностайні в думці, що інструментальне музикування:

- по-перше, перешкоджає виникненню у дітей «бар'єру неповноцінності». Далеко не відразу і не всі діти можуть правильно і добре співати, пояснювати свої враження від прослуханого твору, тому гра на музичних інструментах деякою мірою компенсує їх вимушену бездіяльність, підвищує інтерес школярів до занять музикою;
- по-друге, твір і підбір мелодій на слух дозволяє успішно розвивати у дітей звуковисотний слух;
- по-третє, інструментальне музикування розвиває творчу уяву, увагу, волю до подолання труднощів, почуття відповідальності за спільну справу.

Спостереження психологів, музикознавців, педагогів - дають підстави оцінити інструментальне музикування як ефективний виховний засіб, що допомагає розкриттю духовних можливостей людини у всіх сферах її життєдіяльності. [4]

Музичні інструменти для дитини надзвичайно привабливі предмети. Але, в першу чергу, інструмент – це знаряддя, за допомогою якого розвивається музичність. Розвиток музичності є неодмінною умовою формування музичної культури дітей.

Таким чином К. Орф вніс великий внесок в розвиток музичної освіти дітей розробивши свою систему музичного розвитку, побудовану на основі включення дітей з перших кроків в музичну творчість. Його музично – освітня система отримала всесвітнє визнання у педагогів-музикантів, які виховують нове покоління музикантів-любителів і музикантів-професіоналів. Головна мета системи К. Орфа - в розвитку творчого потенціалу особистості. «Ким би не стала в майбутньому дитина – музикантом чи лікарем, ученим чи робітником, - писав К. Орф, - завдання педагога полягає в тому, щоб виховувати у ньому творче начало, творче мислення[5, 28].

Список використаних джерел:

1. .Алексеев А.Д. Работа над музыкальным произведением с учениками школы и училища / А.Д. Алексеев. - М. : Государственное музыкальное издательство, 1957. - 48 с.
2. . Асафьев Б.В. О музыкально – творческих навыках у детей. Вопросы музыки в школе. Под ред. И. Глебова / Б.В. Асафьев. - Л. : 1926. – 45 с.
3. Белобородова В.К. Развитие музыкального восприятия младших школьников. Музыкальное воспитание в школе / В.К. Белобородова. – М. : 1976. - 11 с.
4. Жемчужина Н.И. Воспитание внутреннего музыкального слуха на уроках пения в начальной школе. Уч. зап. ЛГПИ им. А.И. Герцена / Н.И. Жемчужина. - Л. : 1961.
5. Кабалевский Д.Б. Воспитание ума и сердца: Кн. для учителя / Д.Б. Кабалевский. – М. : Просвещение, 1984.

РОЛЬ ІНКЛЮЗИВНОЇ ОСВІТИ ДЛЯ МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНОГО РОЗВИТКУ ШКОЛЯРІВ З ОСОБЛИВИМИ ОСВІТНИМИ ПОТРЕБАМИ

Конончук М.А., здобувач ступеня вищої освіти «магістр»

Науковий керівник: Онофрійчук Л.М., кандидат педагогічних наук, старший викладач

У статті розглядається інклюзивна освіта як індивідуальна траєкторія особистісного зростання дитини за допомогою музичного мистецтва.

***Ключові слова:** інклюзивна освіта, музичне мистецтво, музично-естетичний розвиток.*

The article deals with inclusive education as an individual trajectory of a child's personal growth with the help of musical art.

***Keywords:** inclusive education, musical art, musical and aesthetic development.*

Постановка проблеми. Однією з найактуальніших проблем сьогодення є питання інклюзивної освіти. Закон України «Про освіту» чітко висвітлює те, що особистість, яка потребує підтримки в освітньому процесі повинна мати права на освіту, розвивати свій творчий потенціал. До категорії таких осіб належать діти, які потребують додаткового та тимчасового захисту, діти-біженці та інші категорії. Важливо, щоб закон про освіту для кожного був застосований на практиці, щоб дійсно було створене інклюзивне середовище, яке дає комфорт усім.

Аналіз останніх наукових публікацій. Протягом останнього десятиріччя багато вітчизняних науковців присвячують свої дослідження саме проблемі залучення дітей з особливими освітніми потребами до навчання в звичайних загальноосвітніх закладах.

Такі вчені як В. Бондар, А. Колупаєва, Т. Євтухова, В. Ляшенко, І. Іванова, О. Столяренко, А. Шевчук, О. Савченко присвятили свої праці саме вирішенню проблеми допомоги дітям в реабілітації та соціалізації суспільних норм.

Праці Л. Виготського, О. Венгер, О. Запорожця, О. Киричука, Г. Костюка, Б. Корсунської, С. Корсунського, С. Максименка, Н. Морозової, В. Синьова, П. Таланчука, В. Тарасун, М. Ярмаченка відіграли важливу роль в розвитку системи спеціальних навчальних закладів, удосконаленні методики ранньої діагностики психічного розвитку дітей.

Мистецтво як один з найбільш ефективних засобів естетичного виховання особистості досліджували Р. Арнхейм, І. Гончаров, М. Каган, Є. Квятковський, М. Овсянніков, С. Раппопорт, В. Розумний, Ю. Фохт-Бабушкін, Г. Шевченко, Б. Юсов та інші.

Якщо порівнювати з ХХ ст., то 60-70% дітей раніше були практично здоровими. Вагомі зміни статистики сьогодення свідчать про те, що 40-50% дітей мають схильність до негативних змін у своєму розвитку. Цей факт свідчить про необхідність серйозного вивчення означеної проблеми та впровадження реформ в сфері освіти.

В основі інклюзивної освіти лежить ідея реалізації внутрішнього потенціалу кожної дитини, створення сприятливих умов для її розвитку і реалізації потреб.

Тому **метою** нашої статті є окреслення проблеми музично-естетичного розвитку школярів в системі інклюзивної мистецької освіти.

Виклад основного матеріалу. За Концепцією розвитку інклюзивна освіта передбачає «комплексний процес забезпечення рівного доступу до якісної освіти дітям з особливими освітніми потребами шляхом організації їх навчання у загальноосвітніх навчальних закладах

на основі застосування особистісно орієнтованих методів навчання, з урахуванням індивідуальних особливостей навчально-пізнавальної діяльності таких дітей» [6].

Важливими компонентами інклюзивної форми навчання є:

- просвітницька робота серед учнів (з використанням мультимедіа, соціальних роликів тощо);
- постійний розвиток фахового рівня вчителів, які працюють з дітьми з особливими освітніми потребами;
- робота під супроводом (супервізіями) досвідчених фахівців;
- використання сучасних методик.

Інклюзивне навчання спрямоване на дітей з порушеннями розумового та духовно-емоційного розвитку. Але якщо діти будуть вибірково направлятися у навчальні заклади – це буде гальмувати інклюзивне навчання, а навчальні заклади перетворюються на спеціальні інтернати.

На те, що мистецтво є суттєвим засобом духовно-емоційного розвитку таких дітей, формує їх внутрішній світ мислення й сприймання, вказують роботи Т. Добровольської, Л. Комісарової, І. Левченко, О. Медведєвої. Про важливу роль мистецтва у роботі з дітьми, що мають відхилення у розвитку, говорили представники зарубіжної спеціальної педагогіки, а також психологи і лікарі: Л. Виготський, Ж. Демор, В. Кащенко та ін.

Л. Виготський відводив особливу роль у розвитку психічних функцій та активізації творчих проявів дитини з порушенням розвитку різним видам мистецтва (музиці, живопису, художньому слову, театру).

Інклюзивна форма навчання має свої переваги:

- в якості профілактики та протидії булінгу;
- передбачає практичну допомогу школярами один одному;
- підвищує ціннісне відношення школярів до власного здоров'я.

Здатність шукати оптимальне рішення і орієнтуватися в проблемах різного роду (комунікативних, життєвих, соціальних тощо), залежить від рівня загальної естетичного виховання як універсального засобу особистісного розвитку дітей через виявлення індивідуальних здібностей, різнобічних потреб та інтересів [6].

Поняття «естетичне виховання» розкривається як цілеспрямована система дієвого формування людини, здатної сприймати, оцінювати, усвідомлювати естетичне у житті, природі, мистецтві, жити і перетворювати світ, творити за законами краси та органічно пов'язане з терміном «естетика», що від грецького слова *«естезис»* – чуттєвий. Це слово у ролі назви певної науки було введено німецьким теоретиком мистецтва Олександром Готлібом Баумгартеном [2, с.123].

Кожен шкільний предмет має за мету розвивати естетичну культуру, розкривати красу і цілісність навколишнього світу. У розвитку естетичної культури і моральності учнів особливо велика роль належить урокам музичного мистецтва, які з найбільшою силою діють на емоційний світ дитини і збагачують його душу високими людськими якостями. Школа повинна навчити дітей любити і розуміти мистецтво, виховувати в них творчу активність, уяву, вміння мислити художніми категоріями.

Мета музичного виховання полягає в тому, щоб у процесі сприймання, інтерпретації творів мистецтва формувати в учнів особистісно-ціннісне ставлення до дійсності, розвивати естетичну свідомість, загальнокультурну і художню компетентність, здатність до самореалізації, потребу в духовному самовдосконаленні [5, с. 124]. Уроки музичного

мистецтва допомагають розвинути художні смаки учнів та естетичні потреби, формує естетичну компетентність особи, яка виявляється у ставленні до праці і навчання, до людей, навколишнього світу, до власного сприйняття, аналізу вчинків, умінні вибудовувати взаємовідносини в соціумі.

Оцінюючи роль естетичного виховання дітей, в цілому, можна стверджувати, що воно сприяє формуванню їх творчого потенціалу, здійснюючи різноманітний позитивний вплив на розвиток різних властивостей, що є складовими творчого комплексу особистості.

У контексті вирішення проблеми музично-естетичного розвитку таких дітей можна окреслити низку перспективних аспектів:

- оновлення змісту мистецької освіти учнів із особливими освітніми потребами;
- відбір навчального матеріалу з урахуванням потреб мистецького розвитку особистості;
- застосування новітніх методик на уроках музичного мистецтва;
- розробку та впровадження у практику сприятливих умов для духовно-емоційного розвитку школярів.

Висновки. Враховуючи все вище сказане можна зробити висновок, що кожен учень має право на повноцінне життя. Музичне мистецтво є одним зі знарядь для досягнення цієї вершини. Але потрібно створити ідеальні умови для впровадження інклюзивного середовища. Для цього слід якнайшвидше впроваджувати найкращі методи для зростання дитини з особливими освітніми потребами. Для дітей з інвалідністю та їх родин втрата часу є трагічною і поглиблює ступінь інвалідності дитини.

У цьому зв'язку суттєвим є той факт, який стосується підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва, які будуть працювати з дітьми, що мають особливі освітні потреби.

Список використаних джерел:

1. Ветлугіна Н. Музичний розвиток дитини / Н. Ветлугіна. - К.: Музична Україна, 1997. - 94 с.
2. Гордійчук М. М. Співи та музика / М. М. Гордійчук. - К.: Радянська школа, 1962. - С. 114-123.
3. Державна національна програма «Освіта. Україна ХХІ століття» // Освіта. - 1993. - № 44-46.
4. Костюк Г. С. Розвиток і виховання // Г.С. Костюк. - Навчально-виховний процес і психічний розвиток особистості. - К.: Думка, 1989.
5. Коваль Л. Г. Виховання почуття прекрасного / Л.Г. Коваль. - К.: Музична Україна, 1983. - 224 с.
6. Про затвердження Концепції розвитку інклюзивної освіти. Наказ МОН від 01.10.2010 № 912 www.mon.gov.ua
7. Зимова І. А. Ключові компетенції – нова парадигма результату сучасної освіти [електронний ресурс], Інтернет –журнал «Ейдос». URI: <http://www.eidos.ru/journal/>

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ТВОРЧОЇ АКТИВНОСТІ УЧНІВ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Копитко Т.В., здобувач ступеня вищої освіти «магістр»

Науковий керівник: Белінська Т.В., кандидат педагогічних наук, старший викладач

У статті розглядаються особливості розвитку творчої активності учнів молодшого шкільного віку на уроках музичного мистецтва через формування когнітивних, креативних, комунікативних, світоглядних, методологічних компетенцій.

Ключові слова: *творча активність, учні молодшого шкільного віку, урок музичного мистецтва.*

The article deals with the peculiarities of the development of creative activity of junior schoolchildren at the lessons of musical art through the formation of cognitive, creative, communicative, ideological, methodological competencies.

Keywords: *creative activity, pupils of junior school age, lesson of musical art.*

Модернізація загальної музичної освіти вимагає постійного підвищення її якості. Інтенсивні зміни відбуваються нині в музично-педагогічній освіті, яка спрямована на творчий розвиток особистості. Як невід'ємна частина духовної культури, творча активність являє собою основу особистісного розвитку і є громадським резервом гуманізації суспільства.

Творчість є актуальною потребою дитинства. Створення чогось нового, того що не існувало раніше – це захопливий процес, який стимулює загальний розвиток дитини, є визначним фактором у формуванні особистості. Значимість молодшого шкільного віку для формування творчої активності вимагає створення умов, що сприяють оптимізації даного процесу засобами різних форм навчальної діяльності на уроці музики. Адже саме музика, як галузь мистецтва, найефективніше впливає на розвиток креативних якостей особистості, активізує прояви інтуїції та ініціативи.

Творча активність вважається найвищим рівнем пізнавальної активності учнів і розглядається як мета та засіб її досягнення. Проблемою творчої активності школярів займалися Д. Богоявленська, Ч. Гуань, І. Родак, Г. Ракова, Г. Щукіна. На їхню думку творча активність вважається найвищим рівнем пізнавальної активності учнів і розглядається як мета та засіб її досягнення.

Мета дослідження – теоретично обґрунтувати особливості розвитку творчої активності учнів під час уроків музичного мистецтва в молодшій школі.

Формування цілісної особистості дитини забезпечується завдяки гармонійному поєднанню її розумового, фізичного та духовного розвитку, естетичного і загальнокультурного зростання. Музичне навчання є одним із шляхів формування такої особистості. Гармонійність музичного навчання має особливе значення для дітей молодшого шкільного віку, адже музичні враження, які дістають з дитинства, залишаються в їх пам'яті надовго, іноді на все життя. Розвиток творчих умінь та навичок учнів на уроках музичного мистецтва ґрунтується на формуванні основних компетенцій, а саме:

- когнітивних (пізнавальних) – через чуттєво-емоційне сприйняття творів мистецтва; уміння бачити і відчувати навколишній світ за допомогою мистецьких образів та виявлення пізнавальної активності; формування ціннісних орієнтацій у сфері музичного мистецтва.

- креативних (творчих) – через розвиток асоціативно-образного мислення, як необхідної умови творчого розвитку, завдяки виявленню та активізації фантазії, уяви учня у створенні ним власних образів у художньо творчій діяльності;

- комунікативних – через формування сприйняття мови мистецтва як форми міжособистісного спілкування; розуміння почуттів інших людей, розмаїття творчих проявів, бачень дійсності;

- світоглядних – через сприйняття цілісної картини світу за допомогою мистецтва, здатність цінувати національну самобутність і культурну українську спадщину як складову загальнолюдської культурної скарбниці;

- методологічних – через формування у школярів високої пізнавальної культури, уміння визначити мету власної творчої діяльності, організацію та способи її досягнення; здатність до самоаналізу, самооцінки та самонавчання.

У молодшому шкільному віці важлива роль належить самовираженню дітей через власну художньо-естетичну діяльність. Враховуючи психофізіологічні особливості дітей цього віку, у викладанні предметів освітньої галузі „Мистецтво” необхідно враховувати активізацію творчої діяльності в музичному, образотворчому та синтетичному видах мистецтва. Оскільки ця галузь базується на принципі інтеграції, використання різних форм взаємодії названих видів мистецтва, вона має бути спрямованою на формування в учнів цілісного художнього світосприймання, почуття відповідальності за збереження й примноження культурних надбань суспільства й загалом естетичної свідомості, яка становить ядро естетичної культури особистості.

Сучасний урок музичного мистецтва в школі спирається на загальні для всіх предметів логічні і психологічні основи навчання, які включають і сприймання школярами тих чи інших явищ, аналіз і синтез цих явищ в процесі оволодіння знаннями, осмислення сприйнятих явищ, формування вмінь, навичок і понять, застосування їх на практиці, виховання уваги, уяви, пам'яті [2, с. 6].

На уроках музичного мистецтва відпрацьовуються з учнями ті операції і форми мислення, від яких залежить усвідомлене музичне сприйняття, а саме: аналіз музичного твору (загальна характеристика музики, аналіз засобів виразності), порівняння одного твору з іншим тощо. Важливо так організувати роботу учня, щоб вона сама чи її результати збудили в нього позитивні почуття. Значну роль у розвитку прагнення до краси відіграє знання того, що робота буде публічно оцінюватися, що вона цікава для однолітків, вчителів, батьків, знайомих.

Невід'ємним репертуарним складником уроку музичного мистецтва є народна пісня. С. Русова стверджувала, що «рідною казкою, етнографічним матеріалом має бути «оздоблений» родинний побут, життя дитячих установ, взагалі оточення дітей» [3, с.72-73]. Вона впливає на розвиток духовного рівня підростаючого покоління, одночасно вбираючи в себе все найкраще з національної культури.

Сучасний урок музичного мистецтва в школі спирається на загальні для всіх предметів логічні і психологічні основи навчання, які включають і сприймання школярами тих чи інших явищ, аналіз і синтез цих явищ в процесі оволодіння знаннями, осмислення сприйнятих явищ, формування вмінь, навичок і понять, застосування їх на практиці, виховання уваги, уяви, пам'яті.

Найбільш важливі, на наш погляд, особливості сучасного уроку музичного мистецтва можна коротко сформулювати так:

- це урок демократичний, який проводиться не для учнів, а з учнями, організований і керований з урахуванням їх потреб і запитів;
- на такому уроці створюється атмосфера доброзичливості, яка ґрунтується на повазі до учнів, знанні їх інтересів, запитів і можливостей;
- формується високий рівень мотивації навчальної діяльності молодших школярів;
- важливого значення надається створенню на уроці певного психологічного комфорту;

- спеціальна увага приділяється розвитку самостійної пізнавальної діяльності, творчого ставлення до опанування навчального предмета.

Урок музичного мистецтва має проводитися як жива, вільна імпровізація (звичайно, ретельно підготовлена), учитель музики постійно дбає про створення в класі творчої атмосфери. Саме цьому сприяє залучення учнів до різних видів музичної діяльності: слухання (сприймання) музики, виконавства (спів), музично-освітніх занять, музичної творчості тощо. Найбільш вагомим для сучасного уроку є показник активності учнів, адже чим більше спонукає вчитель учнів до активності, тим інтенсивнішим стає музичний розвиток кожного учня.

У процесі формування творчої активності молодших школярів у навчально-музичній діяльності необхідно враховувати наступні особливості:

- молодші школярі вже мають певний досвід спілкування з музикою. У них з'являються улюблені пісні, танці, ігри; вони здатні мотивувати свої музичні вподобання, виявляти певні художні інтереси [5, с. 105];

- у дітей помітними стають вияви музичних здібностей, особливо у сфері мелодійного слуху. Вони можуть впізнати знайому пісню, визначити характер музики. В них поступово налагоджується вокально-слухова координація, диференціюються слухові відчуття. Більшість дітей здатні розрізнити високі і низькі звуки в інтервалах квінти, кварта, терції;

- у сприйманні музики можливості дітей молодшого шкільного віку досить широкі: їм доступні такі основні жанри, як: пісня, танець, марш, близька музика зображального характеру;

- у співі можливості дітей залежать від попередньої музичної підготовки: їх співацький діапазон може складатися від кількох звуків до октави і більше. Водночас у всіх дітей голосовий апарат ще не сформований, тендітний, змикання голосових зв'язок крайове. Це вимагає обережного і послідовного розвитку діапазону голосу, обмеження сили звучання;

- у сфері творчої діяльності молодші школярі беруть активну участь в ігрових та творчих формах роботи на уроці, вони легко відгукуються на різні творчі завдання, можуть імпровізувати на заданий образ, створювати ритмічні і мелодичні імпровізації на дитячих музичних інструментах, інсценізувати знайому пісню або інструментальну п'єсу зображального характеру тощо.

- в межах означених можливостей у молодших школярів спостерігаються значні індивідуальні відмінності, пов'язані з фізіологічними особливостями, станом здоров'я, умовами життя та вихованням, наполегливістю, індивідуальними нахилами та здібностями. Від своєчасного урахування індивідуальних особливостей дітей залежить успіх їх музичного виховання.

Отже, формування творчої активності молодших школярів у навчально-музичній діяльності має полягати у модернізації навчального процесу загальноосвітньої школи, що сприятиме ефективному становленню і розвитку творчої, саморозвиненої особистості учнів, дозволить визнавати права кожної дитини на самоцінність, індивідуальність, прагнення здобувати знання і застосовувати їх у творчій музичній діяльності.

Список використаних джерел:

1. Богоявленская Д. Б. Интеллектуальная активность как проблема творчества. Отв. ред. Б.М. Кедров / Д. Б. Богоявленская. – Ростов на -Дону: Изд-во Рост. ун-та, 1983. – 176 с.
2. Ракова Г. Г. Формирование активности младших школьников в познавательной музыкальной деятельности: автореф. дис. канд. пед. наук. / Г. Г. Ракова. – Оренбург, 1999. – 21 с.
3. Русова С. Нові методи дошкільного виховання / С. Русова. – Прага: Сіяч, 1927. – 122 с.
4. Чжуань Гуань. Критерії, показники та рівні розвитку творчої активності молодших школярів в умовах оптимізації форм діяльності на уроці музики / Гуань Чжуань // Наукові записки: Нац. пед. ун-т імені М. П. Драгоманова; укл. Л. Л. Макаренко. – К. : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2015. – Вип. 127. – С. 218-223.
5. Щукина Г. И. Педагогические проблемы формирования познавательных интересов учащихся. / Г.И. Щукина. – М.: Педагогика, 1988. – 208 с.
6. Belinska T.V. The Genesis of Folk Music in the Context of Social Needs. Science and education's new dimension. *Problems of Humanities and Social Sciences*. Budapest. 2016. P.54-58.URL: <http://scaspee.com/all-materials/problems-of-humanities-and-social-sciences-2> 016 (дата звернення 10.03.2019)

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ СИСТЕМИ ЦІННІСНИХ ОРІЄНТАЦІЙ УЧНІВ ПІДЛІТКОВОГО ВІКУ ЗАСОБАМИ ХОРОВОЇ МУЗИКИ

Кушнір К.В., кандидат педагогічних наук, старший викладач

Висвітлено особливості формування системи цінностей і ціннісних орієнтацій у школярів засобами хорової музики. Розглядаються найважливіші для учнів підліткового віку цінності, які визначають систему ціннісних орієнтацій і відображають спрямованість особистості на певні цінності в музичній діяльності і поведінці.

Ключові слова: *цінність, ціннісні орієнтації, потреби та інтереси школярів, музичне мистецтво.*

The article is devoted to the actual problem of the peculiarities of the formation of a system of values and value orientations among students through means of choral activity. The most important values for adolescent students are considered, which determine the system of value orientations and reflect the orientation of the individual on certain values in musical activity and behavior.

Keywords: *value, value orientations, needs and interests of schoolchildren, musical art.*

Постановка проблеми. За роки побудови української держави було зруйновано стару шкалу ціннісних орієнтирів. Головними завданнями та потребою сьогодення є пошук нових ідей та цінностей суспільного розвитку, що можуть стати основою для становлення, консолідації та формування соціально компетентного громадянського суспільства. Україна, на думку філософів, знаходиться на етапі розвитку, коли старі цінності не є актуальними, а нові ще не сформувались. Тому звернення до проблеми ціннісних орієнтирів підрастаючого покоління є актуальним і своєчасним [1].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Філософсько-аксіологічний підхід до вивчення проблеми цінностей і ціннісних орієнтацій розглянуто у наукових працях І. Зязюна, Л. Столович, Т. Аболіної, О. Дробницького, А. Єрмоленко, П. Ішатенко, М. Каган, В. Малахова, І. Нарського. Це питання розглянуто у соціології (І. Беха, Л. Богомоллова, Г.

Дюркгейма, Н. Наумової та ін.), психології (К. Альбуханової-Славської, Л. Божович, М. Боришевського, М. Заброцького, І. Кона, Д. Леонтьєва, О. Леонтьєва, Л. Смірнова, В. Тугарінова, І. Тюріної, В. Ядова та ін.), та педагогіки (І. Бега, І. Білецької, Г. Ващенко, О. Вишневського, О. Сухомлинської, О. Рудницької та ін.).

Виділення не вирішених раніше частин загальної проблеми. Актуальність звертання до проблеми вивчення особливостей ціннісних орієнтацій учнів підліткового віку, обумовлена соціальною значимістю ціннісного досвіду й необхідністю формування системи цінностей, що відповідає б сучасним педагогічним вимогам й базувалася б на методичних принципах розвитку особистості.

Мета статті полягає в науково-теоретичному обґрунтуванні впливу хорового мистецтва на формування ціннісних орієнтацій школярів.

