

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

**Кафедра вокально-хорової підготовки, теорії та методики музичної освіти**

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

**Збірник матеріалів науково-практичної конференції  
викладачів та студентів**

***16 квітня 2020 р.***

Вінниця  
«ТВОРИ»  
2020

УДК 37:7(06)

А 43

*Рекомендовано до друку* вченою радою факультету дошкільної, початкової освіти та мистецтв Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського (протокол № 12 від 14.05.2020 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 імені Михайла 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, 16 квітня 2020 р.)** / за ред. Т.В. Белінської ; Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, факультет дошкільної, початкової освіти та мистецтв. – Вінниця: ТОВ «ТВОРИ», 2020. 112 с.

ISBN 978-00000000000003

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 Kotsiubynskiy VDPU, April 16, 2020)** / ed. T.V. Belinska; Vinnytsia State Pedagogical University named after Mykhailo Kotsiubynskiy, Faculty of Preschool, Primary Education and Arts. - Vinnytsia: LLC "TBORI", 2020. 112 p.

ISBN 978-0000000000000000-3

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.

ISBN 978-617-7706-56-3

**УДК 37:7(06)**

© Авторський колектив, 2020

© ТОВ «ТВОРИ», 2020

## ЗМІСТ

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

<i>Воропаєва Н.О.</i> Сучасні тенденції мистецької освіти .....	5
<i>Газінська О.В.</i> Специфіка професійної діяльності концертмейстера у вокальному класі .....	10
<i>Кравченко І.М.</i> Важливі аспекти роботи концертмейстера в класі з фахових дисциплін.....	14
<i>Лозінська Т.О.</i> Самостійна робота студента в класі хорового диригування .....	18
<i>Маніта Л. М.</i> Використання концертмейстерських навичок у практичній роботі вчителя музичного мистецтва .....	23
<i>Панасюк Т.Ю.</i> Психологічна компетентність концертмейстера як чинник успішного публічного виступу студента .....	26
<i>Сізова Н.С., Білозерська Г.О.</i> Деякі аспекти підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва до практичної діяльності з хором .....	29
<i>Стребкова Д.В., Науменко І.В.</i> Методичні особливості роботи концертмейстера у класі хорового диригування.....	31
<i>Французжан О.В.</i> Професійні аспекти роботи піаніста-концертмейстера в хоровому класі...	35
<i>Червоний М.В.</i> Формування вокальних компетентностей у студентів в класі постановки голосу .....	38
<i>Швець І.Б.</i> Розвиток креативності як складова професійної підготовки майбутнього педагога-музиканта.....	44
<i>Щербакова Л.В.</i> Проблема сценічного хвилювання виконавця під час концертного виступу .....	46
<i>Яковенко Г.Р.</i> Джамала – сучасний представник співочої національної культури.....	49

### **СЕКЦІЯ 2. КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ РОЗВИТКУ ЗАГАЛЬНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ ТА ВИХОВАННЯ**

<i>Вусик Т.Л.</i> Реалізація програми І. Малашевської «Веселкова музикотерапія» в оздоровчо-освітній роботі з дітьми 6-річного віку в умовах НУШ.....	54
<i>Заволович О.О.</i> Формування музичного мислення у підлітків на уроках музичного мистецтва .....	57

<b>Калінська Я.Ю.</b> Психолого-педагогічні аспекти використання інтерактивних педагогічних технологій художньо-естетичного розвитку молодших школярів .....	<b>61</b>
<b>Канчуга Н.А.</b> Використання комп'ютерних технологій у вокально-музичних гуртках позашкільних навчальних закладів .....	<b>66</b>
<b>Карась І.І.</b> Творчо-естетичний розвиток молодших школярів у контексті інтегрованого навчання.....	<b>71</b>
<b>Кривонос М.М.</b> Патріотичне виховання школярів засобами українського пісенного фольклору .....	<b>74</b>
<b>Кирилюк О.В.</b> Педагогічні умови формування духовних цінностей школярів підліткового віку засобами українського музичного фольклору .....	<b>77</b>
<b>Колодій М.В.</b> Шляхи формування почуття ритму в учнів у процесі занять музикою .....	<b>82</b>
<b>Кондратюк Т.В.</b> Виховний потенціал українського фольклору в аспекті духовного розвитку учнів підліткового віку .....	<b>85</b>
<b>Островська Л.В.</b> Музично-дидактичні ігри як засіб розвитку музичного слуху молодших школярів.....	<b>88</b>
<b>Плакидюк О.Ю.</b> Особливості розвитку вокальних навичок в учнів підліткового віку у мутаційний період .....	<b>92</b>
<b>Полягай Д.О.</b> Особливості музичного розвитку школярів засобами музичної народної творчості .....	<b>95</b>
<b>Скалацька К.В.</b> Гра – основна форма навчальної роботи учнів на уроках музичного мистецтва .....	<b>100</b>
<b>Товмар І.С.</b> Український пісенний фольклор як чинник формування національної самосвідомості учнів підліткового шкільного віку .....	<b>103</b>
<b>Франчук М.О.</b> Гра як засіб формування творчої активності молодших школярів на уроках музичного мистецтва .....	<b>107</b>