Виклад основного матеріалу. У педагогічній літературі проблема особливостей формування системи ціннісних орієнтацій учнів підліткового віку досліджується у зв'язку з розвитком і вихованням конкретних цінностей, які мають бути особистісно прийняті в певній групі. Так, ціннісні орієнтації особистості аналізуються у взаємозалежності з формуванням соціальної позиції людини (Т. Мадьковська), вивчаються в контексті педагогічної діагностики (В. Петрушин), розглядаються у зв'язку з дослідженнями духовної культури, духовних потреб, інтересів, оцінок учнів і педагогів (Л. Коваль, О. Олексюк, О. Рудницька, Ю. Соколовський та ін.).

Як зазначає у своєму дослідженні Г. Праздникова формування ціннісних орієнтацій підлітків – це:

- а) цілеспрямований, організований і контрольований процес формування в особистості ціннісного ставлення до явищ дійсності шляхом впливу на особистісні якості підлітка;
- б) результат, що фіксує факт засвоєння особистістю цінностей, породжених цим процесом;
- в) фактор зміни особистісних якостей підлітка, серед яких: аксіологічна спрямованість особистості, здатність до рефлексії, самовиховання [4].

У процесі переходу від молодшого шкільного віку до підліткового, школярі неодноразово зіштовхуються із суперечливими тенденціями особистісного зростання, у процесі якого виникає потреба щодо визначення особистісних цінностей. Це – одна з найважливіших потреб особистості, і у підлітковому віці вона проявляється найяскравіше. У цей період починає формуватися стійке коло інтересів, яке є психологічною базою ціннісних орієнтацій підлітків. Відбувається переключення інтересів з приватного та конкретного на абстрактне і загальне, спостерігається зростання інтересу до питання світогляду, релігії, моралі та етики.

На розвиток особистості підлітка впливає безліч факторів – як зовнішніх, так і внутрішніх. До внутрішніх належать сприйняття свого зовнішнього вигляду, внутрішні стани, самопорівняння тощо. Зовнішніми факторами є сім'я, навчальний колектив, вулиця, тобто соціальне оточення. Слід зауважити, що домінування тих чи інших факторів у певний момент розвитку особистості, як правило, є нестабільним, тобто мінливим. Таким чином, у дошкільному віці найбільший вплив на розвиток особистості мають батьки (сім'я) та вихователі, у шкільному віці – однолітки, а у підлітковому – певні соціальні групи, засоби масової інформації, політичні партії тощо.

Досліджуючи модель людської поведінки, вчені дійшли висновку: здійснюючи якийсь вчинок, людина оцінює його важливість та наслідки стосовно себе особисто, важливою для

неї є оцінка її вчинку близькими людьми, яких вона не хотіла б засмучувати, оцінки яких потребує. Отже, завданням дорослих – допомогти підлітку сформувати свій внутрішній світ, зорієнтувати його у виборі цінностей, навчити приймати рішення і нести за них відповідальність.

Підсумовуючи зазначене вище, стає зрозумілим, наскільки особистості, яка формується, необхідно спілкуватися з людьми високої моралі та культури, тим самим переймаючи їх духовні цінності на прикладі, а не словах. Перехідний вік – найкоротший період життя, але дуже вирішальний, тож важливо без особливих травм пережити його.

В естетичному вихованні підлітків різні види мистецтва взаємодіють між собою, але найбільш доступним, емоційним видом дитячої творчості виступає саме хорове мистецтво, яке здійснює величезний вплив на суб'єктивний світ підлітків, породжує різноманітні глибокі особистісні переживання художніх музично-поетичних образів, надає школярам можливість для самовиявлення і самоствердження, розширює досвід естетичних і життєвих відносин, допомагає здійснювати перехід до більш глибокого пізнання мистецтва. К. Ушинський наголошував на тому, що хорова музика організовує, об'єднує школярів, виховує їхні почуття, вносить життєрадісність, яскравість у шкільне життя [5]. Цієї ж думки дотримувався Д. Кабалевський звертаючи увагу вчителів на організацію в кожному класі хорового колективу. За висловом науковця «кожний клас – хор! – ось ідеал» [6, с.43].

Хорова діяльність, сприяє загальному розвитку підлітка, впливаючи на почуття, формує його естетично-моральний вигляд. Вплив вокально-хорової діяльності буває часом більш сильним, чим домовленості або вказівки. Взаємозв'язок між усіма сторонами виховання складається в процесі розмаїтості репертуару. Знайомлячи учнів з емоційно-образним змістом хорових творів, ми спонукуємо їх до співпереживання. Емоційна чуйність, яка розвивається за допомогою вокально-хорової діяльності наштовхує підлітка відгукнутися на добрі почуття і вчинки. Жанрове багатство хорових творів допомагає сприйняти героїчні образи і ліричний настрій, веселий гумор. Різноманітні почуття, що виникають при сприйнятті хорового твору, збагачують переживання підлітка, їхній духовний світ.

Саме в підлітковому віці складається своєрідне, неповторне відношення до світу, до мистецтва, до духовних цінностей, до ціннісних орієнтацій. Тож, досліджуючи питання системи ціннісних орієнтацій учнів підліткового віку засобами хорової музики, ми дійшли висновку, що особливості формування системи ціннісних орієнтацій можуть бути ефективними за наявності в учнів: здатності до осмислення музики як цінності життя, засвоєння основних її закономірностей, стилів та жанрів; готовності до сприйняття хорової музики з одночасною здатністю до самореалізації й постійного самовдосконалення; здатності до аналізу хорових творів з виокремленням важливих для себе цінностей.

Список використаних джерел:

1. Гражданское общество: истоки и современность [Текст] / Под общ. ред. И. И. Кального. – 2-е изд. испр. и дополн. – СПб.: Юридический центр «Пресс», 2002. – 301 с.
2. Кабриль К. В. Формування ціннісних компетентностей майбутнього вчителя музики у процесі диригентсько-хорової підготовки : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.04 «Теорія та методика професійної освіти» / К. В. Кабриль. – К., 2013. – 20 с.
3. Кушнір К. В. Формування ціннісних орієнтацій школярів засобами музичного мистецтва / К. В. Кушнір, Ю. Г. Розпутана // Молодий вчений №8 (60) серпень, 2018. – С. 324–327
4. Праздникова Г. Педагогические идеи Д. С. Лихачёва и формирование ценностных ориентаций подростков / Г. Праздникова // Воспитание школьников. – 2010. – № 3. – С. 28–34

5. Сбітнєва Л. М. Духовний потенціал хорового мистецтва / Л. М. Сбітнєва // Духовність особистості: методологія, теорія і практика. Зб. наук. праць / Гол. редактор Г. П. Шевченко. – вип. 6 (53) – Луганськ : вид-во СНУ ім. В. Даля, 2012. – С. 163–170
6. Тевлина В. К Вокально-хоровая работа / В. К. Тевлина // Музыкальное воспитание в школе. – 1982. – Вып.15. – С. 43–77

РОЗВИТОК МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ УЧНІВ У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ ПОЛІФОНІЧНИХ ТВОРІВ У КЛАСІ ФОРТЕПІАНО

Лопатюк Ю.О., концертмейстер

У статті розглядається проблема розвитку музичного мислення на прикладі роботи над поліфонічними творами у класі фортепіано. Визначається вплив поліфонічних творів на розвиток музичного мислення учнів.

Ключові слова: музичне мислення, поліфонія, клас фортепіано, творчі здібності.

The article deals with the problem of development of musical thinking on the example of work on polyphonic works in the class of piano. The influence of polyphonic works on the development of musical thinking of students is determined.

Keywords: musical thinking, polyphony, piano class, creative abilities.

Серед численних методичних завдань, які стоять перед викладачами фортепіано дитячих музичних шкіл та шкіл естетичного виховання, вміння виконувати поліфонічні форми належить до найскладніших. Поліфонія – один з найважливіших засобів музичної композиції і художньої виразності. Її виконання потребує від музиканта не тільки відповідної техніки, а – насамперед – розвиненого музичного мислення.

Отже **метою** даної статті є розкрити важливість розвитку музичного мислення на прикладі роботи над поліфонічними творами.

Виховання основ поліфонічного мислення та навичок виконання поліфонії ускладнюється ще й тим фактором, що учні, як правило, не виявляють зацікавленості до цих жанрів музичного мистецтва. Музика гомофонно-гармонічного складу засвоюється легше завдяки природньо -конкретному сприйманню головних її контрастних елементів – мелодії та акомпанементу. Тоді як усвідомлення образного строю та мелодичного матеріалу поліфонічного твору вимагає від учня кропіткої роботи аналітичного та музично-сміслового порядку.

Нагадаємо, що поліфонія (від грец. poly — багато і phone — звук) — вид багатоголосся, у якому окремі мелодії, або групи мелодій мають самостійне значення і самостійний інтонаційно-ритмічний розвиток, зберігаючи рівноправність голосів та незбігання в різних голосах каденцій, цезур, кульмінацій, акцентів та ін.

Поліфонію поділяють на наступні види:

- підголоскова поліфонія, при якій разом з основною мелодією звучать її підголоски, тобто її варіанти;

- імітаційна поліфонія, при якій основна тема звучить спочатку в одному голосі, а потім, можливо, зі змінами, з'являється в інших голосах (при цьому основних тем може бути

декілька). Форма, в якій тема повторюється без змін, називається канон. Імітаційна поліфонія досягає найрозвиненішої форми у фугах;

- контрастно-тематична поліфонія (або полімелодизм), при якій одночасно звучать різні мелодії;

- прихована поліфонія – приховування тематичних інтонацій у фактурі твору. Термін вживається по відношенню до поліфонії вільного стилю, зокрема до поліфонічних творів І.С. Баха.

До музичних жанрів, заснованих на зазначеному виді багатоголосся належать fuga, фугета, інвенція, канон, поліфонічні варіації, мотет, мадригал та інші.

З них до фортепіанного репертуару учнів старшого шкільного віку належать дво- та триголосні інвенції, і нескладні фуги з ДТК І.С. Баха.

Специфікою роботи над поліфонічними творами є те, що вже перша стадія знайомства з матеріалом, тобто розбір тексту, вимагає аналітичного підходу.

У роботі з учнями над названими музичними жанрами викладач має познайомити учня з основними особливостями поліфонічного викладу музичного матеріалу та основними структурними компонентами побудови поліфонічного твору (тема, відповідь, протискладення, інтермедія, тощо).

На початку роботи з поліфонічним твором учневі слід роз'яснити, що особливістю організації поліфонічної музичної тканини є наявність одного мелодичного «ядра» - теми, яка почергово проводиться у всіх голосах. Вона є основним тематичним імпульсом всієї композиції, носієм головного образу та конструктивним елементом побудови музичної форми. Тема має свою неповторну образність і в процесі музичного розвитку може підлягати перетворенням (ладо-гармонічним переосмисленням, ритмічним видозмінам, викладенням в дзеркальному відображенні, прийомом ракохід, тощо). Виконання поліфонічного твору вимагає від виконавця усвідомлення провідної ролі теми у загальній музичній композиції, смислового виділення її у будь-якому з проведень та внесення нових відтінків у відповідності з її місцем у музично-драматургічному розвитку твору.

Тема є одним з найважливіших компонентів, що визначають характер фуги. Будова теми визначає структуру контрапунктів, інтермедій і всіх інших мотивів, що з'являються у творі.

Теми фуг Баха у своєму початковому викладі завжди одноголосні. Теми багатьох інвенцій за своєю будовою часто відповідають темам фуг попри те, що їх перше проведення супроводжується другим голосом.

Учень має усвідомлювати, що інтерпретація теми, якою розпочинається твір, визначає і трактування всієї інвенції чи фуги.

Особливо важливим є розуміння жанрової природи теми. Втілена на мелодико-інтонаційному та ритмічному рівнях, вона значною мірою визначає виконавське тлумачення.

Важливу роль у інтерпретації відіграє також темповий параметр. Адже відомо, що найменша зміна темпу позначається на образній характеристиці теми.

Особливої уваги при розборі вимагають ті теми, які складаються з двох контрастних образних елементів. Такі теми у Баха зустрічаються досить часто. Найбільш вагомою, яскравою та індивідуалізованою частиною фуги є, звичайно, її початок. Далі викладається тематично і ритмічно контрастний елемент, який, як правило, побудований на загальному, ритмічно рівномірному русі. Теми, які побудовані на контрастному співставленні різнорідних тематичних елементів потребують від виконавців активізації уваги у напрямку знаходження інтонаційних, динамічних та артикуляційних засобів.

При виконанні розгорнутих за масштабом тем учневі слід наголошувати на виділенні у звучанні внутрішньо інтонаційних вершин.

Отже, робота музичного мислення має включатись, починаючи з першого проведення теми. В подальшому її творчо-різнобічне висвітлення при багаторазовому проведенні теми, усвідомлення її видозмін і окремих обернень, осмислене інтонування її виразового малюнку стає передумовою успішного виконання бахівської поліфонії, образне багатство якої пов'язане саме з гнучким та інтенсивним «життям» теми.

Тобто єдність і ціліність виконання поліфонії впливає із самої наявності у ній теми, яка у своєму розвитку координує звучання всіх голосів. Вона переважає над другорядними контрапунктичними лініями та фактурними елементами.

Ще одним важливим структурним елементом поліфонічного твору є протискладення. Це контрапунктичний мелодичний голос, який викладається в одному з голосів одночасно із звучанням теми у іншому голосі. Протискладення, як правило, будується за принципом ритмічної компліментарності по відношенню до теми. Розрізняють два види протискладення – утримане та неутримане:

- утримане протискладення — завжди проводиться в одному з голосів разом з проведенням теми без змін, воно з'являється у фузі вперше одночасно з проведенням першої відповіді та супроводжує тему під час її подальших проведеннь;

- неутримане протискладення — проводиться разом з темою лише інколи, або може зазнавати значних змін і перетворень.

Великий інтерес у вихованні поліфонічного мислення учнів становить поліфонічна тканина з утриманим протискладенням.

У ряді фуг спостерігається значна спорідненість між тематичним матеріалом тем та протискладень. Вони створюють умови для виявлення загальних засобів трактування мелодичного матеріалу різних поліфонічних пластів, що в свою чергу має слугувати меті цілісності виконання всього музичного твору.

Окрім уявлення про основні структурні елементи, учень повинен мати уявлення про загальну будову фуги чи інвенції та відшукати у тексті відповідні розділи форми. Вчитель має дати, як загальні знання про структуру поліфонічного твору, так і виявити індивідуальні особливості форми саме даного виконуваного твору.

Як відомо, для більшості поліфонічних творів (фуг і багатьох інвенцій) характерна тричастинна структура, яка передбачає наявність трьох основних розділів:

- експозиція
- розробка;
- реприза.

Експозиція – це розділ фуги, у якому тема проводиться вперше у всіх голосах. Основні структурні компоненти експозиції – це власне тема та протискладення. Проведення теми може відокремлюватись інтермедіями.

Інтермедія – це розділ поліфонічного твору, у якому тема відсутня. Проте досить часто інтермедії будуються на елементах теми та їх секвенційних проведеннях. Наприкінці експозиції, як правило звучить інтермедія, яка має модуляцію у домінантову чи паралельну тональність. Для цілісності виконання поліфонічного твору є істотним виявлення і усвідомлення тематичних елементів теми чи протискладення у мелодичному матеріалі інтермедій.

Розробка, або середній розділ передбачає розвиток тематичного матеріалу. У розробці тема проходить у різних тональностях, та може підлягати різним засобам поліфонічного розвитку (дзеркальне проведення, ракохід, проведення у збільшенні чи зменшенні, тощо). Досить часто наприкінці другого розділу застосовується прийом стрети.

Реприза – це заключний розділ фуги, у якому тема знову проводиться у основній тональності. Репризи бувають повні та скорочені, коли тема проходить не у всіх голосах, а тільки вибірково. Каденційний розділ фуги характеризується ускладненням фактури часто за рахунок органних пунктів.

У заключному розділі теж зустрічаються стретні проведення.

Окрім фуг тричастинного типу побудову зустрічаються також фуги двочастинні. У них два останніх розділи форми об'єднуються у один розробково-репризний розділ.

Відповідно до особливостей поліфонічного викладу, який передбачає плинність і безперервність розвитку голосів, уникання спільних каденцій та ритмічну компліментарність голосів, межі розділів фуг та інвенцій досить умовні. Для фуг Баха досить характерне поєднання малюнків умовної зупинки і продовження руху на «стику частин». Зупинка на відносно довгій тривалості з'являється в одному або кількох з голосів, закріплюючи цим відчуття нової тональності або нової гармонії. А інші голоси проводять рух дрібними тривалостями. Такий художній прийом ускладнює завдання відчуття розділів форми та вимагає від виконавця переключення уваги на художні завдання нового розділу.

Нотні видання інвенцій і фуг І.С. Баха під редакцією Ф.Бузона, мають відокремлення розділів форми подвійними тактовими рисками, які чітко позначають межі музичної форми. Це полегшує у роботі з учнями загальне сприйняття архітекτονіки музичної форми.

Важливим планом аналітичної роботи на початковому етапі стає також визначення тонального плану твору. Адже саме на тональний план слід орієнтуватись у визначенні розділів форми. Ладове перефарбування теми стає у поліфонічній музиці одним з сильних і яскравих музично-драматургічних прийомів. Так, наприклад, у триголосній інвенції №7 Баха середній розділ розпочинається у мі-мінорі, а друга його частина у Ре мажорі. Цей прийом ладового зіставлення, доповненого зміною інтонаційного строю протискладення, яке викладається в оберненні, розкриває перед виконавцем можливості застосування нових динамічних та тембральних барв.

Порівняно з творами гомофоно-гармонічного складу сама специфіка мелодико-синтаксичного членування ансамблю голосів у поліфонічних творах висуває перед виконавцем свої специфічні завдання. Різночасна поява мелодичних побудов у різних голосах призводить до труднощів у відчутті мелодичного дихання у кожному голосі. Тому для виконання надзвичайно важливо прослідковувати індивідуальний рух кожного голосу, розуміти його власну лінійну логіку, визначати розвиток мелодичних хвиль та розташування внутрішніх кульмінацій.

Одним з основних методичних прийомів в опануванні поліфонічних творів є проспівування мелодичних голосів. Кожен мелодичний голос учень повинен сприймати у загальній динаміці його розвитку. На різних етапах опрацювання тексту необхідно співати окремо кожен з голосів, а потім – почергово поєднуючи спів з грою іншого голосу попарно (бас-сопрано, бас – середній голос, сопрано – середній голос). Цей спосіб дозволяє учневі поступово осягати логіку поліфонічної композиції. Горизонтальний розвиток кожного з компонентів музичної фактури, фразування, дихання, кульмінації кожної з контрапунктичних

ліній. В окремому проспівуванні з грою іншого голосу в двоголосі учень має усвідомити елементи вертикалі та фактор гармонічного мислення.

Після вправ на проспівування мелодичних голосів слід перейти до виконання на інструменті, зважаючи на темброво-акустичні особливості фортепіанного звуку та динамічні можливості регістрів інструменту. Специфіка згасання фортепіанного звуку вимагає старанного прослуховування довгих звуків мелодії. Перехід довгих звуків мелодії одного в інший має уважно прослуховуватись учнем з врахуванням регістрового місцезнаходження довгого звуку та його значення для контрапунктичних голосів.

При поєднанні голосу з довгими тривалостями з іншим, більш рухливим голосом, слід звернути увагу на гармонічну вертикаль. Часто у таких випадках вибудовуються барвисті дисонанси, прослуховування яких необхідне для вірного відчуття гармонічної логіки чергування дисонансів та їх розв'язань.

Таким чином, ми пропонуємо у роботі над поліфонічними творами застосовувати методику поетапного аналізу. Отже виділимо необхідні етапи у роботі над поліфонією:

1. Визначення і характеристика образного строю тональності твору. Аналіз тонального плану відповідно до розділів форми;
2. Усвідомлення жанрової природи теми, особливостей її побудови, тематичних елементів;
3. Визначення протискладення, його тематичної природи (контрастної до теми, чи похідної), визначення типу протискладення (утримане чи не утримане);
4. Порядок вступу голосів (поступовий висхідний – бас, середній голос, сопрано; низхідний – сопрано, середній голос, бас; початок з середнього голосу, бас, сопрано; перекличка крайніх голосів; бас, сопрано, середній голос, тощо);
5. Визначення меж музичної форми, тип фуги (тричастинний, двочастинний)
6. Аналіз інтермедій, їх тематичної природи (зв'язок з матеріалом теми фуги чи протискладення), визначення їх ролі як структурного елементу форми;
7. Аналіз розробкового розділу (тональний план, поява знаків альтерації у зв'язку з переходами у інші тональності); виявлення різних прийомів поліфонічного розвитку (тема у дзеркальному викладі, ракохід, проведення тем у збільшенні або зменшенні)
8. Виявлення стретних проведень.
9. Робота над фразуванням, артикуляційними труднощами.
10. Виявлення кульмінації твору і засобів її досягнення.
11. Виділення каденційної зони.
12. Робота над динамічними відтінками.
13. Робота над темпом.
14. Робота над аплікатурою.
15. Обговорення загальної драматургії твору та особливостей виконавського втілення.
16. Прослуховування різних виконань твору та порівняння інтерпретацій.
17. Пошук власного інтерпретаційного рішення.

Що стосується образного змісту бахівських творів, в останні десятиліття широко використовується теорія риторичного змісту тематизму творів Баха. Вона ґрунтовно висвітлюється у працях Я.Друскіна «Про риторичні прийоми в музиці Й.С. Баха», В. Носіної «Символіка музики Й.С. Баха» та інших музикознавців.

Отже у вихованні музичного мислення учня значну роль відіграє теоретико-виконавський аналіз. Саме робота над поліфонічними творами надає найбільше поле для розвитку музично-мислених процесів.

Список використаних джерел:

1. Баренбойм Л. Очерки по методике фортепиано / Лев Баренбойм. - Л.: Музыка, 1985. – 185 с.
2. Бурьянек И. К историческому развитию теории музыкального мышления / Бурьянек И. // Проблемы музыкального мышления / Сост. М.Г.Арановский. - М.: Музыка, 1974. - С. 29-58.
3. Гринчук І., Бурська О. «Проблеми музичного мислення: теорія і методика розвитку». Діалектика музичного логосу та ейдосу /Ірина Гринчук. - Тернопіль: Підручники і посібники, 2008. – 222 с.
4. Друскін Я.С. Про риторичні прийоми в музиці Й.С. Баха /Я.Друскін. - К.: Музична Україна, 1972. - 110 с.
5. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки /Е.Назайкинский. - М.: Музыка, 1988. – 254 с.
6. Носина В.Б. Символика музыки И.С. Баха. / В.Носина. - Тамбов. 1993. -104 с.

СУЧАСНІ МЕТОДИКИ РОЗВИТКУ ВОКАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ УЧНІВ

Пасічник М.О., здобувач ступеня вищої освіти «бакалавр»

Науковий керівник: Кравцова Н.Є., кандидат педагогічних наук, доцент

У статті розглянуто проблему розвитку вокальних та творчих здібностей учнів у процесі гурткової роботи, зокрема студії естрадного вокалу. Висвітлено особливості естрадного вокалу, існуючі вокальні методики.

Ключові слова: естрадний вокал, студія естрадного вокалу, вокальні методики

The article deals with the problem of development of vocal and creative abilities of students in the circle work process, in particular, the studio of pop vocal. The features of pop vocal, existing vocal techniques are highlighted.

Keywords: variety vocals, pop vocal studio, vocal techniques

Музичне мистецтво естради займає особливе місце в сучасній культурі. Естрадна музика сьогодні це не просто вид мистецтва, але і соціокультурний феномен. Вона привертає шанувальників своєю експресивністю, безпосереднім зв'язком із рухом і ритмом, барвистістю сценічного втілення, досить простим і емоційним ладом творів. Сучасна естрадна вокальна музика відрізняється не тільки гармонічною, мелодичною і ритмічною своєрідністю, але й своїми законами аранжування. Тому вимоги до виконавців естрадного вокалу, зростають. Естрадно-вокальне мистецтво точно відповідає інтересам сучасних дітей і підлітків. На заняттях естрадного колективу діти навчаються правильно співати, красиво танцювати, вільно і розкуто відчувати себе в будь-якій обстановці, зокрема на сцені. Заняття естрадним вокалом допомагають дитині зорієнтуватися в складному світі, відчути себе в колі друзів і однодумців, розвивати власні комунікативні здібності, розширювати уявлення про світ і людей, полегшуючи процес проходження дитиною соціальної адаптації, допомагають також у складному і неоднозначному процесі розвитку самосвідомості [1].

Студія естрадного вокалу є сьогодні однією з основних форм масового залучення підростаючого покоління до музичного мистецтва і однією із пріоритетних психолого-педагогічних проблем розвитку творчих здібностей дітей. Саме творчі здібності стимулюють

формування особливих розумових якостей: спостереження, вміння порівнювати, аналізувати, комбінувати, знаходити зв'язки, необхідні будь-якій молодій людині ХХІ століття.

Естрадний вокал зазвичай за своїм звучанням визначають як щось середнє між академічним (або класичним) вокалом і народним вокалом. У сучасному естрадному вокалі поєднується техніка академічного вокалу і народного співу, а також ряд специфічних прийомів, притаманних саме естраді. Головна відмінність естрадного вокалу від академічного і народного складається в меті та завданнях вокаліста. Цікавим є той факт, що естрадний спів відрізняється від академічного не лише самою манерою виконання, способами вокалізації і фонації, а й використанням технічних засобів. Це сольний та ансамблевий спів під музичну фонограму з мікрофоном, безпосередньо пов'язаний з постановкою концертних естрадних номерів.

Академічні та народні співаки завжди працюють в рамках певного канону або регламентованого звучання і для них відхилитися від норми не прийнято. Завдання естрадного співака полягає в іншому – в пошуку свого оригінального звука, своєї власної характерної манери поведінки, а також сценічного образу. З тієї ж причини, в естрадних піснях набагато частіше зустрічаються важкі для виконання фрази, що потребують швидкої зміни дихання, в той час як в академічних і народних піснях почасти текст більшою мірою адаптується під музику.

Таким чином, основною специфікою естрадного вокалу є пошук і формування своєї неповторної, унікальної манери виконання вокаліста. Іноді багато, хто тільки починає осягати техніки співу, мимоволі, а часом і свідомо, намагаються наслідувати своїх улюблених естрадних виконавців, копіюючи їх манеру співу. Як свідчить практика, далеко не всім це йде на користь в майбутньому. Тут все індивідуально: для одних народження красивого співочого голосу буде щасливою несподіванкою, а для інших – результат довгої і копіткої праці. У соціальних мережах існують безліч сайтів, де можна познайомитися з тим, як потрібно співати і як цього робити не варто. Зараз дитячий естрадний вокал набирає величезну популярність в тому числі і завдяки проекту «Голос. Діти». В ході цього проекту можна побачити найрізноманітніші рівні підготовки та вокальної майстерності. Серед учасників виявляються діти і підлітки з різними рівнями вокальної підготовки. Але в більшості випадків проект виконує функцію провідника і популяризатора кращих зразків виконання, блискучого результату тривалого процесу підготовки та освоєння вокального мистецтва в єдності з природним талантом, смаком, розвиненим музичним слухом і чуттям ритму. На наш погляд, такими зразковими номерами вокального мистецтва є наступні виступи [2].

Даний телевізійний проект створено для сучасних дітей і став для багатьох з них «кумиром», своєрідним джерелом натхнення, і водночас, здатний служити джерелом натхнення та орієнтиром для педагогів, які працюють з дітьми та підлітками. Він слугує еталоном, кульмінаційною точкою, існування якої не дає педагогам з вокалу зупинитися на досягнутих успіхах, змушує шукати нові знання, методи, технології удосконалення наявного матеріалу.

Як відомо, в перекладі з давньогрецької поняття «метод» означає шлях, спосіб. Вибір найбільш короткого шляху для досягнення успіху в естрадному мистецтві, для розвитку природних музичних здібностей, пошуку талантів є запорукою збереження постійного інтересу, ентузіазму учнів. Для вирішення існуючої професійної проблеми була освоєна тимчасова вокальна методика Лондонської школи вокалу. Вона охоплює практично всі аспекти сучасного естрадного співу. Методика миттєво формує і розвиває у дітей співочі,

вокальні навички, розвиває емоційну сферу дитини і виховує особистість, здатну до творчості. Вокальна методика Лондонської школи вокалу ґрунтується на нестандартних вокальних вправах, які сприяють розвитку, в першу чергу, співочого дихання, що служить основою для подальшого розвитку вокальних здібностей учня. Ця методика спрямована на розвиток правильного звукоутворення, гнучкості голосу (мелізми), розширення діапазону, розвиток гармонічного слуху та координацію вокальних звуків і одночасно на розвиток ритмічного чуття, що так необхідно естрадному вокалісту. Навчальний матеріал містить ускладнені вокальні вправи на розвиток вокальної імпровізації.

Існує багато відомих вокальних методик, зокрема: «Спів у мовній позиції» Сет Ріггс або ефективна вокальна методика «Фонопедичний метод розвитку голосу» В.В. Ємельянова. Основний зміст останньої методики розкривається в кількох монографіях автора, найбільш відомою серед яких є «Розвиток голосу. Координація та тренінг» [3]. У 2015 році опубліковано вже 7-е видання цієї праці. Дані методики спрямовані на технічний розвиток голосу. Основною умовою виконання вокальних вправ Лондонської школи вокалу є спів з рухом в такт, що виконується з фоновою музикою. Тим самим це ускладнює виконання вокальних вправ і водночас вивільняє учня, даючи йому потрібну свободу в голосі, яку так складно домогтися особливо у вокалістів-початківців при виконанні звичайних вправ без рухів.

З метою розкриття творчого потенціалу учня недостатньо просто виконувати вокальні вправи. Їх потрібно застосовувати за призначенням, тобто сформовану вокальну навичку використовувати в освоєнні власного пісенного репертуару. У процесі роботи з естрадним вокальним репертуаром не можна відразу працювати над звуком, динамікою, драматургією тощо. Все має відбуватися поетапно. Такий підхід забезпечує якісний і швидкий результат. Спочатку необхідно вивчити мелодію. Робота над інтонацією здійснюється одночасно з відпрацюванням вокального дихання. Слід пам'ятати, що дихання потрібно брати, не забуваючи про фразування. Одночасно можна почати працювати і з текстом. Його потрібно прочитати декілька разів і визначити дикційні складності. Ці уривки потрібно ізолювати від усього тексту і завчити як скоромовку. Темп промовляння можна довести до швидкого. Далі потрібно проговорити текст з виразною інтонацією, що б надати йому смислове забарвлення. Також текст можна проговорити ще кілька разів, застосовуючи емоційне і звукове забарвлення, наближене до мелодії даної пісні. Після цього можна все з'єднати в єдине. Головне, щоб в кінцевому результаті жоден компонент не постраждав. Цей етап зазвичай досить тривалий. Пісню можна записати на будь-який доступний аудіо- або відео- носій і об'єктивно оцінити.

Заняття естрадним вокалом спрямовані, перш за все, на становлення і розвиток особистості дитини, формування її творчого потенціалу і розвиток її індивідуальних музичних здібностей [4, с.185]. Займаючись естрадним співом, майбутній вокаліст не тільки опановує мистецтвом вокалу, специфічними прийомами, характерними для різних жанрів сучасної популярної музики, сольного виконання під акомпанемент фортепіано, але й навчається працювати в команді з іншими дітьми. Дуже важливим є зовнішнє оформлення номера. Причому, всі зусилля потрібно застосовувати так, щоб вони працювали на створення цілісного синтетичного образу. В цьому і полягає складність музичного естрадного номера. Кузнецов В. писав: «Однією з головних особливостей музичного естрадного номера, вокального або інструментального, є специфіка спілкування з глядачем. Естрадний виконавець неодмінно звертається до глядача» [5, с.102]. Не менш важливою є акторська інтерпретація – це погляд на даний матеріал через своє, особисте ставлення, де вокальна техніка є активною помічницею

акторської майстерності. Використовуючи знання різних манер, дитина поступово знаходить свій стиль, близький їй природним якостям. Створення власного образу – довгий шлях і він складається з вже існуючих знань, практичного досвіду, навичок і стану душі. «Як створити свій образ?» - це головне питання для естрадного виконавця вокального жанру, на який він повинен відповісти сам. Найголовніше, що дають дітям заняття естрадним співом крім навичок сцени – це дисципліна, повага до власної і чужої праці та часу, що є дуже важливою якістю у роботі та житті. При цьому слід пам'ятати, що спів, пластику, акторську майстерність необхідно розвивати у будь-якої дитини, а не лише у того, який хоче пов'язати своє життя з мистецтвом.

Таким чином, музично-естетичне виховання та вокально-технічний розвиток школярів повинні здійснюватися взаємопов'язано і нерозривно. В сучасних умовах провідне місце належить сфері додаткової освіти (ДШМ, МХШ, ЦВР та ін.). Сучасною наукою доведено, що діти, які займаються співочою діяльністю, більш чуйні, емоційні, чутливі і товариські. Володіння голосом дає дитині можливість миттєво висловити свої почуття в співі, і цей емоційний сплеск заряджає її життєвою енергією. Ефективне використання різних сучасних методів розвитку співочої майстерності сприяє індивідуальному розвитку дитини, розвитку культурного потенціалу дитячого колективу і формує конструктивну життєву стратегію, орієнтує на успіх.

Список використаних джерел:

1. Тагильцева Н. Г. Эстетическое восприятие музыкального искусства и самосознание ребёнка: монография / Н.Г. Тагильцева. - Екатеринбург, 2008. -101 с.
2. Електронні носії:
<https://www.youtube.com/watch?v=genQmXGHUFE>
<https://www.youtube.com/watch?v=AbOWZFQInGg>
<https://www.youtube.com/watch?v=YE7Um6hqyo4>
3. Емельянов В.В. Развитие голоса. Координация и тренинг / В.В.Емельянов. – М.: Лань, 2015.- 176 с.
4. Изюрова О. С. Детская вокальная эстрада в системе дополнительного образования/ О.С.Изюрова. - 2009. – № 102. -184-186 с.
5. Кузнецов В. Работа с самостоятельными эстрадными оркестрами и ансамблями/ В.Кузнецов. -М.: Музыка, 1981. – 149с.

АКТИВІЗАЦІЯ МУЗИЧНО-ПІЗНАВАЛЬНОГО ІНТЕРЕСУ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ ЗАСОБАМИ АРТ-ПЕДАГОГІКИ

Онофрійчук Л.М., кандидат педагогічних наук, старший викладач

У статті розглядаються та обґрунтовуються методи арт-педагогіки, які спрямовані на активізацію пізнавального інтересу молодших школярів у процесі музичної діяльності.

Ключові слова: методи арт-педагогіки, пізнавальний інтерес, музична діяльність, самостійна творчість.

In the article examines and justifies methods artillery pedagogy, which aimed at activating the cognitive interest of junior pupils in the process of musical activity

Keywords: methods artillery pedagogy, cognitive interest, musical activity, independent creativity.

Концепція загальної середньої освіти України передбачає суттєвий перегляд змісту і функцій шкільної художньо-естетичної освіти. Основна її мета вбачається в організації навчально-виховної взаємодії вихователя та вихованців, орієнтованої на особистість як найвищу цінність сьогодення.

У процесі навчання школярі мають прилучатися до світової скарбниці мистецтва. Можливість спостерігати за дитиною в процесі художньо-творчої діяльності допомагає відчутти її неповторність та унікальність, наближує до розуміння її інтересів, цінностей. Тому серед багатьох проблем початкової школи однією з найбільш складних і актуальних є формування пізнавального інтересу школярів до творів мистецтва.

Як свідчить практика, саме в молодшому шкільному віці необхідно виховувати любов та інтерес до музики як до мистецтва.

Сучасні філософи Г. Апресян, В. Андрущенко, І. Бойко, М. Каган розглядають інтереси, в тому числі і художньо-естетичні у взаємозв'язку з духовним життям суспільства. Проблема інтересу інтенсивно розроблялася вченими-психологами А. Леонтьєвим, А. Петровським, С. Рубінштейном, які стверджували, що інтерес формується на основі потреб і виступає як безпосередній, внутрішній стимул діяльності людини.

Педагогічна наука вважає, що навчальний інтерес у сучасній школі повинен викликати радість пізнання, а школа – бути справжнім «будинком радості».

В освітньому просторі великі перспективи розвитку має арт-педагогіка. В Україні артпедагогіка лише починає завойовувати належне місце в системі освіти (О. Деркач, О. Кондрицька, О. Отич, Т. Прикотенко, С. Хлєбїк, та ін.). Використання навчально-виховного потенціалу мистецтва та художньо-творчої діяльності розкривають нові можливості у вихованні й дидактиці, сприятиме розвитку психічних процесів та властивостей дітей.

Відсутність достатньої кількості наукових досліджень з проблеми використання методів арт-педагогіки у навчально-виховному процесі сучасної школи зумовило **мету** статті – визначити засоби використання арт-педагогіки в навчально-виховному процесі для активізації пізнавального інтересу молодших школярів.

На думку багатьох дослідників, інтерес трактується як «форма прояву пізнавальної потреби, яка забезпечує спрямованість особистості на усвідомлення мети діяльності і тим самим сприяє... більш повному і глибокому відображенню дійсності». Інтерес сприяє підвищенню активності та самостійності особистості, зміцненню знань. За твердженням науковців, інтереси дітей необхідно виховувати, розвивати, в іншому випадку - інтереси згасають.

Аналіз досліджень дозволив з'ясувати стадії розвитку інтересу молодших школярів: потреба у враженнях (цікавість); допитливість як прояв інтересу до предметів і явищ навколишнього світу; потреба в пізнанні (інтерес), що задовольняється в процесі цілеспрямованої пізнавальної діяльності.

За Л. Виготським, пізнавальний інтерес – це «природний двигун дитячої поведінки», який є «інстинктивним прагненням; вказівкою на те, що діяльність дитини співпадає з її органічними потребами». Ось чому оптимальним рішенням педагога буде побудова «всієї виховної системи на дитячих інтересах ...» [1, с. 82].

Н. Морозова визначає пізнавальний інтерес як мотив, «важливу особистісну характеристику школяра, а також як інтегральне пізнавально-емоційне ставлення школяра до навчання». Автор вважає, що інтерес – це відображення складних процесів, що відбуваються в мотиваційній сфері діяльності [2, с. 58].

Дослідники пояснюють велику різноманітність інтересів багатством уявлень людини про предмети навколишнього світу та різноманітними емоційними враженнями, які виникають у процесі їх сприймання. Тому важко переоцінити роль музичного мистецтва у вихованні всебічно розвиненої особистості. Мистецтво формує вишуканий смак, шляхетність, сприяє розвитку естетичного сприйняття оточуючого світу, допомагає в хвилини емоційно напруженого стану.

Пізнавальний інтерес школяра формується під впливом соціального середовища, художньої діяльності і може розглядатися як один з основних показників, який визначає його загальний музичний розвиток. У зв'язку з цим процес становлення музично-пізнавальних інтересів молодших школярів стає більш результативним за умов цілеспрямованого педагогічного керівництва. Активізація пізнавальної діяльності учнів засобами мистецтва, розвиток творчої уяви, емоційної пам'яті; гармонізація духовно-морального стану внутрішнього світу дітей, їх соціалізація в процесі залучення до мистецтва є метою арт-педагогіки.

Арт-педагогіка – відносно новий напрямок у педагогічній практиці, який виник в середині минулого століття та об'єднує арт-терапію з навчанням. В арт-педагогіці найбільш активно використовуються живопис, фотографії, дидактичні ігри, музика і танці.

На думку науковців, її виховний потенціал проявляється в здатності формувати «морально-естетичні, комунікативно-рефлексивні основи особистості», сприяти соціокультурній адаптації дитини з функціональними обмеженнями за допомогою мистецтва та художньо-творчої діяльності. Арт-педагогічні техніки з успіхом можна використовувати у навчально-виховному процесі сучасної школи, але вони мають спонтанний характер, а наявність художніх талантів чи спеціальної підготовки не відіграє значущої ролі. Головне – це творчий акт та особливості внутрішнього світу творця.

Підкреслимо, що арт-педагогіка – це шлях до відновлення гармонії в емоційному світі дитини, це засіб розвитку мислення і самооцінки, тобто це допомога дитині увійти безконфліктно в світ дорослих, у світ рідної природи і її відображення в рідному мистецтві, відчуті красу і гармонію творчого осягнення навколишньої дійсності [3].

З огляду на необхідність органічного зв'язку з арт-терапією, арт-педагогіка передбачає передусім роботу із здоровою особистістю шляхом організації живого конструктивного союзу дитини та дорослого у мистецькому просторі з метою розвитку креативності, психогігієни (турботи про емоційний та психічний стан школяра); формування позитивної «Я-концепції» молодших школярів; гармонізації їх особистісного розвитку в контексті тріади «природа – я – соціум».

Методи навчання в арт-педагогіці можна поділити на три основні групи: методи організації навчально-виховної діяльності; методи стимулювання навчально-пізнавальної діяльності; методи контролю за ефективністю навчально-пізнавальної діяльності. У першій групі застосовуються: словесні методи (розповідь, лекція, бесіда про твори мистецтва, про історію їх створення, про їх творців та ін.); наочний (виконання художніх творів, показ ілюстрації, малюнки, фотографії, предмети декоративно-прикладного мистецтва, скульптури, музичні інструменти, різні атрибути тощо); практичні (вправи, які застосовуються в різних видах художньої діяльності). Ці методи спрямовані на передачу педагогом навчальної інформації і на її активне сприйняття учнями.

Всі перераховані методи мають свою специфіку і сприяють підвищенню ефективності навчання. Так, словесні методи дозволяють не просто передавати художню інформацію, а й

певним чином емоційно налаштовувати учнів, створювати атмосферу співпереживання, співчуття.

Висновки. Таким чином, музично-пізнавальний інтерес це – своєрідний сплав емоційних, вольових процесів та мислення, в основі якого лежить пізнання. Методи арт-педагогіки активізують пізнавальну діяльність учнів засобами мистецтва; гармонізують духовно-моральний стан внутрішнього світу дітей, сприяють їх соціалізації в процесі залучення до національного і світового мистецтва.

Арт-педагогіка виходить за межі традиційної мистецької освіти. Тому все більшої актуальності набуває питання підготовки майбутніх учителів до реалізації психокорекційного, психотерапевтичного, розвивального та виховного потенціалу арт-педагогіки як інноваційної технології, що здатна забезпечити гармонійне формування особистості дитини через художньо-творче самовираження та самореалізацію.

Список використаних джерел:

1. Выготский Л. С. Педагогическая психология / Л. С. Выготский. Под ред. В. Давыдова. - М.: Педагогика, 1991. - 480 с.
2. Морозова Н. Г. Учителю о познавательном интересе / Н. Г. Морозова. М.: Знание, 2009. — С. 58.
3. Арт-педагогіка як інноваційна технологія особистісно орієнтованого навчання та виховання <https://vseosvita.ua/library/statta-art-pedagogika-ak-innovacijna-tehnologia-osobistisno-orientovanogo-navcanna-ta-vihovanna-17410.html>

ВПЛИВ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ НА ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Пилипчук І.В., здобувач ступеня вищої освіти «магістр»

Науковий керівник: Кушнір К.В., кандидат педагогічних наук, старший викладач

У статті висвітлено особливості музичної культури в умовах національного відродження. Аналізується історико-культурний досвід щодо використання пісенно-обрядового фольклору на уроках музичного мистецтва. Досліджується роль української народної пісні в музично-педагогічній освіті як один із важливих чинників виховання патріотичних почуттів підростаючого покоління, поваги до історичного минулого рідної країни та збагачення духовного потенціалу молодших школярів.

Ключові слова: *музична культура, українська народна пісня, фольклор, національне відродження, духовність особистості, молодші школярі.*

The article highlights features of musical culture in conditions of national revival. The historical and cultural experience on the use of song-ritual folklore in musical art lessons is analyzed. The role of the Ukrainian folk song in musical-pedagogical education as one of the important factors in the upbringing of the patriotic feelings of the younger generation, respect for the historical past of the native country and the enrichment of the spiritual potential of junior pupils is researched.

Keywords: *musical culture, Ukrainian folk song, folklore, national renaissance, personality spirituality, junior schoolchildren.*

Вимоги до діяльності в галузі мистецької освіти надзвичайно динамічні й за своєю суттю є одними з найскладніших історичних категорій, що піддаються постійним змінам. Сучасні дослідники наголошують, що в практиці загальної освіти існує проблема розвитку музичної культури дітей. В умовах шкільного навчання уроки музичного мистецтва зводяться лише до набуття знань, умінь і навичок, що свідчить про недостатньо повне використання можливостей музики для культурного розвитку учнів. Також, неабиякою проблемою залишається відбір змісту шкільних підручників із музичного мистецтва, їх конструювання та використання у навчально-виховному процесі. Неоціненним скарбом українського народу є його музична культура. В наш час за умов відродження національної культури розвиток музичної культури молодших школярів, прищеплення любові до народної музики – одне з першочергових завдань музичного виховання [3, с. 808].

Проблемою формування музичної культури особистості займалися філософи (А. Щербо, Е. Ільєнков, А. Арнольдов, В. Кудін, В. Степін, та ін.); педагоги (Е. Ільєнков, Е. Абдулліна, О. Апраксина, Д. Кабалевський, Є. Назайкінський та ін.), музикознавці (Б. Асаф'єв, Л. Мазеля, А. Сохора, В. Цуккерман, Б. Яворський та ін.).

Система використання пісенно-обрядового фольклору в навчально-виховному процесі розроблялася давно, вона привертала увагу відомих педагогів минулого О. Духновича, М. Леонтовича, М. Лисенка, М. Вербицького, М. Максимовича, Д. Січинського, П. Сокальського, С. Русової, К. Стеценка, В. Сухомлинського, К. Ушинського та ін. і залишається актуальною на сучасному етапі, потребує подальшого теоретичного та експериментального дослідження.

Мета статті: аналіз музично-педагогічних поглядів видатних українських композиторів минулого, усвідомлення цінностей українського музичного фольклору та його виховний вплив на музичну культуру підростаючого покоління.

Використання композиторами та вчителями музичного мистецтва народної пісні у справі музично-естетичного виховання школярів – важливе досягнення музично-педагогічної думки в Україні кінця XIX – початку XX ст. Саме в цей період українськими митцями та вченими народна пісенність розглядається як основа культури всебічно розвиненої особистості, як джерело духовної культури народу. Народна пісня як засіб естетичного виховання, починаючи зі шкільного етапу, широко репрезентується у спадщині видатних педагогів та діячів освіти.

Педагогічні погляди таких знаменитих українських композиторів, як М. Лисенко, М. Леонтович та К. Стеценко вказують на глибоку переконаність у розвитку музичної культури за допомогою національної педагогіки. Закладаючи методичні основи музичного виховання в Україні, К. Стеценко, наголошував, що спів має велике виховне значення у справі розвитку духовної природи дитини. М. Леонтович приділив увагу формуванню музичної культури школярів також за допомогою пісні. Він сформував позицію головної ролі фольклору в процесі музичного виховання дітей, та пропонував починати оволодіння нотною грамотою з безнотного співу на основі народних українських пісень. Композитор вважав, що завдяки виконанню народних пісень, в учнів виховуються естетичні почуття, художній смак, зміцнюється музична слухова пам'ять [2].

Завдяки М. Лисенкові національна музична мова «... остаточно склалась як специфічна знакова система зі своїми конститутивними рисами, структурою, функціями, способами побутування та вияву» [4, с. 161]. М. Лисенко закладає основи естетичного виховання молоді. В основу своїх посібників для школи композитор поклав кращі зразки української пісні,

орієнтуючи вчителів на пісні канонічного складу, засвоєння яких створює ґрунт для двоголосного співу. Здобутки та ідеї М. Лисенка були розвинені молодшими представниками його школи: П. Демущим, Г. Давидовським, М. Колесою.

Після «Молодоців» М. Лисенка дуже корисною і популярною, розрахованою на школярів та домашнє музикування дітей, була збірка К. Стеценко «Луна», та три випуски «Шкільного співаника» (1918 р.). Велику роль відіграє у репертуарі шкільного хорового співу однойменний збірник Ф. Колесси, який містить в собі три навчальні посібники з музичного виховання дітей, виданий у 1925р. у двох частинах. З огляду на виховну мету в збірнику знаходяться пісні, які розвивають любов до всього що добре і прекрасне, до рідного краю, до історичної традиції, до рідних, усвідомлення краси природи, співчуття людському горю. До збірника увійшли обрядові пісні, дитячі, жартівливі, колискові, історичні, козацькі.

У 20-ті роки ХХ ст. відбувалося прилучення дітей до музичного мистецтва через найближчу для них сферу – вивчення фольклору власного народу. З'явилося чимало спеціальних збірників: три збірки «Пролісків» Я.Степового, «Дитячі пісні» М.Вериківського, «Весняночка» В.Верховинця. Одним із найкращих творів у світовій музичній літературі для дітей є збірник Л.Ревуцького «Сонечко».

Музика Л. Ревуцького відбиває не лише національний колорит, а й втілює основні риси нації. Національна ментальність, перш за все, проявляється в життєстверджуючому та гармонійному звучанні, в рівновазі інтелекту та почуття. Яскрава національна своєрідність музики композитора полягає не стільки у спорідненості з народною піснею, скільки в умінні митця відтворити самотутні сторони життя українського народу, особливості психологічного складу та характеру нації. Дитяча вокальна музика в творчості композитора яскраво представлена у збірці «Сонечко», де оригінально оброблені народні пісні. Своєрідність почерку композитора найбільше виявляється у гармонізації пісень [2, с. 85].

Талановитий вітчизняний педагог В. Сухомлинський у своїй педагогічній роботі майстерно використовував народну пісню. Про невичерпні можливості пісні щодо виховання історичної пам'яті, патріотичних почуттів педагог наголошував: «Для дітей стало потребою збиратися разом, щоб поспівати. Пісня входила в їхнє духовне життя, надавала яскравого емоційного забарвлення думкам, пробуджувала почуття любові до Батьківщини, до краси навколишнього світу». Вчитель наголошував, що велике враження на дітей справила українська народна пісня «Ой на горі та й жінці жнуть». Вона пробуджувала яскраві уявлення про далеке минуле нашого народу, про його героїчну боротьбу проти загарбників. Мелодія пісні ніби переносила дітей у суворі обставини боротьби за незалежність батьківщини, вони бачили світ таким, яким його бачили наші далекі предки кілька століть тому» [6, с. 50].

Українські пісні, думи, билини повідомляють про весь культурно-історичний, мистецький шлях українського народу та впливають на емоції та почуття слухачів. В українських народних піснях простежується вся доля України: періоди піднесення та падіння, епохи творчої праці, національно-визвольної боротьби і соціальних перетворень. Звернення композиторів до тем і сюжетів з народного життя визначає зв'язок мистецтва з народом. Композитори намагаються показати життя народу, його боротьбу за свою незалежність, розкрити народні характери, відтворити народні сказання, легенди, казки і, нарешті, зв'язати свою музику з народною піснею, зробити свої твори народними щодо їх музичного стилю. Українські композитори прагнуть зображати в своїх творах не прикрашене, ідеалізоване життя, а справжнє, сповнене і горя, і радощів, і прекрасних почуттів, і ясних надій, і кричущої несправедливості.

Відомо, що без народної пісні, яка осяває дитячу свідомість, випробовує й розвиває голосові здібності, емоційну рухливість людини, закладає драматичні основи душі, а найголовніше – дає почуття належності до рідного народу, його духовних скарбів, без пісні немає не те що митця, а просто людини [5, с.484].

Отже, народна пісня з'єднує минулі покоління з наступними, збагачуючи підростаюче покоління перлинами народної мудрості, патріотичними почуттями, надихаючи на культурно-мистецьку працю.

Метою вокально-хорової роботи в початкових класах має бути оптимальний співацький розвиток кожного учня, поступове вдосконалення якості співацького звука, дихання, артикуляції, дикції та ін. Важливе значення має спів без супроводу інструмента – сприяє найбільш активному розвитку музичних здібностей. Музична грамота і сольфеджіо тісно пов'язані між собою і базуються на хоровому співі та вмінні сприймати музику. Відомості з музичної літератури, основ музичної форми подаються у зв'язку зі слуханням і виконанням музичного шкільного репертуару програми.

На початковій стадії навчання повинна переважати національна дитяча народнопісенна творчість в музичному матеріалі і тільки після її засвоєння можливе використання авторських творів. Більша частина пісень, що вивчають учні в молодших класах, – це пісні – ігри, які, без сумніву, найкраще задовольняють природну потребу молодших школярів в активному русі.

Висновки. Одне з головних завдань вчителя у формуванні музичної культури учнів початкової школи – це, по-перше, розвинути інтерес до пізнання музичного мистецтва, любов до української народно-пісенної творчості, розвиток музичних та творчих здібностей школярів й найпростішим способом навчити їх музичній мові. Вплив української народної пісні на формування музичної культури стає однією з найактуальніших проблем в сучасній системі національного виховання особистості. Її вирішення спрямовує увагу педагогів та науковців на вивчення культурної спадщини нашого народу – народного пісенного фольклору.

Список використаних джерел:

1. Белінська Т.В. Значення народної музики у педагогічній діяльності М. Лисенка. *Актуальні проблеми формування творчої особистості педагога в контексті наступності дошкільної та початкової освіти* : збір. мат. II Міжнар. наук.-практ. Інтернет-конф., 19-20 квіт. 2018 р. ВДПУ ім. Михайла Коцюбинського. Вінниця, 2018. С. 7-11.
2. Верещагіна О. Історія української музики ХХ ст. : Навчальний посібник для студентів музичних спеціальностей вищих навчальних закладів / О. Верещагіна, Л. Холодкова. – К. : Освіта України, 2008 – 268 с.
3. Кушнір К.В., Клімішина І.А. Сучасні погляди на проблему формування музичної культури молодших школярів / К.В. Кушнір, І.А. Клімішина // Молодий вчений. – 2018. – №1 (53) січень – С. 808–811 – 1037с.
4. Козаренко О. Феномен української національної мови / О. Козаренко. – Львів : НТШ. – 2000. – 285 с.
5. Нудьга Г. А. Українська пісня в світі. К.: Музична Україна, 1989. – С. 484-485.
6. Сухомлинський В. О. Сердце віддаю дітям // Вибрані твори в 5-ти т. – К.: Рад.школа, 1977. – Т. 3. – С. 189.

СТРУКТУРА І ЗМІСТ ЦІННІСНИХ ОРІЄНТАЦІЙ УЧНІВ ПІДЛІТКОВОГО ВІКУ В ПРОЦЕСІ ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА

Розпутана Ю.Г., здобувач ступеня вищої освіти «магістр»

Науковий керівник: Кушнір К.В., кандидат педагогічних наук, старший викладач

Стаття присвячена актуальній проблемі сучасної мистецької освіти – аналізу структури й змісту ціннісних орієнтацій у школярів підліткового віку в процесі музичної діяльності. Проаналізовано науково-педагогічні дослідження, що висвітлюють різні підходи щодо визначення структури й змісту ціннісних орієнтацій особистості.

Ключові слова: *цінність, ціннісні орієнтації, структурні компоненти, хорова діяльність, музичне мистецтво.*

The article is devoted to the actual problem of contemporary artistic education - the analysis of the structure and content of valuable orientations in adolescent schoolchildren in the process of musical activity. It analyzes scientific and pedagogical research, highlighting different approaches to the definition of the structure and content of the person's value of the future teacher of music.

Keywords: *values, valuable orientations, structural components, choral activity, musical art.*

Вимоги до діяльності в галузі мистецької освіти надзвичайно динамічні й за своєю суттю є одними з найскладніших історичних категорій, що піддаються постійним змінам. Сучасні дослідники наголошують, що важливим є те, щоб у процесі навчання учнів на уроці музичного мистецтва в загальноосвітніх школах відбувалося не лише накопичення знань, досвіду діяльності, усвідомлення своїх здібностей, можливостей, а й ціннісне самовизначення, тобто формування ціннісних орієнтацій. Саме вирішення цих питань зможе забезпечити безупинний професійний розвиток учня, здатного сприймати нове науково-педагогічне мислення та діяльність. Досягнути цієї мети можливо лише за умови залучення учнів до системи цінностей, що є симбіозом загальнолюдських і національних надбань. Необхідним виявляється стимулювання в учнів потреби в постійному вдосконаленні своєї діяльності, оволодінні новими методами педагогічного спілкування, залучення учнів до безперервного загальнокультурного та професійного зростання, вироблення потреби в постійній самоосвіті та здатності до осмислення музики як цінності життя, вміння обирати ціннісно-сміслові установки для своїх дій і вчинків.

Дослідженню класифікації педагогічних цінностей присвячені роботи М.Васильєвої, С.Вершловського, В.Гриньової, І.Ісаєва, О.Мірошніченко, О.Орлова, Є.Шиянова та ін. Проблемою ціннісних орієнтацій займалися філософи (В.Василенко, О.Дробницький, Д.Леонт'єв, В.Лутай, А.Москаленко, І.Попова, В.Тугарінов, М.Михальченко та ін.), соціологи (А.Здравомислов, В.Оссовський, А.Ручка, В.Ядов та ін.), психологи (Б.Анан'єв, О.Леонт'єв, В.Мясищев, М.Рокич, С.Рубінштейн, Д.Узнадзе, Н.Фролова, А.Фурман та ін.), педагоги (М.Боришевський, І.Лернер, О.Олексюк, М.Скаткін, О.Сухомлинська, В.Сластьонін, Є.Шиянов та ін.), мистецтвознавці (О.Крюкова, Т.Фурсенко, Т.Потапчук, Т.Танько та ін.).

Структуру ціннісних орієнтацій особистості в галузі музичної культури як психолого-педагогічну проблему розглянуто в працях Ю.Алієва, Д.Кабалевського, В.Медушевського, Є.Назайкінського, В.Петрушина, В.Ражнікова, Г.Тарасова, Р.Тельчарової, Л.Хлебникової,

В.Шацької, Л.Школяр та ін. Учені-педагоги вбачають у ціннісних орієнтаціях один з основних критеріїв сформованості культури (О.Щолокова), музичного сприйняття (О.Ростовський, О.Рудницька), естетичного ставлення до дійсності та мистецтва (В.Бутенко, І.Зязюн).

Аналіз наукової літератури свідчить, що і в теорії, і в практичній діяльності вчителів накопичений і систематизований певний досвід формування духовних установок школярів. Однак окремі аспекти цієї проблеми потребують уточнення, зокрема, ціннісні орієнтації в процесі формування учнів підліткового віку на уроках музичного мистецтва, що і визначає актуальність теми.

Мета і завдання статті – визначення сутності й компонентної структури ціннісних орієнтацій підлітків засобами хорового мистецтва.

Риси духовного світу школярів найбільш інтенсивно формуються у підлітковому шкільному віці, що доведено у працях багатьох вчених, педагогів та психологів: Н.Ветлугіної, М.Басова, Л.Виготського, А.Запорожця, Н.Луйтеса, Т.Гуменикової, О.Дем'янчука та інших. У процесі переходу від дитинства до юності особистість неодноразово зіштовхується із суперечливими тенденціями особистісного зростання, у процесі якого виникає потреба щодо визначення особистісних цінностей. Це – одна з найважливіших потреб особистості, і у підлітковому віці вона проявляється найяскравіше.

Система ціннісних орієнтацій має багаторівневу структуру, вершиною якої є цінності, пов'язані з життєвими цілями особистості. Класифікацій цінностей є безліч, але за багатовікову історію людства сформувались певні норми поведінки та загальнолюдські цінності, притаманні практично всім народам. Таким чином, у суспільстві цінувалися доброта, щирість, вірність, а обман, цинізм, жадібність засуджувалися.

У сучасному світі цінності особистості є практично типовими: сім'я, здоров'я, робота тощо. Їх можна розділити на матеріальні та духовні. Кожен індивід має свої пріоритети та градацію цінностей. Для самоствердження особистості потрібна їх реалізація. І на те, яким цінностям особистість надає перевагу, впливає бідність чи багатство її світогляду, розмаїття інтересів, умови, в яких вона виховувалась.

Головним завданням сучасного освітнього процесу є розвиток особистості учня, становлення у підлітків системи цінностей: особистісних, професійних тощо. Серед предметів, що вивчаються в загальноосвітній школі, чи не найвищий виховний та розвивальний потенціал має музичне мистецтво з притаманним йому впливом на свідомість і підсвідомість особистості, на духовну та інтелектуальну сфери, на моральне і емоційне здоров'я людини. З огляду на це важливим, на нашу думку, є формування музичного інтелекту, ціннісної потреби в мистецтві, позитивних духовних, моральних якостей особистості, що прищеплюються під час спілкування з мистецтвом й безпосереднім досягненням різноманітних видів і форм музично-творчої діяльності. За останні десятиріччя як у нашій країні так і за кордоном проблема цінностей і ціннісних орієнтацій особистості набула особливої актуальності. Ці поняття є об'єктом дослідження багатьох наук, що говорить про їхню складність та багатоплановість [3, с.324].

Проблема цінностей, зокрема загальнолюдських, нерозривно пов'язана з проблемою виховання як процесу, в якому об'єкт педагогічного впливу усвідомлює речі, явища, вчинки цінними або нецінними для себе і відповідним чином орієнтує свою діяльність. Тому важливо навчити підлітків виокремлювати справжні цінності, зокрема, цінності хорового мистецтва, що зорієнтує школяра з бездумного споживання масової культури на активне творче спілкування зі справжнім мистецтвом.

В естетичному вихованні підростаючого покоління різні види мистецтва взаємодіють між собою, але найбільш доступним, емоційним видом дитячої творчості виступає хорове мистецтво, яке здійснює величезний вплив на суб'єктивний світ дитячої особистості, породжує різноманітні глибокі особистісні переживання художніх музично-поетичних образів, надає дітям можливість для самовиявлення і самоствердження, розширює досвід естетичних і життєвих відносин, допомагає здійснювати перехід до більш глибокого пізнання мистецтва. К. Ушинський наголошував на тому, що хорова музика організує, об'єднує школярів, виховує їхні почуття, вносить життєрадісність, яскравість у шкільне життя [6].

Як відомо, в кожному суспільстві переважають різні цінності й ціннісні орієнтації, тому однією з основних проблем аксіології є питання типології цінностей. Цінністю вважається «те, що людина особливо цінує у житті, чому надає особливий, позитивний життєвий смисл» [2, с.98]. Оскільки цінності впливають на поведінку людей у всіх сферах їхньої життєдіяльності, то найпростішою основою для їхньої типології є їх предметний зміст. На цій підставі розрізняють цінності соціальні, культурні, економічні, політичні, духовні, педагогічні тощо. Фахівці нараховують багато десятків, навіть сотні таких цінностей.

Ми проаналізували ряд науково-педагогічних досліджень, що висвітлюють різні підходи, щодо визначення структури й змісту ціннісних орієнтацій особистості. Ціннісна тематика сьогодні у вітчизняній та зарубіжній психології є детально розробленою: сформовано понятійний апарат, запропоновано багато теорій, концепцій, моделей та класифікацій цінностей. Наприклад, М.Рокич виділяє: термінальні цінності – переконання в тому, що якась кінцева мета індивідуального існування з особистої або суспільної точки зору варта того, щоб до неї прагнути; інструментальні цінності – переконання в тому, що якийсь образ дій є з особистої і суспільної точки зору переважаючим у будь-яких ситуаціях. Термінальні цінності носять стійкіший характер, ніж інструментальні, причому для них характерна менша міжіндивідуальна варіативність [8, с.532].

Питання типології та структури ціннісних орієнтацій є доволі складними. Дослідники відзначають, що особливістю цінностей є їхній динамічний характер. В працях С.Рубінштейна [5] доведено, що переоцінка цінностей, котра відбувається в житті людини, є закономірним результатом діалектики її життя, перебудови її взаємин зі світом, з іншими людьми, більш-менш глибокого переосмислення життя завдяки здобуття людиною життєвого досвіду. На думку вченого, процес переосмислення життя людини утворює самий потаємний і основний зміст її внутрішньої сутності і визначає мотиви її дій. У результаті зміни внутрішніх умов (потреб, мотивів і спрямованості особистості) актуалізуються ті або інші цінності.

М.Шевчук розвиває наукові положення щодо взаємозв'язку ціннісних орієнтацій та структури особистості. Поняттям ціннісні орієнтації, на думку автора, визначають елементи мотиваційної структури особистості, на основі якої вона здійснює вибір мети та мотивів конкретної діяльності. Специфіка ціннісних орієнтацій полягає в тому, що, на відміну від усіх інших ціннісних категорій, вона найтісніше пов'язана з поведінкою, керує цим процесом як усвідомленою дією, пронизує всю структуру психіки особистості – від потреб до ідеалів, охоплюючи реальний поведінковий компонент [9].

Ціннісні орієнтації, на думку Е.Соколова, виконують декілька функцій. Це, передусім, адаптивна, або здатність особистості задовольняти свої основні потреби за допомогою суспільних цінностей; друга – захисту особистості, третя – пізнавальна; четверта – експресивна, що забезпечує самовираження та самоствердження особистості. Цю думку поділяє М.Боришевський [1].

Виходячи з вищевикладеного, зазначимо, що система цінностей, яка притаманна особистості, в кожній людині є індивідуальною й вибудовується в певній ієрархічній взаємозалежності. Ці системи цінностей є індивідуальними для кожної особистості, але кожна індивідуальність все ж має свої обмеження, і в цьому випадку в ролі таких обмежень виступає свідомість суспільства в цілому. Психологи і педагоги (Л.Беляєва, М.Боришевський, Т.Бутківська, А.Г.Здравомыслов, М.Каган, Н.Лапин та ін.) вважають, що цінність породжена не індивідумом, а суспільством, тому вона є надіндивідуальною. І, отже, кожна верства суспільства формує свою систему цінностей, що відповідає саме її потребам і ідеалам, причому система цінностей може змінюватися не тільки під час переходу з однієї суспільної історичної формації в іншу, але й в межах однієї формації, що можемо спостерігати у всіх галузях сучасного життя нашої країни.

Науковці виокремлюють різні компоненти у структурі ціннісних орієнтацій, зокрема: емоційний, когнітивний, поведінковий (Л.Антілогова, Н.Асташова, В.Драченко); інтелектуальний, поведінковий, мотиваційний, оцінно-емоційний (А.Іващенко і Н.Фролова); інформативно-пошуковий, оцінювальний, прогностичний (Н.Григор'єва, Л.Разбегаєв); емоційно-когнітивний, комунікативно-рефлексивний, організаційно-поведінковий (О.Крюкова).

Структура вищих духовних цінностей розроблена в дослідженні О.Олексюк [4]. Автор дослідила функції духовного потенціалу вчителя музики і виокремила такі: комунікативно-діалогова (реалізує Добро), евристично-пізнавальна (Істину), ціннісно-орієнтаційна та діяльнісно-практична (Красу) [4, с. 98].

Зміст досліджуваного процесу визначається характеристикою духовного потенціалу як продукту професійно спрямованої особистісної рефлексії. Важливою його особливістю стосовно вчителя музики є те, що йому притаманні такі компоненти: емоційно-емпатійний, когнітивно-пізнавальний, нормативно-регулятивний і творчо-діяльнісний.

Система ціннісних орієнтацій підлітків формується у процесі хорової діяльності. Ми вважаємо, що ціннісні орієнтації у галузі музичної культури, з одного боку, встановлюють взаємозв'язок елементів психологічної спрямованості особистості (інтересів, потреб, здатності до сприйняття й оцінки, аксіологічних установок), а з іншого – виступають як відбиток певного виду ціннісно орієнтаційної діяльності, що обумовлена рівнем художнього розвитку та ставлень підлітка до широкої сфери дійсності й хорового мистецтва.

Отже, спираючись на структуру вищих духовних цінностей О.Олексюк, та на основі аналізу науково-педагогічних досліджень, що висвітлюють різні підходи до визначення структури й змісту ціннісних орієнтацій особистості визначаємо структуру ціннісних орієнтацій учнів підліткового віку яка поділяється на три групи: емоційно-естетичний, пізнавальний та діяльнісний, які суттєво впливають на формування ціннісних орієнтацій підлітків засобами хорової музики (рис.1).

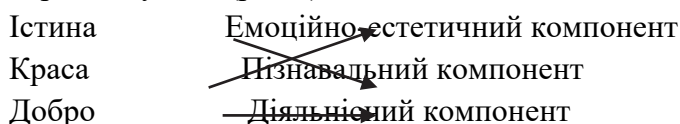


Рис. 1 Групи ціннісних орієнтацій особистості за структурою вищих духовних цінностей О.М. Олексюк.

Аксіологічна тріада – Істина, Краса та Добро – в історії світової естетичної думки розглядалася як проблема осягнення загальнолюдської природи цінностей. Свое найвище втілення вона знайшла в духовному потенціалі мистецтва, який полягає у здатності до актуалізації та оновлення духовних здобутків людства.

Ціннісні орієнтації хорового мистецтва ґрунтуються на єдності Істини, Краси та Добра. Сама ж краса є, на думку В.Соловйова [7], лише втіленням у почуттєвих формах того самого ідеального змісту, який до такого втілення називають Добром та Істиною. Шлях до діалектичних зв'язків цінностей лежить через виявлення аксіологічних контекстів, у яких відображається взаємозв'язок мистецтва з Красою, Добром та Істиною. Аналіз аксіологічних контекстів дає змогу виявити такі специфічні особливості хорового мистецтва, як поєднання емоційно-естетичних, пізнавальних та діяльнісних цінностей.

Головними елементами *емоційно-естетичного* компонента є мотивація оволодіння ціннісними орієнтаціями, що передбачає глибокий стабільний інтерес до вокально-хорової роботи, особистісне ставлення до цінностей. Учень охоплює набуту у процесі слухання та виконання хорової музики систему художніх цінностей у галузі вокально хорового мистецтва, на основі яких формується здатність до емоційно образної інтерпретації музичних явищ, прагнення до впровадження художніх цінностей у середовище підростаючого покоління, захопленість вокально-хоровою діяльністю.

Емоційно-естетичний компонент ціннісних орієнтацій характеризується установкою підлітків на уроках музичного мистецтва на Красу і складається з мотивації та естетики.

Ядром *пізнавального компонента* є розуміння сутнісної ідеї і змісту основних цінностей; розуміння їх відображення в творах мистецтва; наявність уявлень і понять про ціннісні орієнтації особистості; загальна ціннісна ерудиція учнів.

Пізнавальний компонент характеризується установкою на Істину, включену до хорової діяльності.

Діяльнісний компонент є складним багаторівневим регулятором поведінки і діяльності, що забезпечує мобілізацію і реалізацію його творчого потенціалу з метою підвищення продуктивності хорової діяльності. Він детермінує, спрямовує та регулює цей процес, надає йому особистісного значення, формує ціннісні орієнтації, а також передбачає спроможність учнів підліткового віку до самостійних виконавських інтерпретацій, здатність до сприйняття відповідних хорових творів та осмислення їх у процесі творчої діяльності.

Діяльнісний потенціал хорового мистецтва втілює ідею Добра як ідею єдності, що її переживають у формі людських почуттів, формується у процесі набуття школярами моральних якостей.

Підкреслимо, що жоден із викладених вище компонентів сам по собі не визначає і не вичерпує розмаїття змісту ціннісних орієнтацій підлітків. Їхній аналіз ґрунтується на принципах єдності і взаємозв'язку. Таким чином, розглядаючи зміст понять “ціннісні орієнтації” особистості і маючи на увазі різні рівні дослідження й узагальнення цієї категорії, можна стверджувати, що це центр духовного розвитку особистості, який виступає у ролі ціннісного відношення до дійсності, і формується на основі емоційно-естетичного ставлення людини до світу, уміння цінувати прекрасне (КРАСА), пізнавального, знання – це шлях до ІСТИНИ та діяльнісного набуття школярами морально-етичних якостей (ДОБРО), котрі в системі хорової освіти спрямовані на засвоєння цінностей та знань підлітків.

Отримані результати щодо компонентів структури ціннісних орієнтацій не є вичерпаними та потребують подальшого розширення, що й буде перспективою нашого подальшого дослідження.

Список використаних джерел:

1. Боришевський М. Й. Духовні цінності в становленні особистості – громадянина / М. Й. Боришевський // Педагогіка і психологія. – 1997. – № 1. – С. 144–145. С.145
2. Заброцький М. М. Педагогічна психологія: Курс лекцій [Текст] / М. М. Заброцький. – К.: МАУП, 2000. 100 с.
3. Кушнір К. В., Розпутана Ю. Г. Формування ціннісних орієнтацій школярів засобами музичного мистецтва / К. В. Кушнір, Ю. Г. Розпутана // Молодий вчений. – 2018. – №8 (60) серпень – С. 324–327. – 408 с.
4. Олексюк О. М. Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва : навч. посіб. / О. М. Олексюк, М. М. Ткач. – К. : Знання України, 2004. – 264 с.
5. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии / С. Л. Рубинштейн. – Спб.; М.; Х.; Минск : Питер Ком, 1998. – 712 с.
6. Сбітнева Л. М. Духовний потенціал хорового мистецтва / Л. М. Сбітнева // Духовність особистості: методологія, теорія і практика. Зб. наук. праць / Гол. редактор Г. П. Шевченко. – вип. 6 (53) — Луганськ: вид-во СЛУ ім. В.Даля, 2012. – С. 163–170
7. Соловьев В. С. Стихотворения, эстетика. Лит. Критика / В. С. Соловьев. – М. : Книга, 1990. – 537 с.
8. Сошина Ю. М. Цінності та ціннісні орієнтації в системі ціннісно-сміслової сфери підлітка / Ю. М. Сошина // Проблеми сучасної психології. – 2013. – Вип. 22. – С. 530–539
9. Шевчук М. Психологічні особливості формування ціннісних орієнтацій особистості: автореф. дис. ... канд. пси- хол. наук: 19.00.01 / М.Шевчук. – К., 2000. – 20 с.

МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ШКОЛЯРІВ ЯК РЕЗУЛЬТАТ МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ

Таснчук М.В., здобувач ступеня вищої освіти «магістр»

Науковий керівник: Белінська Т.В., кандидат педагогічних наук, старший викладач

У статті розглядається проблема виховання музичної культури школярів як результат музичного виховання. Звертається увага на фактори, які забезпечують свідоме сприйняття учнями творів мистецтва, а також сприяють художньо-творчому розвитку та формування музичної культури особистості.

Ключові слова: музична культура, музичне виховання, сприйняття музики, художньо-творчий розвиток.

The article deals with the problem of raising the musical culture of schoolchildren with the help of the repertoire "Vesnyanochka". Attention is drawn to the factors that ensure the student's conscious perception of works of art, as well as contribute to artistic and creative development and the formation of the musical culture of the individual.

Keywords: musical culture, musical education, perception of music, art and creative development.

Постановка проблеми. У сучасному суспільстві, для якого характерна багатобарвна культура мозаїки впровадження комп'ютерів, потужний інформаційний потік, стандартизація свідомості, уніфікація, деперсоналізація особистості, виникає нагальна потреба у вихованні освіченої людини, що вміє виявити свою унікальну самобутність. Ця проблема набуває особливої вагомості в умовах зміцнення та удосконалення української

державності, демократизації життя народу нашої країни, що зумовлюють необхідність піднесення інтелектуально-культурного потенціалу суспільства, естетизації всіх ланок навчально-виховного процесу. Тому невід'ємний компонент шкільної освіти та виховання становить освітня галузь «Художня культура» як дійовий фактор духовного збагачення молодших поколінь, гуманізація і гуманітаризація системи освіти [2, с.7]. Вона покликана прилучати школярів до скарбниці світового мистецтва, що є основою художньої культури, забезпечити формування естетичного фактора світогляду, творчого потенціалу, емоційної чутливості особистості, її вміння аргументовано оперувати культурологічними і мистецтвознавчими поняттями.

Головною метою вивчення освітньої галузі «Художня культура» є пробудження особистісно-позитивного ставлення до цінностей мистецтва і розвиток естетичної та загальної культури учнів шляхом набуття конкретних знань та вмінь, необхідних для повноцінного сприймання, розуміння і відтворення художніх образів, а також розвиток здатності до самореалізації в художньо-творчій діяльності і самовдосконалення через мистецтво [2, с.14].

Музичне мистецтво, музичне виховання входить до системи естетичного виховання. І якщо у формуванні нової людини особливе значення має виховання естетичне, то і музичне теж. Музика збагачує духовний світ людини і є одним із засобів виховання, оскільки відображає переживання людей у різні моменти життя. Однією з особливостей музики є те, що вона об'єднує людей, стає спілкуванням між ними. Музичний твір, створений однією людиною, - це відгук у душі іншої. Яскраві твори. Які відображають світ великих думок і глибоких почуттів людини, можуть викликати емоційний відгук, діючи на естетичний бік душі.

Кожна людина по-своєму проявляє інтерес до музики, віддає перевагу певному музичному жанру, улюбленому композитору, окремому творові, маючи при цьому визначений рівень сприймання. Як навчають читати, писати, рахувати, так і потрібно навчити динамічний розвиток образів. Поступово формується музичний смак, виникає потреба у постійному спілкуванні з музикою.

Саме для цього й існує в загальноосвітніх школах такий навчальний предмет як «Музичне мистецтво». На уроках музики вчитель повинен по-перше, навчити школярів розуміти і любити музику, по-друге, виховувати у них художній смак, навчити оцінювати справжні художні твори, по-третє, розвивати музичні здібності дітей – їхній музичний слух та пам'ять.

Найперше, з чого повинне починатися музичне виховання школярів, - це з розвитку музичного сприймання. Саме правильне, свідоме, емоційне сприймання музичних творів є основою усіх видів діяльності учнів на уроках музики, а отже, і основою музичного навчання та виховання в цілому.

Огляд дослідження та публікацій. Проблему становлення особистості школяра, її всебічного розвитку та виховання, формування у неї загальної культури в цілому та музичної зокрема, досліджували у своїх працях психологи у сфері вікових особливостей школярів-підлітків; такі корифеї музичної педагогіки, як Б.Асаф'єв, Н.Гродзенська, В.Шацька, Б.Яворська, а також учені-методисти В.Белобородова, Л.Горюнова, О.Ростовський, О.Рудницька.

З огляду на актуальність даної проблеми, ми ставили за мету визначити сутність музичної культури школярів та шляхи її формування за допомогою репертуару збірки «Весняночка».

Виклад основного змісту дослідження. У музичній естетиці під музичною культурою суспільства слід розуміти єдність музики та її соціального функціонування. Це складна система, що об'єднує музичні цінності, усі види діяльності щодо їх створення, збереження, відтворення, поширення, сприймання і використання; суб'єктів такого виду діяльності з їх знаннями, уміннями і навичками; відповідні заклади з їх матеріальною базою, що забезпечують цю діяльність.

Музична культура особистості характеризується тим, якою мірою вона здатна засвоювати музичні цінності. На думку Д.Кабалевського, музичну культуру особистості визначають любов до музики і розуміння її в усьому багатстві форм і жанрів; особливе «відчуття музики», що спонукає сприймати її емоційно, відрізняючи хорошу музику від поганої; уміння чути музику як змістовне мистецтво, що несе в собі почуття і думки людини, життєві образи й асоціації, здатність відчувати внутрішній зв'язок між характером музики і характером виконання тощо. Отже, під музичною культурою особистості розуміють її індивідуальний соціально-художній досвід у сфері музичного мистецтва, зміст естетичного, ціннісного, особистісного ставлення до музики [4, с.24].

В основі музичного виховання лежить активне сприймання музики. Лише тоді музика може виконати свою естетичну, пізнавальну і виховну роль, коли діти навчаться по-справжньому чути її й роздумувати про неї, підкреслював педагог. Справжнє, відчуте і продумане сприймання музики – основа усіх форм прилучення до музики, тому що при цьому активізується внутрішній духовний світ учнів, їх почуття і думки. Поза сприймання музика як мистецтво взагалі не існує [5, с.47].

Учні мають учитися сприймати музику в будь-якій формі спілкування з нею, під час співу, гри на музичних інструментах, у процесі власне слухання тощо.

Провідним завданням музичної педагогіки є художньо-творчий розвиток дітей. Учитель має розвинути чутливість учнів до музики, ввести їх у світ краси й добра, відкрити в музиці животворне джерело людських почуттів і переживань. Великого значення у цьому процесі набуває вміль і цілеспрямована навчально-виховна робота у загальноосвітніх школах. На її якості позначаються проблеми, пов'язані з пошуком ефективних шляхів, визначення кінцевої мети, завдань і методів музичного виховання дітей, вибором конкретної навчальної програми тощо [3, с.8].

Методологія будь-якої науки включає різні рівні наукових знань. Загальна методологія характеризується системою знань узагальнюючого, універсального рівня. Методологія музичної педагогіки є системою знань про основи теорії музичного навчання і виховання, принципи і способи дослідження музично-педагогічних явищ [1, с.3].

Урок музичного мистецтва – основна форма організації музичної освіти і виховання в школі. І хоча є можливість організація музичних гуртків, факультативних знань, урок музичного мистецтва, охоплюючи всіх учнів, ніколи не втратить свого значення.

Урок може включати різні види музичної діяльності учнів: вокально-хоровий спів, слухання, інсценування, імпровізацію гри на елементарних музичних інструментах. Для розучування пісні або слухання музичного твору потрібно декілька уроків. Тому, на одному й тому ж занятті відбувається знайомство з новими музичними творами, продовження розучування частково засвоєних раніше, повторення пройдених [3, с.31].

У зміст уроку входять твори, різні за характером, настроєм. Тому для досягнення цілісності уроку важливо визначити його структуру, послідовність різних видів музичної діяльності [5, с.67].

У принципі урок повинен проходити за продуманим планом, але спільна діяльність учителя та учня – це завжди процес, який неможливо передбачити усіх деталей. Іноді через непередбачувані обставини доводиться передбачувати урок у процесі роботи. Професійний досвід допомагає вчителю не губитися і в будь-якому випадку прийняти необхідне рішення. В результаті мета уроку досягається завдяки варіативності його структури [6,с.107].

На уроках необхідно прагнути до безпосереднього спілкування, використовуючи такі прийоми, як запитання, підказування, емоційна міміка, жести учителя [7, с.17].

Також суттєвим для музичного навчання є методологічне положення про необхідність міжособистісного вчителя й учнів. Вміння вислухати учнів, стати на їх позицію, вважати її такою ж самоцінною, як і свою власну – є необхідною умовою занять музикою, створення творчої атмосфери на уроці. Поза особистісним спілкуванням між учителем і учнями така атмосфера виникнути не може [6, с.5].

Висновки. Таким чином, важливим методологічним орієнтиром музичного виховання є навчання учнів розумінню музики як мистецтва інтонованого смислу, що функціонує у загальній системі естетичних ставлень, а також формування у них музичної культури. Саме функції найдосконалішого мистецького твору реалізується лише за наявності відповідної культури художнього сприймання в контексті художніх образів. Музика виступає способом цілісного виховання духовного світу особистості, а не лише художнього чи естетичного виховання. І тому, підготовка і проведення уроку завжди вимагають від учителя творчого підходу, активного прояву його знань, умінь, професійного досвіду. За сутністю урок музичного мистецтва має дивовижну силу ідейно-емоційного впливу на внутрішній світ учнів, пробуджує інтерес до музичного мистецтва, потребу у спілкуванні з нею, а форми музичної діяльності, допомагають активно сприймати музику, збагачувати музичний досвід, розвивати індивідуальні здібності кожного учня та формувати музичну культуру.

Список використаних джерел:

1. Белінська Т.В. Історія становлення та розвитку змісту музично-фольклористичних дисциплін у системі вищої музичної освіти України (20-ті рр. XX – поч. XXI ст.) : монографія / Т. В. Белінська. – Вінниця : ВМГО «Розвиток», 2017. – 204 с.
2. Гумінська О.О. Уроки музики в загальноосвітній школі: Методичний посібник / О.О.Гумінська – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005. – 104 с.
3. Державний стандарт загальної середньої освіти. Освітня галузь «Художня культура» / Мистецтво та освіта. – 1997.-№3. – С.7-27.
4. Дмитриева Л.Г., Черноиваненко Н.М. Методика музыкального воспитания в школе / Л.Г.Дмитриева, Н.М. Черноиваненко – М.: Просвещение. 1989. – 318 с.
5. Кабалецький Д. Виховання розуму і серця / Д.Кабалецький – М.: Просвіта,1984. - 210 с.
6. Кабалецький Д.Б. Як розповідати про музику? / Д.Б. Кабалецький – К.: Муз.Україна, 1982. – 112 с.
7. Костюк О.Г. Естетичні аспекти сприймання музики / О.Г. Костюк // Проблеми музичної культури.- К.: Муз. Україна, 1989. - 360 с.
8. Кушка Я.С. Методика музичного виховання дітей. Видання друге, доопрацьоване. Навчальний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I- II рівнів акредитації у двох частинах. Частина I./ Я.С.Кушка – вінниця: НОВА КНИГА, 2007. – 216 с.

СЕКЦІЯ 3. МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО: ІСТОРИЧНИЙ ТА СУЧАСНИЙ КОНТЕКСТ

ІСТОРИЧНА РЕТРОСПЕКТИВА ПРОБЛЕМИ ІНТЕГРАЦІЇ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН

Бучинська Л.О., здобувач ступеня вищої освіти «магістр»

Науковий керівник: Герасимова І. Г., доктор педагогічних наук, доцент

У статті розкривається сутність і зміст інтеграції, як синтезу мистецтв і універсального, цілісного явища. Розглянуто історичний аспект використання інтеграції мистецтв в освітньому процесі,

Ключові слова: інтеграція мистецтв, синтез, синтез мистецтв, історія людства.

The article reveals the essence and content of integration as a synthesis of arts and a universal, holistic phenomenon. The historical aspect of the use of the integration of arts in the educational process is considered.

Keywords: integration of art, synthesis, synthesis of arts, human history

Стрімкі соціально-економічні зміни, що відбулися і відбуваються в Україні актуалізували нагальну проблему реформування освіти. Залежність суспільного розвитку від тенденцій, що панують в освіті зумовлює пошук найбільш ефективних шляхів підвищення якості навчання, виховання молодого покоління українців, яким належить інтегруватися в європейську спільноту. На сьогодні постала проблема формування цілісної картини світу, у тому числі й художньої її складової, що сприятиме формуванню гармонійно розвиненої особистості, спрямованої на творчу самореалізацію.

Саме інтеграція мистецьких дисциплін якнайкраще сприяє формуванню у школярів художньої картини світу. Художні твори створюють колосальну за шириною охоплення і глибиною інтерпретації художню картину світу, в якій відображено не лише сучасне, але й минуле, і навіть майбутнє

Для сучасної вищої школи характерні інтеграційні процеси, що спрямовані на виховання фахівців-професіоналів, які мають глибокі фундаментальні теоретичні знання й практичну підготовку. Численні зовнішні й внутрішні фактори ініціюють процеси інтеграції, визначають їх як провідну закономірність розвитку педагогіки, що знаходить своє віддзеркалення у працях багатьох дослідників. *Мета статті* : виявлення можливостей інтеграції мистецьких дисциплін через історичну ретроспективу проблеми інтеграції

Методологічне обґрунтування проблем інтеграції в навчанні, інтегративних процесів у фпрофесійній освіті, інтеграції теоретичних і виробничих аспектів навчання у своїх роботах висвітлювали такі вітчизняні науковці як Н. Божко, Л. Вичорова, Т. Горзій, С. Гончаренко, О. Данилюк, О. Джулик, Л. Зеленська, І. Козловська, М. Лазарєв, О. Сергєєв, О. Проказа, О. Савченко, Т. Усатенко, Е. Яворський та ін.

Інтеграція є однією з найперспективніших інновацій, яка здатна вирішити чисельні проблеми системи сучасної освіти. Поняття інтеграція – це „процес пристосування і об'єднання розрізнених елементів в єдине ціле при умові їх цільової та функціональної однотипності” [3]

Інтеграція виникла як явище фундаментальних наук на фоні своєї протилежності – диференціації. Остання ж заклала основи і необхідність інтеграції.

Термін “інтеграція” походить від латинського “integratio” – повний, цілий. Новий тлумачний словник української мови пояснює цей термін, як об’єднання чого-небудь у єдине ціле [5]. У словнику іноземних слів “інтеграція” тлумачиться як об’єднання розрізнених частин у єдине загальне ціле. Цей термін стосується різних сфер життя і вживається в різних науках. Філософський енциклопедичний словник подає визначення цього поняття як певну сторону процесу розвитку, який пов’язаний з об’єднанням у єдине ціле різнорідних частин і елементів. "Енциклопедія освіти" визначає інтегративний підхід в освіті, як підхід, що веде до інтеграції змісту освіти, тобто доцільного об’єднання його елементів у цілісність, коли результатом інтегративного підходу в педагогіці можуть бути цілісні знання різних рівнів – цілісність знань про дійсність; про природу з тієї чи іншої освітньої галузі, предмета, курсу, розділу, теми [2]. У своїй роботі І. Козловська розглядає інтеграцію як єдиний процес взаємодії елементів, де водночас забезпечується системність кінцевого результату процесу та зберігаються індивідуальні властивості елементів інтеграції [4]. М. Сердюкова вбачає в інтеграції процес зближення й зв’язку наук, який діє поряд з процесом диференціації, що є вищою формою втілення міжпредметних зв’язків на якісно новому рівні навчання [7].

Упродовж всієї історії людства, музика, в єдності мистецтва і науки посідала чільне місце у формуванні соціально-ціннісних, творчих рис особистості. З найдавніших часів у філософських ученнях містяться думки про універсальні та багатогранні зв’язки між усім, що відбувається в світі. Спроби охопити та відобразити універсальний взаємозв’язок у природі характерні для стародавніх мислителів. У стародавніх «Уанішадах» і магічних ученнях стародавнього Сходу знаходяться думки про тісні зв’язки між усім, що відбувається в світі, при чому ці зв’язки не завжди помітні на перший погляд, але глибокі та суттєві. Ці тенденції чітко проявляються в сучасній освіті як прагнення сформувати в учнів цілісну картину світу в усій різноманітності, поєднати знання про природу й техніку з духовним світом творчої особистості.

Для філософії Мілетської школи характерними є намагання звести всю багатоманітність світу до єдиного начала. «Перший енциклопедичний розум» стародавніх греків Демокріт, проповідуючи вічність світу, розглядав його як єдине ціле і стверджував, що якісна багатоманітність світу могла виникнути лише в наслідок того, що атоми багато в чому відрізняються один від одного.

Тривалий час інтегруюча роль у поєднанні різнопредметних знань відводилась філософії. Однак, значна кількість філософських систем, які заперечували одна одну, не дала можливості встановити сталі критерії та вибрати одну з філософських систем як базову для об’єднання всіх набутих людством знань.

Для епохи Відродження характерною була тенденція до створення інтегративних наук чи навіть однієї інтегративної науки. Ф.Бекон, розробляючи науковий метод, вбачав істинний зв’язок речей у природній причинності. Б. Спіноза відстоював залежність одиничних речей від субстанції, яка є центральним поняттям у його філософії та виражає ідею єдності та закономірності природи.

На основі античного ідеалу пантеї (універсального знання), німецькі романтики запропонували план енциклопедії, як органічної єдності наук. Ф. Гарденберг вважав, що вся наука єдина, і всі науки можна вивести з однієї, а з множини наук – сформувати одну науку.

Спроби різноманітних наук підтверджували прагнення мислителів зрозуміти єдність, взаємозв'язки різних галузей знання: наука в цілому мала витлумачити спрямування людської діяльності, а кожна наука окремо – зробити свій внесок. Велися інтенсивні пошуки базової (існуючої або створено штучно) науки, в якій би інтегрувалися всі відомі знання.

Інтеграція тривалий час розглядалася як синтез, а синтез – як найвища форма інтеграції. З цими питаннями тісно пов'язана актуальна проблема сучасної освіти: формування міжпредметних, інтегрованих та синтетичних курсів. Практично вони не розрізняються, хоча мають суттєві відмінності, які впливають з самих понять міждисциплінарності, синтезу й інтеграції.

Таким чином, у розвитку науки до початку XIX ст. чітко визначились тенденції інтеграції та диференціації наукового знання. В наш час диференціація в мистецькій освіті спрямована на те, щоб бачити різне: музика – часове мистецтво, а живопис – просторове; хореографія – процесуально – динамічне, а скульптура – статичне; театр – конкретно – образне мистецтво, архітектура – абстрактне. Інтеграція – навпаки, прагне до спільних ознак між різними видами мистецтва, наприклад образність та емоційність змісту, гармонійність, пропорційність форм, ритмічна організація, здатність відбивати світ через родові узагальнення, що виражається в понятті «жанр».

Як бачимо ідея інтеграції наукового знання має тривале історичне коріння. Недивно, що вона проникає у педагогіку, у процес до навчання та виховання. Відомий педагог минулого Я. Коменський висловлював ідеї інтегративного підходу до навчання : «Неправильно буде викладати науку з самого початку з усіма подробицями замість того, щоб дати, насамперед простий загальний нарис усіх знань» І далі: «Все, що належить до вивчення, хай спочатку пропонується в загальному вигляді, а потім – частинами» [6].

У педагогічній спадщині великого швейцарського педагога І. Песталоцці ми також знаходимо елементи інтеграції навчання і виховання. Він вважав, що необхідно інтегрувати навчання з активною практичною діяльністю, з працею, тому що це відповідає психології дітей, їхньому природному потягу до дії [6].

На інтегративному підході до художнього виховання дітей засновані відомі зарубіжні педагогічні системи Е. Жак –далькроза, К. Орфа, Р. Штайнера, практичні експерименти в цій галузі здійснили Б. Яворський, і М. Леонтович.

Ідея інтеграції в освіті є значним здобутком дидактики, оскільки за умови її успішного методичного впровадження реалізується мета якісної освіти. Тому інтеграція як вимога об'єднання в ціле компонентів об'єктів навчання є необхідним дидактичним засобом, за допомогою якого уможливорюється створення в учнів цілісного уявлення про об'єкт, що вивчається, формується міжпредметна компетентність.

Інтеграційні процеси, які увійшли у оновлений зміст освіти та стали пріоритетним напрямком в його реалізації, спрямовуються на досягнення та реалізацію багатьох принципів освіти – це і формування цілісної картини світу, планетарного мислення, вміння об'єднати в єдину цілісну систему вузькі галузеві проблеми, принципу національної спрямованості освіти, що передбачає інтеграцію освіти з національною історією, традиціями, українською культурою, принципу відкритості освіти, який зумовлює інтеграцію у світові освітні простори.

Маючи такий педагогічний потенціал ідея інтеграції проникає і у вивчення дисциплін мистецького спрямування. Розумінню специфіки художньо-образної мови кожного з видів мистецтва сприяє інтеграція елементів змісту на основі єдності універсальних художньо-естетичних понять («ритм», «контраст», «симетрія», «форма», «композиція», «динаміка»

тощо). Особливості спільних тем, споріднених художньо-мовних аспектів змісту зумовлюють процес застосування інтегративних художньо-педагогічних технологій.

Завданнями інтегрованого підходу ставить є цілеспрямоване систематизоване формування навичок естетичного сприймання та оцінної діяльності; стимулювання та актуалізація творчого потенціалу удосконалення практичних знань, умінь і навичок в галузі різних видів мистецтва.

У процесі сприймання й інтерпретації творів мистецтва, практичної художньо-творчої діяльності метою є формувати в учнів молодших школярів комплекс ключових, міжпредметних естетичних і предметних мистецьких компетентностей, який забезпечить здатність до художньо-творчої самореалізації особистості.

Метою сучасної освіти є виховання і розвиток особистості дитини. Мистецтво має величезний вплив на особистість людини, її формування і розвиток. Кожен з видів мистецтва, з притаманними саме йому виражальними засобами, має право на самовираження.

Отже, інтеграція мистецьких дисциплін якнайкраще сприяє формуванню у школярів художньої картини світу. Художні твори створюють колосальну за шириною охоплення і глибиною інтерпретації художню картину світу, в якій відображено не лише сучасне, але й минуле, і навіть майбутнє.

Список використаних джерел:

1. Дичківська І. М. Інноваційні педагогічні технології: Навч. Посіб. / І.М.Дичківська. – К.: Академвидав, 2004. - __ с.
2. Енциклопедія освіти / [гол. редактор В.Г. Кремень] / Акад. пед. наук України. – К.: Юрінком Інтер, 2008. – 1040 с. – С. 356
3. Козловська І. Теоретичні і методичні основи викладання загальнотехнічних і спеціальних дисциплін: інтегративний підхід: монографія / І. Козловська; за ред. Ірини Козловської та Клаудюша Леніка. – Л.: Євросвіт, 2003. – 248 с.
4. Козловська І. Теоретичні і методичні основи викладання загальнотехнічних і спеціальних дисциплін: інтегративний підхід: монографія / І. Козловська; за ред. Ірини Козловської та Клаудюша Леніка. – Л.: Євросвіт, 2003. – 248 с.
5. Новий тлумачний словник української мови: у трьох томах. – [вид. 2]. – К.: Аконіт, 2006. – Т. 1. – 793 с.
6. Пушкарьова Т. Інноваційні освітні технології. Інтегративні підходи / Т.Пушкарьова. – 2001. №12 – 48 с.
7. Сердюкова М.С. Интеграция учебных занятий в начальной школе / М.С. Сердюкова // Начальная школа. – 1994. – № 11. – С. 45-49.

МУЗИЧНЕ ВИХОВАННЯ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ НАРОДНОЇ ПЕДАГОГІКИ

Войтко Л.І., здобувач ступеня вищої освіти «магістр»

Науковий керівник: Герасимова І. Г., доктор педагогічних наук, доцент

Стаття присвячена проблемі музичного виховання дітей засобами народної педагогіки. Аналізується педагогічний потенціал національної музичної культури. Розглядаються особливості народної пісні та її вплив на музичне виховання дітей.

Ключові слова: музичне виховання, народна педагогіка, українське музичне мистецтво, народна пісня, музична освіта України.

The article is devoted to the problem of musical education of children by means of folk pedagogy. The pedagogical potential of the national musical culture is analyzed. Features of the folk song and its influence on musical education of children are considered.

Keywords: *musical education, folk pedagogy, Ukrainian musical art, folk song, musical education of Ukraine.*

Постановка проблеми. Останнім часом в Україні формується та впроваджується принципово новий підхід до вивчення розвитку особистості, а тому змінюється й модель освіти. Це пояснюється тим, що на зміну традиційній освіті, напрямки виховання морально-етичних та естетичних якостей якої втрачають актуальність, гуманістично-орієнтована освіта поглиблюється у суть людських якостей, творчого багатства до потенціалу особистості. На основі багатовікових традицій українців склались основні підходи до музичного виховання дітей. Одним із найважливіших серед них є український народний фольклор, народна педагогіка, звичаї і традиції, що поєднують у собі цінності, зміст та спрямування виховних практик, і не лише у музичній сфері.

Серед митців, які відстоювали високе значення музичного виховання на основі народного фольклору були відомі письменники, педагоги, освітяни. Важливий вклад у вивчення та розвиток практики музично-естетичної освіти за допомогою народної педагогіки зробили М.Лисенко, О.Вишневський [1], М.Попович [5], М.Леонтович, Я.Степовий, Ю.Ступак [7] на інші митці, які називали народний фольклор дієвим засобом не лише загальноестетичного виховання особистості, а й формуванням у дитини інтересу до музичного мистецтва та почуття прекрасного загалом.

Ідея музичного виховання через залучення до народної педагогіки в українській музичній освіті пройшла довгий шлях від вивчення й накопичення досвіду фольклорного виховання до створення основних підходів виховання за допомогою музики та визнання народної музичної культури як одного з найважливіших стовпів музичної освіти.

Народна педагогіка, яка передає з покоління в покоління матеріальний та духовний досвід, вважається одним з найцінніших здобутків народу. Завдяки їй утверджується та примножується національна самосвідомість українців.

Народна педагогіка – це знання та досвід нації про виховання. Відстежити їх можна в народних обрядах, звичаях традиційного виховання дітей у родині, соціальному життю та спілкуванні молоді, розвитку громадськості. Але найбільш виразно вони відображені саме в музичній освітній традиції.

Метою дослідження є аналіз впливу народної педагогіки на розвиток молодого покоління у теорії й практиці музичного виховання.

Серед нормативно-правової бази, на основі якої здійснюється музичне виховання через призму народної педагогіки варто віднести: Лист МОН України від 19.09.2018 № 1/9-505 «Про відзначення Дня захисника України», Указ президента України №633/2018 «Про відзначення у 2019 році Дня Гідності та Свободи», Указ президента України №635/2019 «Про заходи у зв'язку з Днем пам'яті жертв голодоморів, Указ президента України «Про День партизанської слави № 1020/2019» від 30.10.2018 та ін. Кожен з цих документів являє собою основу для проведення відповідних свят та святкових днів у школі. Народна педагогіка передбачає вшанування знаменних дат для історії українського народу. На кожному святі звучать відповідні музичні твори – як народні пісні, так і твори сучасних авторів, які створюють

відповідну атмосферу. А це в свою чергу виховує у серці дитини любов до України, почуття патріотизму, гідності, гордості за героїв Батьківщини.

Особливої уваги заслуговує «Наказ Міністерства освіти і науки України», - м. Київ. - від 17.10.2018 року - №845 «Про проведення у 2018/2019 навчальному році всеукраїнської дитячо-юнацької військово-патріотичної гри «Сокіл» («Джура»)). На даний час це актуальний приклад того, як школярів об'єднує спільна ідея та мета. Звернення до українських традицій, виконання народних пісень, проведення козацьких конкурсів та забав для школярів – все це організовується з метою виховання громадян-патріотів, захисників державної незалежності та територіальної цілісності України як високоморальних особистостей, які плекають українські традиції, духовні цінності, володіють відповідними знаннями, вміннями та навичками, здатні реалізувати свій потенціал в умовах сучасного суспільства. Формування національно-патріотичної свідомості, особливо через музичне виховання, – головне завдання подібних ігор, свят та заходів.

Найкращий педагог – народ. Формуванню громадянських якостей особистості він надав особливого значення. Національну музичну культуру можна вважати неофіційним підручником з педагогіки, що має визначні дидактичні засоби. Вона увібрала в себе багатовіковий досвід та досягнення, а тепер передає їх молодому поколінню. Знайомство з музичною історією та культурою нації дає можливість підліткам сформуватись як особистість, розвинути естетичні вподобання, сформувати власний погляд на визначні події, перейнятися культурними цінностями та збільшити педагогічне надбання попередніх поколінь.

Народна педагогіка в світлі музичного мистецтва – джерело знань і засіб формування національного світогляду, ціннісних орієнтацій, морально-етичних переконань особистості засобами кращих зразків народної музики. За його допомогою було можливим здійснення емоційного впливу на молодь з метою формування таких громадянських якостей особистості, як почуття патріотизму, інтернаціоналізму, національної гордості й гідності, свідомості й самосвідомості, любові до Батьківщини [3, с.88].

Українське музичне мистецтво включало твори, які пропагували високі моральні норми та ідеали і передавали уявлення про головні загальнолюдські цінності: знання свого родоводу, громадянський обов'язок, історичну пам'ять. У ньому були втілені ідеали й прагнення народу, його думки, почуття, мрії та фантазії [1, с.109]. Учені-дослідники (О. Вишневський [2], О. Дей, В. Гнатюк, М.Попович [5], М. Грінченко, Ф. Колесса, М. Леонтович, О.Ростовський [6], Г. Нудьга, О. Правдюк та ін.) вважали, що знання музичної творчості надавало молоді можливість якнайбільше дізнатися про свій народ.

Провідні педагоги вважали, що музичне мистецтво — це вокальна (переважно пісенна), інструментальна, вокально-інструментальна і музично-танцювальна творчість народу, яка побутувала здебільшого в усній формі і передавалася за допомогою національних виконавських традицій [7, с.167].

У кожному історичному епоху створювалися різножанрові твори, які були пов'язані з соціальними, економічними, географічними, психологічними особливостями, а також відображали події свого часу. Вони співіснували з творами, які виникли раніше, трансформували їх, створюючи на основі існуючих нові твори, які складали національне музичне мистецтво [2, с.172].

Видатний український музикознавець, доктор педагогічних наук, професор Олександр Якович Ростовський [6] вважав, що українська народна педагогіка в сфері музики розповідає про «довговікову дорогу, яку пройшов український народ у своєму духовному розвитку, та

освітлювала в історичній перспективі перехрещування культурних впливів», які залишили значний слід у народній музичній культурі [6, с.189].

Ознайомившись з різними джерелами, можна зазначити, що народна пісня – це найпоширеніший жанр народної творчості, одна з найстаріших форм музичного та словесного мистецтва. Вона відрізняється простою, але виразною мелодією, чітко визначеною ідеєю, образами та змістовністю. Завдяки цим характерним особливостям підлітки усвідомлюють велике значення народної творчості та традицій, а викладач формує в них позитивне ставлення до певних подій.

Особливе значення народної пісні полягає у формуванні зв'язку між поколіннями. Вона не лише передає важливий досвід, а й викликає у дітей бажання наблизитись до її позитивних героїв, морально-етичних ідеалів. А змістовність та яскраві образи фольклору позитивно впливають на формування особистості як свідомого громадянина, гордого за націю та країну, а також виховання моральних та духовних якостей.

Прості мотиви народних пісень швидко запам'ятовуються, невимушено, а тому природно впливають на формування особистості. Вивчивши жанрове розмаїття народної пісні, можна зазначити, що позитивний вплив на особистість є неперервним та різнобічним процесом.

Новорічна народна пісня бажає весь наступний рік бути щасливим та здоровим, вказує на важливість та цінність праці для простої людини. Кожна колядка або щедрівка неодмінно бажає господарю родинного щастя та добробуту. У жниварських піснях відображені різні теми, це й тяжка праця, любов до землі, важлива роль селянина-хлібороба. У трудових або побутових народних піснях нерідко приділяється увага навчанню й залученню до різної праці. Історична пісня присвячена реальним подіям та народним героям, провідні мотиви – прославляння рідної країни, патріотизм, вірність Батьківщині, засудження зрадників. У гумористичних та сатиричних піснях висміювались людські вади та все, що засуджувалось громадськістю. А в піснях про кохання формувались норми стосунків чоловіка та жінки, звеличувались щирі почуття, засуджувались зрада та невірність.

Кожний із жанрів по-особливому формує світогляд молодого покоління, по-різному розкриває усі аспекти громадського та суспільного життя і роль особистості у ньому.

Ставлення дитини до мистецтва засноване на його емоційній чуйності. Знайомство з народним мистецтвом через пісні, обряди, народний епос, декоративно-прикладну творчість дозволяє дитині як би увійти всередину подій, стати їх учасником. У цьому суть потенційної можливості впливу мистецтва на емоційну частину свідомості. Впливаючи на дитину, мистецтво формує ціннісне знання, визначає позицію і поведінку. Саме це лягає в основу відносини підлітків до людей, сім'ї, самого себе і природи. Відбувається процес культурного розвитку [4, с.78].

Виховання позитивного, зацікавленого ставлення до етнічних культур починається з залучення дитини до загальнолюдських моральних цінностей, властивим народній педагогіці та народному мистецтву свого та інших народів. На етичному рівні - це прояв уважності, доброзичливості і тактовності у взаєминах з людьми незалежно від їх національності і релігійних почуттів [1, с.121].

Осягаючи народне мистецтво, підліток знайомиться з його глибинним змістом, з національною культурою, де перед ним розкривається реальний світ ідей, почуттів, спонукань, картина світу, цінностей людини. Отже, розуміння мистецтва - це одна з форм діалогу культур, повнота осягнення якого відбувається через "вживання" в чужу культуру, через можливість поглянути на світ її очима [5, с.193].

На раціональному рівні народне мистецтво створює передумови освоєння моральних норм: повага до особистості, ненасильство, гуманне ставлення до людини, причому їх прийняття йде без супроводу готовими оцінками, що дозволяє дитині більш повно і адекватно виражати власні почуття і переживання [3, с.97]. Іншими словами, основним механізмом виховання стає занурення дитини в культуру, придбання досвіду гуманного ставлення до світу.

Мистецтво впливає на пізнавальну та емоційну сфери, тим самим обумовлюючи формування моральних мотивів і еталонів. Під впливом мистецтва у дитини стають більш повними і виразними уявлення про культури різних народів [6, с.207].

Розуміння народного мистецтва сприяє формуванню у дитини комунікативної компетенції, обумовлює його здатність вступити в діалог з іншою культурою, стає умовою виховання схвалюється суспільством поведінки. В даний час такий інтегративний підхід до знайомства з національними культурами допомагає практично вирішувати соціокультурні проблеми, опановувати основами міжкультурної комунікації [7, с.238].

Одну з перших ролей у музичному вихованні молоді грають народні святкові традиції, адже це величезний масив народного мистецтва, що утворювався впродовж декількох століть. Протягом багатьох років святам надавалось дуже важливе суспільне значення, вони виконували чимало функцій, одна з них – інтеграція особистості в соціальне життя та усвідомлення своєї національної приналежності.

Народні свята будувалися на традиціях народу і відображали його духовно-моральне життя. Наступність старших і молодших ґрунтується саме на традиціях. Чим різноманітніші традиції, тим духовно багатшим є народ, і ніщо так не об'єднує його, як народні свята [2, с.187]. Народна педагогіка вносить у музичне мистецтво саме ці зерна, які педагог повинен вміло виростити серед учнів.

Ю.П.Ступак писав: «Ступінь культурності людей і народів можна виміряти тим, наскільки активно вони протистоять процесу зникнення народних традицій, наскільки цілеспрямовано вони шукають способи збереження і відродження втрачених скарбів. Народні свята виступають при цьому як елемент традиційності» [7, с.258].

Народні свята відображають моральні підвалини народу, розвивають етичні й естетичні почуття, містять педагогічні елементи, є яскравими і радісними подіями в житті дітей, тим самим виступаючи умовою виховання толерантної поведінки підлітків [2, с.228].

Поєднуючи різні вирази творчості: пісні, вірші, народні танці, прислів'я, театралізовані інсценізації і т.д., вони надають велике виховне вплив на почуття і свідомість дитини, оскільки діти об'єднуються загальними переживаннями. Через участь у тематичних святах, присвячених рідному краю, природі, праці, у підлітків формується ставлення до свого народу, інших культур, природі і в цілому до світу. Знайомлячись з обрядовими діями і супроводжуваними їх піснями, діти дізнаються про характерні національні особливості кожного народу [5, с.217].

Співпраця вчителя та дітей, що базується на народній педагогіці та творчості, відкриває перед ними культурний простір. Поглиблення у свій національний фольклор та взаємодія підлітків між собою викликають й інтерес до знайомства з іншими культурами та звичаями народів, створюють фундамент для соціальної взаємодії та обміну досвідом. Крім того, вивчення національного фольклору сприяє визнанню молодим поколінням своїх творчих здобутків, від шанування народних свят до влаштування театралізованих постанов.

Інтерес молодого покоління до мистецтва та традиції інших культур позитивно впливає на формування зацікавленості щодо історії та етносу різних народів. Навчально-виховна робота молоді не обмежується лише заняттями в класі, вона також полягає в активній участі у культурних та творчих заходах. Спираюсь на літературні та музейні надбання, підлітки проводять пошукову роботу, аналізують зібрані данні в результаті самостійної дослідницької праці. Завдяки цьому вони не лише отримують знання, а й вчаться колективній праці та взаємодії.

Відомий вчений Зайченко І.В., досліджуючи психологічні підходи до музичної освіти, розглядав музичну діяльність як надзвичайно важливу умову розвитку дитини, її навичок, звичок, смаків. Розвиток музичного слуху, на його думку, «повинен відігравати у вихованні не меншу, а скоріше більшу роль, ніж живопис, бо музика, починаючи з раннього віку, вже здатна збуджувати естетичну емоцію» [4, с.102]. Особливо це стосувалось саме призми використання народної педагогіки (народні пісні, балади і т.д.).

На жаль, на сучасному етапі розвитку суспільства школа, яка мала б стати центром залучення школярів до музичного мистецтва та з допомогою методів народної педагогіки систематично розвивати та всебічно виховувати духовні потреби учнів часто недооцінює його вплив [3, с.109].

Недостатність індивідуальних та групових форм роботи з учнями, захоплення масовими заходами часто формує у молодших школярів підвищену цікавість до яскравих видовищ, пасивне споживання духовних цінностей без їх розуміння. Не виходячи при спілкуванні з учнем у процесі спілкування з мистецтвом на рівень співпереживання, не пропонуючи йому діяльність, у якій він міг би проявити власну творчість, отримати цілісну картину світу, сучасна школа може відвернути дитину від духовної культури [6, с.231].

Можемо зробити висновок про те, що величезний історичний досвід та результати наукових досліджень про вплив музичного мистецтва на формування, розвиток та становлення особистості досі не знаходять достатнього застосування в умовах сучасної школи й, відповідно, "можливості художнього розвитку нових поколінь надовго можуть залишитися на рівні «фізіологічного мінімуму» [7, с.312].

Історичний розвиток українського суспільства показав, що нове знаходиться в найглибшому минулому, яке стоїть біля витоків народної педагогіки, тому звернення до подібного досвіду залишається актуальним і сьогодні. Адже дякуючи цьому можна не просто розвивати та вдосконалювати методи та засоби музичного виховання, а й дізнаватись нові гіпотези щодо впливу на всебічний розвиток дитини [4, с.128].

Спираючись на використані джерела я намагалась проаналізувати та розкрити актуальне питання – вплив народної педагогіки на музичне виховання, яке в свою чергу має важливе значення у формуванні підлітка як особистості та громадянина. У дослідженні особливу увагу надано можливостям і потребам використання національного музичного фольклору як дієвого методу музичного виховання для розвитку національно-патріотичних та морально-естетичних поглядів.

Впевнена, що увага, приділена народній педагогіці, а також українській народній пісні допоможе позитивно вплинути на свідомість та формування патріотизму у молодого покоління, а також в цілому посприяти розвитку національної освітньої системи музичного виховання.

Список використаних джерел:

1. Виховання української еліти в системі національної освіти України: матеріали науково-практичної конференції (19-20 червня 1997) / Під ред. В. Вовка, І. Б. Ковальчука. – Львів: За вільну Україну, 2017. – 146 с.
2. Вишневецький О. Сучасне українське виховання. – Львів, 2012. – 255с.
3. Дроб'язко П. І. Українська національна школа: витоки і сучасність. – К. : Видавничий центр «Академія», 2017. – 184 с.
4. Зайченко І. В. Питання української національної школи в педагогічному журналі «Світло» // Педагогіка і психологія. – 2014. – № 3. – 160с.
5. Попович М. В. Національна культура і культура нації. – К., 2017. – 270с.
6. Ростовський О. Я. Методика викладання музики в основній школі: Навч. -метод. посіб. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2016. – 271 с.
7. Ступак Ю. П. Виховне значення українського фольклору. – К., 2010. – 380с.

УКРАЇНСЬКА ДУХОВНА МУЗИКА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНИЙ КОНТЕКСТ ВИКОНАННЯ

Колодій М.В., здобувач ступеня вищої освіти «бакалавр»

Науковий керівник: Дабіжа К.Л., заслужений артист України, доцент

У статті розглядаються традиції та сучасний погляд на виконання українських духовних творів ХХ ст. Надаються деякі поради для виконавців духовних піснеспівів.

Ключові слова: *духовна музика, українська церковна культура, церковний спів, партитура.*

The article deals with the traditions and modern view on the performance of Ukrainian spiritual works of the 20th century. Some tips are provided for performers of spiritual singing.

Keywords: *spiritual music, Ukrainian church culture, church singing, score.*

Духовна музика є однією з важливих складових культурного життя нашого народу. І хоч відродження її почалося лише у 80-ті роки ХХ ст., нині вона посідає одне з провідних місць у системі художньої культури.

Концерти духовної музики, спеціальні передачі, окремі піснеспіви, що звучать під час хорових концертів, досить активно впливають на формування свідомості наших людей, особливо молоді. Через це проблеми, пов'язані з функціонуванням духовної музики в художньому середовищі, осмислення значення цього явища для розвитку культурних проявів, визначення специфіки піснеспівів через їхнє подвійне функціонування (як елемент церковного богослужіння і як художнє явище) набувають особливої ваги.

У спадок від минулого століття Україна дістала провінційне денаціоналізоване музичне навчання та зруйновану професійну хорову традицію. Майже єдиною галуззю, здатною відродити національне мистецтво, була церковна музика, яка мала у своєму розпорядженні струнку систему богослужбового обряду та плекала традиційний акапельний спів. Проте й у цій галузі існувала серйозна проблема: церковний спів був позначений сильними русифікаторськими тенденціями, які, по суті, знищили національну українську обрядовість. На території України поширювалися російські церковні видання, в тому числі і ноти

синодального друку, що містили переважно російські церковні співи. Через брак інших видань вони швидко вкорінилися по всій території величезної імперії. Те саме стосувалося й педагогічних кадрів. Постійне навчання церковного співу в Петербурзькій Придворній співацькій капелі та регентські курси для підвищення кваліфікації хорових диригентів, які працювали здебільшого в російських провінційних містах, також сприяли популяризації власне російської церковної культури.

Враховуючи всі ці обставини, можна лише дивуватися, як українська церковна культура знайшла в собі сили для того, щоб упродовж якихось десяти років не тільки зіп'ятися на ноги й утвердитися як самостійне мистецьке явище, а й зайняти гідне місце в ряду із найпередовіших культурних здобутків світу.

У 20-х роках ХХ ст. Українська Народна республіка проголосила відродження всіх культурних національних проявів.

У жовтні 1921р. на I Всеукраїнському православному церковному соборі було оформлено структуру УАПЦ (Української автокефальної православної церкви). Відтоді розпочинається інтенсивна розбудова структури церкви, визначаються пріоритети її діяльності, залучаються провідні фахівці: К. Стеценко, Я. Яциневич, П. Гончаров, П. Козицький, М. Вериківський, В.Ступницький, С. Дрімцов, П. Демуцький, Гр. Давидовський.

Значним поштовхом до активізації творчості стало оновлення церковної обрядовості. Окрім поновлення старовинних українських церковних звичаїв, як наприклад, введення до богослужіння співу колядок, релігійних кантів, запроваджувалися й нові, оригінальні форми обрядових дійств. Одним із таких самобутніх явищ стали так звані «художні відправи» - своєрідна театралізація релігійних свят, що їх запровадив протоієрей Софійського собору Юрій Красицький.

Прикладом вільної церковної творчості стало створення так званих «проповідницьких відправ» видатним проповідником УАПЦ В.Чехівським. Так виникли проповідницькі відправи «Служба визволення» і «Слово хресне». До проповідницького тексту долучилися й музичні номери: до першої відправи музику написав Петро Гончаров, а до другої - Михайло Гайдай. Ці відправи декілька разів проходили у Софійському соборі з хором під орудою П.Гончарова та за безпосередньою участю Василя Липківського.

Церковний спів став предметом пильної уваги провідників УАПЦ вже з перших кроків її існування. Важливість церковного співу для богослужіння, його надзвичайний емоційний вплив на віруючих, його здатність втілювати народний дух та національні традиції підтверджуються виступами провідних діячів та організаційними постановами УАПЦ. Ще в 1919 р., одразу після створення вищого керівного органу УАПЦ – ВПЦР, прийнято було створено спеціальну комісію з музики та співів, яку очолював К. Стеценко, а членами її були Д. та О. Ходзицький, та Папа-Афанасопуло. Комісія поставила собі за мету забезпечити богослужіння в українській церкві новими національними церковними співами.

При комісії було створено Хор храму Св. Софії під керуванням Д.Ходзицького. Усю величезну роботу було здійснено за неймовірно короткий час. З 1921 по 1924 рр діяли богословські курси, що готували співаків та регентів під керівництвом П. Демуцького. По церквах було заведено загальні співи, які поновлювалися за старими мелодіями народних сільських церковних співів. До репертуару «художніх хорів» входили кращі твори російських, болгарських композиторів, перекладені на українську мову. Завдяки колосальним зусиллям українських композиторів за ці роки українська церква збагатилася такою кількістю визначних

творів, що завдання створення нового національно «Обіходу» виглядало цілком реалістичним. Що і було реалізованим.

Окремо велася концертна робота з пропаганди сучасних творів українських авторів. Так, у концерті для учасників Собору, крім колядок, виконувались твори К. Стеценка, М. Леонтовича, П. Демуцького, М. Лисенка («Молитва за Україну»). Завдяки самовідданій праці української музичної інтелігенції церковна музика почала розвиватися не лише в місті, а й по селах. Сільські ентузіасти віднаходили старих дяків і записували від них старі церковні мелодії. Сільські хори досить часто поділялися на верхні, так звані «художні», та кліросні, в яких співали вчителі, школярі. Півчі отримували інколи зарплатню – грошима чи натуральними продуктами. Майже кожна українська парафія мала свого композитора і співала в церкві його твори.

З 1925 р. стосунки церкви та радянської влади ускладнилися. Влада почала посилювати контроль над діяльністю церкви та чинити проти неї протиправні дії. У 1930 р. рішенням надзвичайного Собору УАПЦ самоліквідувалася.

Знищення УАПЦ негативно позначилося не тільки на подальшому розвитку українського церковного співу, а й на усьому поступі національної культури. Переслідувалися й викорінювалися церковне мистецтво, мова. Центр їх розвитку перемістився до української діаспори, яка зберегла безцінні пам'ятки української культури, в тому числі й у галузі церковного співу.

Лише у 80-ті роки ХХ ст., коли з'явилася можливість контактувати з українцями з-за кордону, українська духовна музика почала потроху повертатися в Україну. Відродження української духовної музики наприкінці ХХ ст. було б неможливим без тих високодуховних творів, які залишили видатні українські композитори. Саме завдяки цілому пласту національної церковної співацької культури, закладеному ще митцями початку ХХ ст., національна духовна музика здобула друге життя.

Композитори того часу прагнули до створення національного церковно-музичного репертуару, до насичення мелодики своїх творів національними елементами. Композитори не тільки використовували типові українські мелодичні звороти, а й надавали своїм творам національного хорового звучання (тембральна характеристика з переважанням низьких чоловічих «оксамитових» тембрів, варіаційний розвиток мелодії, одноголосний заспів тощо). Так «Літургія Св. Іоанна Златоуста» М. Леонтовича, «Літургія для хору та народного співу» К. Стеценка, «Літургія №1» О. Кошиця – це великі циклічні твори, побудовані головним чином на обробках місцевих одноголосних церковних співів. Отже композиторські знахідки попередніх років в галузі церковної музики набули ознак типово українських і, безперечно, можуть вважатися національним надбанням авторської композиторської школи.

Виконавський аспект будь-якої духовної музики передбачає особливе ставлення до канонічного тексту. Це зумовлено тим, що уставний текст є усталеним богослужбовим чинником, який допомагає людині у її безпосередньому спілкуванні з Богом. Через це богослужбовий текст сприймається богонатхненне слово, що спрямовує думки і почуття віруючої людини до божественної благодаті, яка відкривається через молитовний акт.

Співи, елементи музики є, таким чином, лише емоційно підсилювальним засобом, який сприяє процесу богопізнання та богоспілкування. Тож богослужбовий спів може вважатися другорядним елементом богослужіння, підпорядкованим богослужбовому тексту.

Проте, насправді богослужбовий спів практично виступає повноцінним і рівноправним елементом богослужіння поряд із богослужбовим тестом.

Як у давнину, так і зараз богослужіння не відбувається без співу, котрий значно збагачує, прикрашає саме богослужіння та робить його доступнішим для всіх присутніх. Більш того, впродовж багатовікової практики слово і спів об'єдналися в якісно нову даність, якій притаманні власні виражальні властивості, що становить особливість богослужіння православної церкви. У богослужбовому співі виявляється найвищий духовний злет, що сприяє богопізнанню. Правильний мелодичний чин, правильне життя, споглядання божественного порядку створюють нерозривну трискладовість богослужбового співу, що відображає трискладовість будови людини, в якій поєднуються тіло, душа і дух.

Ці зауваження є досить важливими для виконавців духовної музики, бо їх врахування дозволить хоровим диригентам краще зрозуміти зміст виконуваних ними піснеспівів, її місце та призначення в богослужінні. А це, в свою чергу, допоможе віднайти правильне динамічне, ритмічне співвідношення тексту зі співаною мелодією, точно і виправдано виставити паузи між різними тестовими епізодами, які часто проспівуються хорами на одному диханні без врахування їхнього справжнього богослужбового призначення.[3]

Ще одна, дуже суттєва особливість виконання духовної музики полягає у збігу чи незбігу текстових та мелодичних акцентів. Під час виконання духовних піснеспівів слід враховувати цю обставину і спрямовувати зусилля диригента або на відтворення музичних акцентів (під час концертного виступу), або на посилення текстової виразності, нехтуючи музичною логікою (при співі в церкві). У духовних творах сильного впливу зазнають динаміка і агогіка. Загальномузичні особливості формують спів і впливають на виконавські особливості. Так, велика форма (кантата, ораторія) спричинили появу аналогічної хорової форми у православній церковній музиці у вигляді хорового духовного концерту. Єдиною відміною між світським і духовним спрямуванням служив церковний чи релігійний текст, що певною мірою впливав на характер твору. Усі стильові процеси, що відбувалися у європейському музичному мистецтві того часу, обов'язково впливали на духовну музику. Через це духовна музика періоду багатоголосся може розглядатися в контексті загальностильових історичних періодів.

Так, партесна музика, що формується під дією системи афектів, відповідає принципам бароко (М.Дилецький), а в циклічному хоровому концерті 18 ст. переважають чистота форми, фактури, тонального плану – атрибути класицизму (Д.Бортнянський, М.Березовський, А.Ведель); церковні піснеспіви композиторів XIX та XX ст. несуть характерні ознаки романтичної хорової п'єси (М.Лисенко, М.Леонтович, К.Стеценко, Я.Яциневич, Я.Степовий, П.Гончаров, П.Козицький).[2]

Тобто, кожна епоха вимагає своїх особливих агогіки й динаміки. Отже, церковний стиль змінювався залежно від загально стильових змін. Молодші композитори – сучасники К.Стеценка та М.Леонтовича – П.Козицький та М.Вериківський пробували свої сили у більш сучасній імпресіоністичній та навіть експресивній манері. Деякі їхні твори (церковні піснеспіви) насичені гострими, терпкими інтонаціями, що відтворюють гостросюжетні, а то й конфліктні образи.

Динамічна градація та сильні агогічні рухи будуть більш доречними при виконанні творів композиторів Я.Яциневича, П.Козицького, М.Вериківського нах у О.Кошиця, К.Стеценка.

Для диригування церковними творами необхідним є опанування вільною метрикою. Річ у тім, що переважну більшість піснеспівів монодичної традиції створено на основі вільної метрики, що характерно не лише для старовинної музики. Зокрема, значну частину піснеспівів із вільно метричними строфічними структурами написано композиторами початку XX ст. (О.Кошиць, П.Козицький). завдання, яке стояло перед ними, полягало в тому, щоб зберегти

чарівність старовинної гнучкої мелодії і відтворити лише її примхливість та надзвичайну виразність, не порушуючи водночас її структури та надаючи сучасного звучання піснеспіву. Строфи визначати слід за текстовими закономірностями і можуть варіюватись. Багатоголосні поліфонічні обробки зберегли цю закономірність, і саме такі твори найчастіше диригують студенти. Як правило, студентам важко впоратись з диригуванням значними за обсягом музичними структурами без поділу на такти через незнання основних закономірностей неметричної музики. Як грамотно розібратись в партитурі?

- 1) слід визначити межі строф за словесною логікою;
- 2) бажано виділити акцентні слова у межах строфи і визначити ключове слово, яке стане кульмінаційним у строфі;
- 3) поділити усю строфу на умовні такти, маючи на увазі, що сильна доля завжди має падати на словесний наголос.

Звернімо увагу на ще один елемент, що досить часто зустрічається в церковній практиці і частково присутній також у концертних церковних творах. Цей елемент відтворює специфічну церковну традицію співу і об'єднує два раніше самостійних елементи – псалмодію і хорове скандування тексту. Йдеться про так званий церковний «читок». «Читок» - це спосіб виконання, за якого хор на одному акорді швидко промовляє-проспівує (псалмодіє) значний за обсягом текст (М.Леонтович «У царстві Твоєм»). Диригент при цьому робить особливі рухи, не пов'язані з класичною диригентською сіткою, а саме, горизонтально «трясе» кистю руки.

Для правильного виконання «читка» слід навчити хор дуже швидко псалмодувати текст, звертаючи увагу на те, щоб псалмодування відбувалося рівним звуком, без підвищення чи пониження динаміки, без зміни ритму та без текстових наголосів. Увесь «читковий» текст виконується як великий затакт, що прямує до кадансової формули, до сильної долі. Диригент при цьому може дати хорові поштовхи рукою, а ділі стежити за текстовим ансамблем хористів, готуючи ауфтакт до зміни акорду.

Таким чином, сучасний диригент не повинен задовольнятися пристосуванням або озвучуванням хорової партитури духовної музики для потреби хорового колективу, а намагатися створити високомистецьке виконання на основі правильного трактування духовного твору. Слід пам'ятати, що в церковному співі заховано найдавніші та найсуттєвіші елементи звукової культури народу. Відтворити їх, примусити звучати на повний голос, але по-сучасному – ось завдання диригента-хормейстера.

Список використаних джерел:

1. Асаф'єв Б. О хоровом искусстве / Б. Асаф'єв. – Л. : Музыка, 1980. – 216 с.
2. Грисенко Л. Слов'янська тематика у творчості українських композиторів / Л. Грисенко.- Музична Україна, 1966.- 56 с.
3. Матвієнко В. Про деякі особливості українського народного багатоголосся / В. Матвієнко.- Музична Україна, 1967 р. – 224с.
4. Преображенский А. Культовая музыка в России /А. Преображенский.- Л., 1924 р. – 123с.
5. Юферова З. З історії слов'янських музичних зв'язків / З.Юферова.-Музична Україна, 1966 р. – 130с.

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА XX ПОЧАТКУ– XXI СТ.

Лановенко Н.В., викладач

У даній статті розглядаються історичні етапи становлення та розвитку українського естрадного мистецтва від XX століття до сучасності.

Ключові слова: естрада, мистецтво, поп-культура, українське естрадне мистецтво.

This article examines the historical stages of the formation and development of Ukrainian pop art from the twentieth century to the present.

Keywords: pop, art, pop culture, ukrainian pop art.

Актуальність проблеми дослідження. У період формування сучасної української музичної педагогіки, важливого значення набувають інноваційні процеси, які відбуваються у сфері музичного мистецтва України. Так як у музичній культурі спостерігається посилений інтерес до естрадного виконавства серед учнівської молоді та студентства, у сучасній музично-виховній практиці підготовки вчителя музичного мистецтва актуальним стало питання врахування не тільки академічного напрямку в вокальному мистецтві, але й інших жанрів, зокрема - естрадного. Оскільки сучасна музична освіта потребує викладача “нової формації”, то одностороння спрямованість підготовки йде в минуле, поступаючись місцем орієнтації на більш широке коло знань та умінь, а також, запровадження кращого досвіду організації навчання естрадному співу та дослідження питань історії розвитку естрадного виконавства в Україні протягом XX-XXI ст.

Історичний дискурс формування та виникнення поняття естрадний вокал в українській музичній культурі, взаємозв'язок із академічною постановкою голосу, та питання удосконалення теоретико-методологічних засад викладання предмету.

Теоретичне підґрунття вивчення даного питання, знаходимо у наукових роботах та публікаціях вітчизняних та західних філософів і культурологів: Т. Адорно, Т. Кендо, Н. Киященко, Ч. Мукерджи, Х. Ортегі-і-Гассета, Е. Рибаків, Дж. Сторі, А. Флієра, Т. Чередниченко, М. Шадсона, Є. Шапінської (критика масової культури); З. Баумана, Т. Кузуб (теорія глобалізації); А. Вартанова (соціологія естради).

Також, праці фахівців у галузі акустики та фізіології голосоутворення (Л. Дмитрієва, М. Жинкіна, І. Левідова, В. Морозова, С. Ржевкіна, Є. Рудакова, Г. Фанта, Р. Юссона, В. Юшманова, Л. Ярославцевої) з техніки постановки голосу та фізіології процесу, психолого-педагогічних проблем (Д. Аспелунда, В. Антонюк, Н. Гребенюк, Л. Дмитрієва, Т. Мадішевої, В. Морозова, І. Назаренка, Л. Руднєвої, О. Стахевича, Л. Христиансен, А. Яковлевої та ін). Проаналізовано методичні роботи педагогічного досвіду педагогів-практиків з питань естрадного співу (О. Кліппа, В. Ємельянова, М. Попкова, К. Лінклейтер, С. Ріггса, К. Садолін).

Метою статті є ретроспективний аналіз розвитку українського естрадного мистецтва другої половини XX – початку XXI ст. Головне завдання полягало у розкритті стилів виконання естрадної музики з огляду технологічних можливостей сучасного суспільства.

Виклад основного матеріалу. Швидкий розвиток науки, техніки та інформаційних технологій з другої половини XX – до початку XXI ст., поява електронної музики, звукозапису, співу під мікрофон, утворення естрадно-симфонічних оркестрів, вокально-інструментальних

ансамблів, а також, вокальних колективів призвело до появи нового напрямку співу – естрадний вокал. Це був своєрідний синтез або поєднання «академічного» (традиційного на той час) і «нового» новаторського вокалу.

На думку багатьох сучасних дослідників українського естрадного мистецтва розвиток вітчизняної пісенної естради відбувався протягом трьох часових періодів : 1950-1960 роки; 1970-1980 роки; 1999-2000 роки.

Основою для утворення українського естрадного мистецтва, звичайно, в 50-60-ті роки минулого століття стали композиторські обробки традиційних народних пісень, а також використання ритмічних, ладових та мелодійних оборотів народно-пісенної спадщини у власних авторських творах. Таким чином, підвищений інтерес до естрадного жанру , спричинив так званий процес жанрової переорієнтації композиторів-класиків того часу.

Доведено, що протягом усієї історії розвитку українського естрадного мистецтва провідною соціокультурною функцією була естетична, яка зменшила свою вагу лише у добу шоу-бізнесу (1990-ті рр. – початок ХХІ ст.). У радянський період (1920–50-ті рр.) основним замовником естрадного мистецтва була комуністична партія , відповідно, головним рушієм розвитку естрадного мистецтва став його ідеологічний компонент, роль якого дещо зменшилася у період НЕПу (1921-1928 рр.) та хрущовської відлиги (1953–1964 рр.), коли він поступився розважальному та рекреаційному. Показано, що у СРСР ідеологічна функція була нерозривно пов'язана з виховною, що відокремлювало радянську естраду від її західних аналогів – кабаре, вар'єте, бурлеску, мюзик-холу, індустрії розваг (шоу -бізнесу). До 1990-х рр. розвиток радянської, у тому числі й української, естради відбувався у соціокультурній тріаді «ідеологічне – виховне – естетичне», з тимчасовим посиленням розважального напрямку . У добу шоу-бізнесу, попри пошуки нових мистецьких форм, ми спостерігаємо зменшення ваги естрадного мистецтва у національному значенні, а більше – у специфічному поєднанні різних художніх прийомів та принципів в сучасному музичному творі, в аспекті неповторної креативної інтуїції із драматичним навантаженням.

На основі праць Ю. Дмитрієва, С. Клітіна, Є Кузнєцова, Є. Уварової визначено та охарактеризовано сім базових засад естрадного мистецтва – відкритість, легкість, синтетичність, лаконізм, імпровізаційність, мобільність, індивідуальність. Відкритість естради базується на активному діалозі артиста з глядацьким залом; легкість - специфіку сприйняття естрадного твору, що не потребує попередньої підготовки глядача, синтетичність вимагає поєднання в естрадному номері елементів різних видів мистецтв; лаконізм передбачає високу концентрацію змісту у творі; імпровізаційність є творчою складовою сценічної поведінки артиста естради; мобільність передбачає адаптацію артиста до різних сценічних умов (професійна мобільність) та оперативне реагування на запити суспільства (соціальна мобільність); індивідуальність артиста виявляється у постійному пошуку оригінальності, самобутності, власної виконавської манери, індивідуального сценічного образу. Зазначено, що базові засади естрадного мистецтва є універсальними для усіх його видів. Виокремлено та охарактеризовано декілька періодів розвитку естрадного (у т. ч. і вокального) мистецтва в Україні ХХ ст.

У 1920–1930-ті роки розвиток естрадного мистецтва йшов, коливаючись між двома полюсами – ідеологічним, репрезентованим вуличною мітинговою естрадою (за винятком українських регіонів, що в цей період входили до складу інших держав), і рекреаційно-розважальним, що активно розвивався у період НЕПу (кафешантанна естрада, ранній джаз). У 1940–1950-ті роки , попри посилення ідеологічного впливу на естрадне мистецтво,

ознаменовані творчим злетом у вокальному естрадному мистецтві. Естрада цього періоду посилює патріотичну тематику воєнних років та позитивно-романтичний ліризм важких часів повоєнної відбудови.

У 1950-1960-ті роки пісенна естрада розвивається у двох напрямках – академічному і самодіяльному. Відомими композиторами-піснями стають Платон та Георгій Майборода, І.Шамо, О.Білаш, Ю.С.Сабадаш, І.Поклад, А.Горчинський. Яскравими естрадними вокалістами того часу стали видатні представники академічної вокальної школи – Д.Гнатюк, Н.Кондратюк, Ю.Гуляєв, К.Огневий, Д.Петриненко, А.Мокренко та інші.

У 1960–1970-ті роки внаслідок «відлиги» та значному впливу західної естрадної культури, цей період відзначено стильовим плюралізмом музичних течій (фольклорна хвиля, бардівська пісня, ВІА тощо), а також становленням естрадної освіти в Україні. 1960–1970-ті роки є золотим віком української естради, коли у творчості численних солістів та колективів органічно поєднувалися надбання західної популярної музики з національними традиціями. З'являються такі ансамблі «Смерічка», «Кобза», «Мрія».

На початку 70-х років під керівництвом В.Івасюка створюються славнозвісні ансамблі «Червона рута» та «Водограй», що стали класикою української музичної естради. Дуже популярними стають С.Ротару, В.Зінкевич, Н.Яремчук, Ю.Богатиков та інші. З'являються джазові ансамблі та естрадно-симфонічні оркестри.

На 80-ті роки припадає початковий етап комерціалізації естради і закладення підвалин шоу-бізнесу. Естрадне мистецтво, що має високий художній та виховний потенціал, втрачає свої позиції під тиском самодіяльних виконавців, що створюють масовий музичний продукт. У цей період відбувається поступова переорієнтація українського естрадного мистецтва на західну модель розважальної індустрії. В цей період з'являються рок-групи «Брати Гадюкіни», «Брати блюзи» та інші. 90-ті роки увійшли в історію, як період зародження національного шоу-бізнесу, коли українські естрадні виконавці отримали можливість творити, посиляючись на національні культурні традиції без диктату. Однак, саме у цей період естрада перейшла у латентне функціонування, а всі її мистецькі здобутки було поглинуто шоу-бізнесом.

Ситуація сьогодення наочно демонструє неможливість повної заміни естрадного мистецтва шоу-бізнесом, оскільки ці явища є нетотожними за генезою і соціокультурними функціями. Також, невід'ємним атрибутом сучасної вокальної естради є саунд (просторово-звуковий образ) – індивідуалізована форма звучання голосу вокаліста, його манера інтонування, особлива тембрація. Новий саунд стає маркером, що дистанціює академічного та естрадного співака: останній потребує постійних студійних експериментів, де займається пошуком свого просторово-звукового образу – вокального саунду, що забезпечує йому творчу перспективу. Креативна сторона естетичної складової саунду естрадного співака полягає у компетенції в області електроніки та акустичної взаємодії, власної манери звукоутворення, що досить часто суперечить нормам академічної вокальної школи, володінні сучасною технікою звукових ефектів.

Сучасний естрадний вокал відрізняється від академічного постановкою голосу, звукоутворенням, атакою звуку, голосовими прийомами і ефектами (growl, rattle, distortion, squeak, scream тощо). Особливого значення в естрадному вокальному виконавстві також набуває музичний метроритм, який є основним інструментом гармонічної та інтонаційно-динамічної структури твору. Зазначено, що сьогодні в естрадному мистецтві є значна розбіжність між теорією та практикою, де теоретичні догми сучасної вокальної естради не

відповідають сучасним вимогам міжнародного стандарту, які вимагають оновленого змісту навчання, що сприятиме якісному зростанню української естради та її виходу на міжнародний рівень.

Отже, українське естрадне мистецтво пройшло складний період формування в умовах різних політичних, естетичних та соціокультурних систем, де за останні 30 років з легкого розважального жанру, все ж таки, домінує до форми музично-виконавської творчості, що вимагає професійної вокальної майстерності, володіння основами хореографії та акторської майстерності, знання менеджменту та медіа-технологій, умінь створювати свій неповторний сценічний образ та стиль виконання.

Список використаних джерел:

1. Антонюк В. Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект : монографія / В. Г. Антонюк. — Київ : Українська ідея, 2001. — 144 с.
2. Дрожжина Н. В. Розвиток виконавських здібностей вокалістів у контексті музичного мистецтва естради / Н. В. Дрожжина // Проблеми педагогіки мистецтва. Серія: Музична педагогіка і мистецтвознавство : зб. ст. — Ялта : РВВ РВНЗ КГУ, 2007. — Вип. 1. — С. 118–129.
3. Євтушенко Д. Питання вокальної педагогіки / Д. Євтушенко. — Київ, 1987. — 254 с.
4. Овчаренко Н. А. Теоретико-методологічні засади професійної підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва до вокально-педагогічної діяльності : дис. ... д-ра пед. наук / Н. А. Овчаренко. — Кривий ріг, 2016. — 547 с.
5. Рябуха Т. М. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради : дис. ... канд. наук з мистецтвознавства / Т. М. Рябуха. — Харків, 2017. — 263с.

МУЗИЧНА ОСВІТА НІМЕЧЧИНИ: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ

Мартиновська В., здобувач ступеня вищої освіти «магістр»

Науковий керівник: Грінченко Т.Д., кандидат педагогічних наук, доцент

У статті здійснено ретроспективний аналіз та сучасні тенденції розвитку музичної освіти Німеччини.

Ключові слова: *музична освіта Німеччини, музична педагогіка, світова культура.*

The article presents a retrospective analysis and contemporary trends in the development of German musical education.

Keywords: *musical education of Germany, musical pedagogy, world culture.*

Постановка проблеми. Німеччина подарувала світовій культурі композиторів, творчість яких здійснила величезний вплив на розвиток музичної класики. Г.Гендель, Л.ван Бетховен, Р.Шуман, Й.Брамс, Р.Вагнер та інші – ось лише невеликий перелік особистостей, яких ми називаємо «великими композиторами». Найвеличнішим із них є Й.С.Бах. До його композиторської спадщини належить більше тисячі творів. Окрім того, Й.С.Бах був віртуозним органістом і педагогом, представником однієї із наймузичніших родин – родини Бахів.

Актуальність дослідження. Музичні шедеври німецьких композиторів слухає весь світ, їхні твори входять до навчальних програм в загальноосвітніх та музичних школах різних країн. Дослідженням творчості композиторів Німеччини займалися такі видатні мистецтвознавці як

М.Друскін, В.Конен, В.Носіна, І.Форкель, А.Швейцер та інші. Сучасна музична освіта Німеччини стала предметом уваги З.Сироти, І.Сташевської, М.Ткач, Л.Халецької.

Метою даної статті є здійснення аналізу особливостей музичної освіти Німеччини, знайомство з традиціями та сучасними тенденціями музичної педагогіки країни, яку вважають однією із наймузичніших у світі.

Виклад основного матеріалу. Жителі Німеччини з любов'ю називають свою країну – країною музики [4, с.5]. Традиції музичного виховання тут закладалися ще в VIII-IX століттях, коли засновник династії Каролінгів Карл Великий об'єднав племена алеманів, баварців і тюрінгів в могутню Франкську державу, яка згодом стала іменуватися Німеччиною.

Карл Великий був прихильником грамотності всього населення держави і в тому числі музичної грамотності. Ним було створено систему шкіл церковного співу, де священників зобов'язували не лише самим досконало знати музику, але й займатися нею з дітьми різних верств населення. За часів Карла Великого і пізніше розвитку зазнало і світське мистецтво, так звана, «замкова академія», збори якої супроводжувались музикуванням. Формувалась багата фольклорна традиція, великою популярністю користувалися шпільмани, мандрівні музиканти, які співали, грали на різних музичних інструментах, розігрували театральні спектаклі. У XIII столітті, у важкий для Німеччини період, коли країна втратила всі свої багатства, відбувався унікальний підйом духовного життя: розвивалася філософська думка, поезія, література. Музична освіта високо цінувалася в університетському середовищі, серед музикантів були і музиканти-теоретики, і композитори, і виконавці високого рівня. Першим німецьким університетом, де вивчалася музична наука, був Гейдельберзький університет (1386).

У часи Середньовіччя, коли всі представники музично-естетичної думки спиралися на праці античних філософів, а найбільше на «Наставництво про музику» Боеція, один німецький монах, абат із Прюма протиставив цій теорії свою власну, засновану на принципах Піфагора. У трактаті «Про вивчення гармонії» абат Регіно поділив музику на природню (спів, гомін природи тощо), та штучну – інструментальну. Уже в X ст. він стверджував, що музика властива самій природі людини, що спів викликає печаль і хвилювання і відволікає від них, вона розпалює гнів, закликає до милосердя, лікує тілесні недуги [5, С.140].

Німецьке Відродження також мало свої відмінні риси. В цей період композитор і теоретик Адам із м.Фульда створив трактат «Про музику». Особливо значущою для Німеччини була діяльність музичного теоретика і гуманіста Глареана, його твір «Дванадцятиструнник» є узагальненням принципів музичної естетики Відродження.

Слід зазначити, що в цілому, історія розвитку мистецтв Німеччини відрізняється від історії розвитку мистецтв європейських країн. Відомо, що головною подією епохи Відродження в Італії, був небачений до того часу розквіт скульптури, архітектури, живопису та літератури. В Німеччині цей період характеризується неймовірним спалахом релігійної боротьби і появи нового напрямку в західноєвропейському християнстві – протестантизму. Німецькі землі переживали справжню релігійну революцію, небачену раніше напругу духовного самоствердження [1].

Найбільш плідною ланкою німецької культури кінця XVII – початку XVIII століття є музичне мистецтво та музична культура в цілому. Музика начебто заміщувала собою слабкий розвиток живопису, архітектури, скульптури і літератури. Основу німецької музики того часу складали твори для органу. Найбільш яскравими творчими постатями цієї епохи були Г.Шюц (1585-1672) та Д.Букстехуде (1637-1707). Чисельні твори цих композиторів являють собою в першу чергу процес руху в пошуках музичних жанрів, форм і методів викладення своїх

творчих задумів. Всі музичні жанри та напрямки, що так чи інакше існували на німецькій землі, в другій половині XVII століття, вели до музичної діяльності Й.С.Баха, характеристика творчості якого буде темою нашої наступної статті.

Наприкінці минулого століття розпочалась інтенсивна інтеграція європейської музично-педагогічної спільноти. Провідну роль у цьому процесі відігравали фахові міжнародні об'єднання: Міжнародне товариство музичної освіти, Європейська асоціація музики в школах, Європейська музична рада, Європейський союз музичних шкіл та інші товариства – всі вони організатори міжнародних музично-педагогічних конгресів, виставок, ініціатори наукових досліджень з питань історії та актуального стану музичної педагогіки в різних країнах та регіонах.

Після підписання 19 червня 1999 року Болонської декларації розпочалася поступова трансформація німецької вищої школи згідно з загальноєвропейськими стандартами. Важливими принципами організації вищої музичної освіти були визначені: застосування особистісно орієнтованого та діяльнісного підходів, орієнтація на реальну професійну практику та навчання впродовж життя. Основні організаційні зміни стосувалися розподілу професійної підготовки на два рівні (бакалаврат та магістратуру), запровадження модульнорейтингової системи та єдиної європейської системи оцінювання результатів навчання. Інституціональна структура системи вищої музичної освіти в Німеччині охоплює вищі музичні школи, консерваторії, музичні відділення професійних академій, університети мистецтв, класичні університети, церковні інститути, які здійснюють професійну підготовку композиторів, диригентів, співаків, виконавців-інструменталістів, артистів оркестру, музикознавців, викладачів музичних дисциплін, вчителів музики загальноосвітніх шкіл, звукорежисерів, музичних менеджерів, концертних педагогів, музичних терапевтів, музичних режисерів, музичних журналістів, церковних музикантів тощо. Таким чином, німецькі ВНЗ різного профілю забезпечують професійну підготовку майбутніх музикантів за мистецьким, педагогічним, науковим й іншими напрямками.

Характерним для розвитку вищої музичної освіти в Німеччині на сучасному етапі є також розширення спектру музичних спеціальностей у ВНЗ (концертна педагогіка, музичний менеджмент, музична журналістика, музична терапія, елементарна музична педагогіка тощо), що тісно пов'язані з актуальними інтересами населення. За рахунок більшої практичної спрямованості навчання та посилення вимог до фахівців у сфері музичної культури й освіти, відбувається розширення змісту професійної підготовки музикантів, підвищується роль сучасної академічної, популярної, джазової, позаєвропейської музики, мультимедійних технологій тощо.

Висновки. Музична освіта завжди була пріоритетною в Німеччині. Вона подарувала світові видатних музикантів-професіоналів, теоретиків, композиторів, виконавців найвищого рівня. В той же час, пересічні громадяни цієї країни досконало знають як церковну, так і світську музику. Поширенню музичного мистецтва в суспільному житті сприяла поява в німецьких містах чисельних гуртків, де писалася і виконувалася музика, ідеалом вважався художник, який об'єднував у своїй особі вченого і музиканта, композитора і виконавця. Вміння грати на музичному інструменті та знання музичних основ з давніх часів вважалися необхідними якостями світської культури і освіченості

Знайомство з особливостями організації професійної музичної освіти в Німеччині викликає бажання сформулювати деякі рекомендації щодо вдосконалення цієї галузі у вітчизняних ВНЗ, серед яких: розширення спектру музичних спеціальностей (наприклад,

таких спеціальностей, як концертна педагогіка, музичний менеджмент, музична терапія, елементарна музична педагогіка тощо); удосконалення технологій інтеграції музичної теорії і практики в процесі професійної підготовки; створення умов для більш глибокої інтеграції фундаментальних наукових, музично-теоретичних, музично-педагогічних та мистецько-практичних дисциплін; створення умов для спрямованості професійної освіти на забезпечення потреб реальної практики; розширення змісту професійної освіти за рахунок більшої практичної спрямованості навчання; введення в навчальні програми всіх музичних спеціальностей таких курсів, як ритміка, імпровізація, сценічна майстерність, використання сучасних мультимедійних технологій у музично-педагогічній практиці.

Список використаних джерел:

1. Некрасов И.А. История и культура Германии (Средневековье - XX в.). - Москва: 2009, 54 с. - [Електронний ресурс] Режим доступу до інформації: <http://library.miit.ru/methodics/04022015/10-%20704.pdf>
2. Сташевська І.О. Система вищої освіти музичної освіти ФРН у контексті євроінтеграційних процесів. [Електронний ресурс] Режим доступу до інформації: <http://nvd.luguniv.edu.ua/archiv/NN28/14.pdf>
3. Сташевська І. О. Провідні тенденції розвитку музично-педагогічної думки в сучасній Німеччині / І. О. Сташевська // Освіта та педагогічна наука. - 2012. - № 3. - С. 68-75.
4. Сташевська І. О. Музична педагогіка Німеччини: історія, теорія, практика : [монографія] / І. О. Сташевська. – Луганськ : вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2010. – 560 с.
5. Шестаков В.П. Музыкальная эстетика западно-европейского средневековья и Возрождения / Под ред. О.Л. Уваровой. - М.: Музыка, 1966. - [Електронний ресурс] Режим доступу до інформації: <http://yanko.lib.ru/books/music/mus-aeth--west-mid-r.htm>

РОЗВИТОК ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ

Слободянюк О.В., здобувач ступеня вищої освіти «бакалавр»

Науковий керівник: Кравцова Н.Є., кандидат педагогічних наук, доцент

У статті розглянуто проблему розвитку хорового мистецтва в Україні у другій половині ХХ-го століття; висвітлено суспільно-політичні процеси, на фоні яких відбувався розвиток вітчизняного хорового виконавства; представлено кращі хорові колективи України та їх художніх керівників.

Ключові слова: хорове мистецтво, хорове виконавство

The article deals with the problem of development of choral art in Ukraine in the second half of the 20th century, highlights social and political processes, on the background of which was the development of domestic choral performance, presented the best choral collectives of Ukraine and their artistic leaders.

Keywords: choral art, choral performance

Український хоровий спів – це перлина національної музичної культури, душа співучого і талановитого народу. Через неперевершене хорове мистецтво світ здавна пізнавав Україну, її музику, історію, культуру.

Хорове мистецтво України є унікальним музичним явищем світового масштабу, яке має багатовікову історію та традиційність. Воно збереглося у багатовікових народних традиціях, у прадавніх зразках народнопісенної культури, у глибинах професійного музичного мистецтва і в наш час залишається одним із найпоширеніших видів народного мистецтва у музичному побуті країни. Чимало зразків української хорової музики увійшло до золотого фонду вітчизняних духовних надбань, а ряд композицій, зокрема хорових, здобули міжнародне визнання.

Друга половина XX-го та початок XXI століття відмічаються стильовою та жанровою множинністю, тяжінням до трансформації усталених жанрів, до експериментів із структурною побудовою, до перегляду образно-змістового наповнення твору, різноманітності форм «діалогу» в тріаді композитор- виконавець-слухач тощо. Саме хорова музика стає одним із провідних напрямків в сучасній музиці за матеріалом, художньо-інтонаційними можливостями та досягненнями в цій сфері. Розвиток хорового мистецтва характеризується багатовекторністю в напрямках народної музики (реконструкція, обробка, синтезування нових фольклорних жанрів), сценічної (світської) хорової музики (відтворення, театралізація, дієвість, синтез).

Слід зазначити, що є достатньо солідний корпус наукових праць, присвячених проблемам хорового виконавства та історії сучасної хорової музики. Серед них можна назвати наукові дослідження А.П. Лашенка, Л.О. Пархоменко, І.І. Гулеско, П.А. Ковалика, О.Г. Бенч-Шокало, А.К. Мартинюка, І.О. Шатової, Г.В. Савельєвої та ін. Проте, аналіз наукових праць і науково-методичних розробок названих авторів показав, що багато аспектів стосовно питань розвитку і становлення академічного хорового виконавства другої половини XX ст. повною мірою не розкрито.

Історія хорового виконавства другої половини XX століття була знаковою. Після складних суспільно-політичних процесів, пов'язаних із тоталітаризмом і репресіями 30-40-х рр., ідеологізацією та посиленням командно-адміністративних методів управління культурою у 60-70-ті рр., відбувався тривалий процес ренесансу акапельної хорової творчості. На думку багатьох музикознавців, саме з другої половини XX ст. в Україні починається процес активного відродження та становлення академічного хорового виконавства а cappella, який досяг свого розквіту у 90-ті роки. Це віддзеркалилося не лише у тематичній направленості, жанрових і стильових особливостях хорових творів, а й у виконавській діяльності професійних хорових колективів.

Незважаючи на доволі складні історичні умови, 20-30-ті роки XX століття стали періодом становлення хорового академічного виконавства. У той час було закладено фундамент професійної музичної освіти: функціонували дитячі музичні школи, були відкриті середні спеціальні навчальні заклади - музичні училища і вищі - консерваторії. Вони виконували важливу функцію з підготовки професійних кадрів, необхідних для розвитку всіх сфер музичного мистецтва. Натомість, професійне хорове виконавство 20-30-х рр. XX ст. відрізнялося швидше кількісними, ніж якісними характеристиками. Умови роботи хорових колективів та їх репертуарна політика не сприяли розвитку академічного напрямку в хоровому виконавському мистецтві. Класові чистки і репресивні заходи до учасників хорових колективів, композиторів і авторів поетичних текстів зумовили повний занепад хорової творчості, яка була зведена до масових пісенних жанрів. Згадані обставини, які були ускладнені випробуваннями у роки Великої вітчизняної війни, негативно позначилися на відродженні академічного хорового виконавства а cappella.

Важливим етапом в історії розвитку академічного хорового виконавства України стали 50-60-ті роки ХХ століття. В країні поновлюють свою діяльність професійні колективи: Державна академічна хорова капела «Думка», Державний український хор (нині Національний заслужений академічний народний хор України імені Григорія Верьовки), Академічний хор ім. Платона Майбороди Національної радіокомпанії України (Хор Українського радіо), Державна заслужена хорова капела України «Трембіта». Незважаючи на активізацію хорового руху, стан виконавської майстерності хорових колективів не відповідав повною мірою вимогам часу і не міг належно підтримати злет композиторської практики. Л. Пархоменко зазначає, що дві хорові капели в Україні не могли забезпечити належної пропаганди нових творів, складність яких перевищувала середній традиційний рівень. Багато композицій, які вирізнялися новою образністю і засобами виразності, залишалися не виконаними, часом першими інтерпретаторами їх ставали колективи інших республік (наприклад, кілька циклів І. Шамо вперше озвучила Білоруська академічна капела під орудою Р. Ширми) [1].

Вирішальним фактором, який визначав динаміку розвитку хорового виконавства у 60-70-ті роки, була професійна хорова освіта. У названий період мережа спеціальних музичних навчальних закладів розширилася за рахунок нових музичних училищ, що відкрилися у багатьох містах. У кожному з них існувало відділення хорового академічного співу, працював навчальний хор і готувалися професійні хормейстери. Отже, саме у цей період отримує музичну професійну освіту «великий загін діяльних хоровиків-диригентів» [2, с. 8].

Поряд з існуючими професійними хоровими колективами П. Муравський продовжив кропітку працю над підвищенням професійного рівня і формуванням неповторного виконавського стилю капели «Думка». У своїй роботі диригент прагнув добитися тембрової наповненості і злитості голосів, чистого звучання хору в акорді, правильної побудови фрази. Під його керуванням у виконанні колективу прозвучали загальновідомі композиції М. Лисенка. До репертуару увійшли нові на ті часи хорові твори зі збірки А. Штогаренка «Шевченкіана» (1964), хорові твори Ф. Надененка, «Думи мої» Є. Козака, «Дума про безсмертного Кобзаря» А. Філіпенка. Важливою подією був запис платівок музичної Шевченкіани у Москві, які були розіслані у Монреаль, Париж та інші країни світу. Робота наступного керівника «Думки» - М. Кречка характеризувалася різними напрямками. Одне з них - відродження та виконання української духовної музики, яка була під забороною у ті часи. Саме завдяки М. Кречку у виконанні «Думки» слухачі вперше почули багато духовних творів Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя. Другим завданням, яке ставив перед колективом М. Кречко, було опанування новаторських композицій молодих митців. Протягом 70-х рр. були виконані кантати і ораторії Л. Дичко («Червона калина», «І нарекоша ім'я його Київ»), І. Карабиця («Сад божественних пісень»), Є. Станковича (Третя симфонія «Я стверджуюсь»), що дало авторам можливість необхідної апробації творів в Україні, озброїло капелу технічними навичками сучасної хорової стилістики. За часів роботи М. Кречка репертуарна рубрика «Народна криниця», яку пропагував колектив, була збагачена композиціями О. Кошиця, шевченківських циклів Б. Лятошинського. У 1981 році здобутки капели відзначено Державною премією Української РСР ім. Т.Г. Шевченка.

З 1984 р. капелу «Думка» очолює провідний український хормейстер, Герой України, народний артист України, академік Академії мистецтв, лауреат Національної премії ім. Тараса Шевченка, професор Євген Савчук. Зберігаючи і творчо розвиваючи усе найкраще, зроблене його попередниками, Є. Савчук продовжив втілення ідеї одухотворення високохудожнім виконанням перлин хорової спадщини і кращих творів сучасності. За період плідної творчої

діяльності уславлений колектив під керівництвом Є. Савчука показав більш як 1000 різноманітних концертних програм; записав понад 50 фондових записів; випустив 30 компакт-дисків, які розійшлися великими тиражами не лише в Україні, а й за кордоном; провів численні гастрольні тури в 50-ти країнах світу, де гідно репрезентував хорове мистецтво України, про що свідчать численні схвальні відгуки преси, музичної критики та громадськості зарубіжжя.

На думку багатьох музикознавців, творча неповторність «Думки» та її керівника визначається одним словом - «універсалізм», який проявляється, насамперед, у репертуарній політиці. У репертуарі колективу магістральними є дві сфери: 1) музика для хору а cappella (обробки народних пісень, музика західноєвропейського Відродження, надбання національної духовної спадщини). У програмах концертів та численних записах «Думки» співіснують духовні композиції вітчизняних і зарубіжних композиторів: М. Дилецького, М. Березовського, А. Веделя, Д. Бортнянського, М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича; П. Чайковського, О. Архангельського, С. Рахманінова; 2) вокально-симфонічна музика («Страсті за Матвієм» Й.С. Баха, «Пори року» Й. Гайдна, Дев'ята симфонія Л. Бетховена, «Реквієм» Дж. Верді, композиції А. Вівальді, В. Моцарта, Й. Брамса, Г. Малера, «Credo» Кш. Пендерецького, О. Бородіна, С. Танєєва, І. Стравінського, А. Шнітке та інші). Наслідуючи традиції, закладені М. Кречком, «Думка» під орудою Євгена Савчука є першим, а часто і єдиним виконавцем багатьох творів сучасних українських композиторів. Серед останніх прем'єр «Думки» - «Диптих» та «Реквієм для Лариси» В. Сильвестрова, «Бабин Яр», «Панахида» Є. Станковича, «Палімпсести» Ю. Ланюка тощо. За останні роки колектив зробив великий крок у підвищенні та утвердженні своєї виконавської майстерності. Принципово новими для капели стали висока інтенсивність внутрішнього переживання, мобільність виражальних засобів у поєднанні з сучасною вокально-хоровою технікою. «Думка» еталонно інтерпретує загальновизнані у світі класичні шедеври, формуючи унікальний слов'янський варіант їхнього прочитання, для якого характерні наступні риси: щирий ліризм, чаруюча краса тембрів, досконалість строю, гнучкість темпів та багатство динамічної палітри.

80-90-ті рр. ХХ ст. були позначені новими тенденціями, обумовленими змінами економічного і суспільного характеру, а також процесами, що відбувалися у музичній культурі України в цілому. Композитори (а через них і виконавці, і слухачі) переосмислюють інтонаційні образи, їх художні функції, смислові «портрети» вічних тем; пропонують в стилістиці своїх творів діалог, а власне - комунікативну єдність звукового простору епох, жанрів, форм, фактур, технік, прийомів; синтезують дієві складові театру та ритуалу, індивідуального та загального в єдиному просторово-часовому вимірі хорового виконавства.

Список використаних джерел:

1. Афоніна О.С. Євроінтеграційні тенденції розвитку музичного мистецтва в Україні кінця ХХ – початку ХХІ століть : дис. канд. мист./ 26.00.01. – теорія та історія культури. – Київ, 2011. – 199 с.
2. Бурбан М. Українське хорове виконавство. Хори / М. Бурбан. — Дрогобич : Вимір, 2005. – 298 с.
3. Українська музична культура. Погляд крізь віки / Л. Корній, Б. Сюта. — Київ : Музична Україна, 2014. – 592 с.

ПРОБЛЕМИ МУЗИКОТЕРАПІЇ ЯК НОВОГО НАПРЯМКУ СУЧАСНОЇ НАУКИ

*Юхименко С.В., здобувач ступеня вищої освіти «бакалавр»
Науковий керівник: Кравцова Н.Є., кандидат педагогічних наук, доцент*

У статті розглядається проблема розвитку музикотерапії як нового напрямку сучасної науки, її впливу на здоров'я на психологічний стан людини. Визначаються умови і засоби використання музикотерапії як ефективного засобу корекційної роботи.

Ключові слова: музикотерапія, музика, корекційна робота.

The article deals with the problem of the development of music therapy as a new direction of modern science, its impact on health on the psychological state of man. Conditions and means of using music therapy as an effective means of corrective work are determined.

Keywords: music therapy, music, correctional work

Музика – феноменальне явище. Її стосунки з людиною дивні. Мелодійні звуки звершують дива - в людині пробуджується, перетворюється душа, змінюються стан, настрої. Музика панує над нашими емоціями, які, виявляється, навіть перемагають фізичну біль.

Узбецький учений Мірзакарім Норбеков встановив, що здоров'я залежить від емоційного центру людського організму. Він наголошує, що хаос панує не у світі, а він знаходиться усередині нас. І саме музика перемагає цей хаос, гармонізує емоційну сферу людини.

Науково доведено, що музика може зміцнювати імунну систему, призводить до зниження захворюваності, покращує обмін речовин і, як наслідок, сприяє більш активному протіканню відновлювальних процесів.

Західні вчені, провівши численні дослідження і експерименти, дійшли висновку: деякі мелодії володіють сильним терапевтичним ефектом. Духовна, релігійна музика відновлює душевну рівновагу, дарує відчуття спокою. Якщо порівнювати музику з ліками, то релігійна музика - анальгетик у світі звуків, вона полегшує біль. Спів веселих пісень допомагає при серцевих недугах, сприяє довголіттю. Але найбільший ефект на людину справляють твори Моцарта. Цей музичний феномен, до кінця ще не пояснений, так і назвали - "ефект Моцарта".

Медики встановили, що струнні інструменти найбільш ефективні при хворобах серця. Кларнет покращує роботу кровоносних судин, флейта надає позитивний вплив на роботу легень і бронхів, а труба ефективна при радикулітах і невритах. Але орган є лідером серед музичних інструментів за впливом на стан людини.

Вчені дослідили і довели, що певні ноти впливають на роботу органів людського тіла:

- звукова частота, що відповідає ноті **до**, впливає переважно на функції шлунку та підшлункової залози;
- **ре** - на жовчний міхур і печінку;
- **мі** - на органи зору і слуху;
- **фа** - на сечостатеву систему;
- **соль** - на функції серця;
- **ля** - легені та нирки;
- **сі** - на функцію енергообміну, зігріваючи тіло.

Низькі звуки резонують більше з нижньою частиною тіла, високі - з верхньої (головою).

Експериментально доведено, що музичні звуки змушують вібрувати кожну клітину нашого організму, а електромагнітні хвилі впливають на зміну кров'яного тиску, частоту серцевих скорочень, ритм і глибину дихання.

Дослідження центру під керівництвом М. Лазарєва засвідчили, що музичні вібрації створюють благотворний вплив на весь організм, особливо на кісткову структуру, щитовидну залозу, масажують внутрішні органи, досягаючи глибоких тканин, стимулюючи в них кровообіг. Музика підвищує здатність організму до вивільнення ендорфінів - мозкових біохімічних речовин, що допомагають справлятися з болем і стресом.

Особливо інтенсивно вивчається вплив музики в останні десятиліття. Експерименти ведуться в кількох напрямках, зокрема:

- вплив окремих музичних інструментів на живі організми;
- вплив музики великих геніїв людства, індивідуальний вплив окремих творів композиторів;
- вплив традиційної народної музики на організм людини.

Слід підкреслити, що музикотерапія в світі стає визнаною наукою. Більш того, в цілому ряді західних вузів сьогодні готують професійних докторів, що лікують музикою.

Музика як, мабуть, ніяке інше мистецтво, може впливати на настрій, створювати його. Всі музичні твори можна умовно розділити на активізуючі, тонізуючі і розслаблюючі, заспокійливі. Сприйняття музики тісно пов'язано з розумовими процесами, тобто потребує уваги, спостережливості, кмітливості. Музика, що сприймається слуховим рецептором, впливає на загальний стан усього організму, викликає реакції, пов'язані зі зміною кровообігу, дихання.

В. М. Бехтерєв, підкреслюючи цю особливість, довів, що якщо встановити механізми впливу музики на організм, то можна викликати або послабити збудження.

Музикотерапія являє собою метод, що використовує музику в якості засобу корекції. Численні методики музикотерапії передбачають як цілісне й ізольоване використання музики в якості основного і провідного чинника впливу (прослуховування музичних творів, індивідуальне та групове музикування), так і доповнення музичним супроводом інших корекційних прийомів для посилення їх впливу та підвищення ефективності.

Шведська школа, будучи орієнтована на глибинну психологію, вважає, що в корекційній роботі музикотерапії повинна відводитися центральна роль, оскільки музика, завдяки своїм специфічним особливостям, в змозі проникнути в глибинні сфери особистості. Альтшулер виявила фізіологічні зміни у пацієнтів, адекватні певним типам музичного впливу і обґрунтувала терапевтичний підхід, названим нею ізо-принципом музикотерапії. Згідно з цим положенням за умови ускладнення словесного контакту з хворим музика сприяє його встановленню, якщо вона відповідає емоційному тону стану пацієнта, при депресії показана музика тиха, спокійна, при збудженні - гучна, в швидкому темпі.

Розглядаючи основні напрямки корекційної дії музики, зазвичай виділяють 4 наступних аспекти:

- емоційне активування в ході вербальної психотерапії;
- розвиток навичок міжособистісного спілкування - комунікативних функцій та здібностей;
- регулюючий вплив на психовегетативні процеси;

- розвиток естетичних потреб.

Фізіологічний вплив музики на людину ґрунтується на тому, що нервова система і мускулатура в комплексі мають здатність до засвоєння ритму. Музика як ритмічний подразник стимулює фізіологічні процеси організму, що відбуваються ритмічно як в руховій, так і вегетативній сферах. Ритми окремих органів людини завжди відповідні. Між ритмом руху і ритмом внутрішніх органів існує певний зв'язок. Ритмічні рухи являють собою єдину функціональну систему, руховий стереотип. Використовуючи музику як ритмічний подразник, можна досягти підвищення ритмічних процесів організму в більш суворій компактності та економичності затрат. У залежності від активності клієнтів, ступеня їх участі в музичному процесі і поставлених завдань музикотерапія може бути представлена у формі активної, коли вони активно виражають себе в музиці і пасивної, коли клієнтам пропонують лише прослухати музику. Пасивна музикотерапія передбачає процес сприйняття музики з терапевтичною метою та існує в трьох формах:

- *комунікативній* (спільне прослуховування музичних творів, спрямоване на підтримку взаємних контактів, взаєморозуміння і довіри);
- *реактивній* (спрямованій на досягнення катарсису);
- *регулятивній* (сприяє зниженню нервово-психічної напруги).

Наприклад, з метою зняття емоційної напруги можна використовувати звуки флейти, гри на скрипці і фортепіано. Заспокійливий ефект носять звуки природи (шум моря, лісу), вальси (тридольний ритм). Для прослуховування пропонуються класичні твори А. Вівальді, Л. Бетховен «Симфонія № 6» - 2-а частина, Й. Брамс «Колискова», Ф. Шуберт «Аве Марія», Ф. Шопен «Ноктюрн соль-мінор», К. Дебюссі «Місячне сяйво».

З метою зменшення почуття тривоги і невпевненості доцільно прослухати мажорні мелодії в помірному темпі. Народна і дитяча музика допомагає почуватися безпечно. Гарний вплив можуть надати етнічні композиції, як от: мазурки і прелюдії Ф. Шопена, вальси Й. Штрауса, «Мелодія» А. Рубінштейна.

Для запобігання дратівливості, нервового збудження музикотерапевти радять прослуховувати класичні твори: «Кантата №2» та «Італійський концерт» Й.-С. Баха, «Симфонія» Й. Гайдна, «Місячна соната» і «Симфонія ля-мінор» Л. Бетховена.

Для зняття депресивних настроїв, поліпшення настрою ефективними є скрипкова і церковна музика.

Для зняття мігрені, головного й іншого болю науковці пропонують для прослуховування духовну (церковну) музику, а також класичні твори: В.-А. Моцарт «Дон Жуан» і «Симфонія № 40», А. Хачатурян Сюїта «Маскарад», Л. Бетховен «Фіделіо», Дж. Гершвін «Американець в Парижі».

У груповій психотерапії музикотерапія як один з методів застосовується досить широко. Найчастіше в лікувальній практиці використовується рецептивна музикотерапія з орієнтацією на комунікативні завдання. Клієнти в групі прослуховують спеціально підібрані музичні твори, а потім обговорюють власні переживання, спогади, фантазії (часто проєктивного характеру), що виникають у них в ході прослуховування. На одному занятті прослуховується, як правило, три твори або більш-менш закінчених музичних уривка (кожен по 10-15 хв). Програми музичних творів складаються на основі поступової зміни настрою, динаміки і темпу з урахуванням їх різного емоційного навантаження.

Перший твір має формувати певну атмосферу для всього заняття, проявляти настрої пацієнтів, налагоджувати контакти і вводити в музичне заняття, готувати до подальшого

прослуховування. Це твір, як правило, вирізняється швидше розслаблюючою, релаксуючою дією.

Другий твір - динамічний, драматичний, напружений - несе основне навантаження, його функція полягає в стимулюванні інтенсивних емоцій, спогадів, асоціацій проєктивного характеру з власного життя пацієнтів. Після його прослуховування в групі приділяється значно більше часу для обговорення переживань, спогадів, думок, асоціацій, що виникають у пацієнтів.

Третій твір має зняти напругу, створити атмосферу спокою. Він може бути також спокійним, релаксуючим або, навпаки, енергійним, що надає заряд бадьорості, оптимізму, енергії.

У процесі групової психокорекції активність пацієнтів може стимулюватися за допомогою різних додаткових завдань, наприклад, постаратися зрозуміти, який емоційний стан більшою мірою відповідає даному музичного твору; з наявної фонотеки підібрати власний «музичний портрет», тобто твір, що відображає власний емоційний стан тощо.

Для використання активного варіанту потрібний набір нескладних музичних інструментів: дзвіночки, барабан, цимбали тощо. Клієнтам пропонуються певні ситуації, теми, подібні з темами програвання ролей, малюнка. Клієнт вибирає музичний інструмент та інструмент для свого партнера, а далі за допомогою звуків створюється діалог.

Як варіант активної музикотерапії може розглядатися хоровий спів. Виконання музичних творів психотерапевтом або учасниками групи (разом чи індивідуально) також має лікувальний ефект, сприяє створенню довірливої і теплої атмосфери.

Таким чином, музикотерапія – це психотерапевтичний метод, що використовує музику в якості засобу корекції. Численні методики музикотерапії передбачають як цілісне й ізольоване використання музики в якості основного і провідного чинника впливу (прослуховування музичних творів, індивідуальне та групове музикування), так і доповнення музичним супроводом інших корекційних прийомів для посилення їх впливу і підвищення ефективності.

Список використаних джерел:

1. Ключев А. С. Музикотерапия как новая технология в музыкальной педагогике [Электронный режим]-режим доступа - <http://aklujev.ru/24.pdf>
2. Лобанова Е. А. Возможности урока музыки как средства реализации здоровьесберегающих технологий / Е. А. Лобанова // Музыка в школе. – 2006. – № 3.
3. Шанских Г. Музыка как средство коррекционной работы / Г.Шанских // Искусство в школе. - 2003.,№ 5.

Підписано до друку 28.03.2019.
Формат 60×84/8. Папір офсетний.
Друк цифровий.
Друк. арк. 19,5. Умов. друк. арк. 18,14. Обл.-видавн. арк. 13,45.
Наклад 100 прим. Зам. № 2460/1.

Віддруковано з оригіналів замовника.
ФОП Корзун Д.Ю.
Свідоцтво про державну реєстрацію фізичної особи-підприємця
серія В02 № 818191 від 31.07.2002 р.

Видавець ТОВ «ТВОРИ».
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до
Державного реєстру видавців, виготовлювачів і розповсюджувачів
видавничої продукції серія ДК № 6188 від 18.05.2018 р.
21027, а/с 8825, м. Вінниця, вул. Келецька, 51а.
Тел.: (0432) 603-000, (096) 97-30-934, (093) 89-13-852.
e-mail: tvoru@tvoru.com.ua
<http://www.tvoru.com.ua>