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

### **СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ**

**Воропаєва Н.О.**, провідний концертмейстер

*У статті розглянуто та проаналізовано питання методології мистецької освіти стосовно реалій сьогодення та специфіку використання методологічних підходів і принципів з точки зору сучасних тенденцій мистецької освіти.*

*З'ясовано актуальність формування креативності і культури методологічного мислення студентів вищої школи, майбутніх конкурентоспроможних фахівців на міжнародному ринку праці, важливість стимулювання їх пізнавальної і творчої активності. Також виділено основні методологічні підходи, функції і завдання мистецької освіти, окреслено сучасні тенденції та перспективні напрями подальшого розвитку фахової мистецької освіти.*

**Ключові слова:** мистецька освіта, методологічний підхід, принцип, функції, сучасні тенденції.

*The article discusses and analyzes the issues of the methodology of art education regarding the realities of the present and the specific use of methodological approaches and principles in terms of current trends in art education.*

*The relevance of forming of creative and culture of methodological thinking of high school students, future competitive specialists in the international labor market, the importance of stimulating their cognitive and creative activity are clarified. It also highlights the main methodological approaches, functions and tasks of art education, outlines current trends and perspectives for the further development of professional art education.*

**Keywords:** art education, methodological approach, the principle, the current trends.

**Постановка проблеми.** Ключовим завданням освіти у ХХІ сторіччі є розвиток мислення, орієнтованого на стає майбутнє. Сучасний ринок праці вимагає від випускника не лише глибоких теоретичних знань, а здатності самостійно їх застосовувати в нестандартних, постійно змінюваних життєвих ситуаціях, переходу від суспільства знань до суспільства життєво компетентних громадян» [1].

Тому, підготовка майбутнього фахівця, здатного до самоосвіти, аналізу та інноваційної діяльності, стала пріоритетним завданням для вищої мистецької школи, це питання потребує глибокого і комплексного дослідження.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** На сучасному етапі тенденції розвитку мистецької освіти базуються на концепції філософії освіти (В. Андрущенко, В. Бех, Л. Губерський, В. Кремінь, В. Лутай, М. Михальченко, І. Пригожин, М. Степко та ін.), теоретико-методологічних працях учених І. Зязюна, В. Лугового, Г. Костюка, А. Флієра та ін. Також широко розглянуто актуальні проблеми педагогічної методології (С. Гончаренко, М. Данилов, В. Загвязинський, В. Краєвський, В. Сластьонін), досліджено питання методології професійної мистецької освіти (Е. Абдуллін, О. Отич, В. Орлов, Г. Падалка, О. Рудницька, О. Щолокова та ін.).

*Мета статті* полягає у розкритті основних теоретичних питань щодо методології сучасних тенденцій мистецької освіти, визначенні завдань та основних функцій мистецької освіти у контексті становлення нової педагогічної мистецької формації.

*Виклад основного матеріалу дослідження.* У сучасній мистецькій освіті виділяються та обґрунтовуються наступні завдання: стимулювання емоційного розвитку і художнього мислення; активізація творчого потенціалу через засвоєння різних видів художньої діяльності; створення умов для широкої базової освіти, що дає змогу швидко переключатися на суміжні галузі професійної діяльності; олодіння системою поглядів, згідно з якими фахові знання спрямовуються на формування моральності, особистісної культури, ціннісної свідомості. Вирішення цих завдань потребує не просто удосконалення змісту і організації навчального процесу у вищій школі, а впровадження таких інновацій, які б об'єктивно відповідали новим вимогам і створювали умови для їх реалізації.

Пріоритетного значення у методології сучасної мистецької освіти набули особистісно зорієнтований, культурологічний і діалогічний підходи. Дослідниця О. Щолокова визначає, що «саме вони найбільш повно сприяють гуманізації навчального процесу, уможливаючи досягнення гармонії у відносинах між особистістю і соціальною сферою життя. Завдяки їм поповнюються і поглиблюються знання студентів, підвищується рівень сформованості певних якостей, а також збагачуються життєві компетенції» [9].

Науковці визнають, що важливим напрямом мистецької освіти став культурологічний підхід до процесу навчання. Завдяки йому стає зрозумілим опосередкований вплив соціальних факторів на художню творчість, природу й унікальність різних видів мистецтва, проявляються закономірності їхнього розвитку в суспільстві.

До перспективних напрямів подальшого розвитку фахової мистецької освіти відноситься й діалогічний підхід. Його теоретичні засади ґрунтуються на філософсько-антропологічній характеристиці категорії «діалог», що розглядається, з одного боку, як мова людської свідомості і самосвідомості, а з іншого — як основна форма їх реалізації.

Застосування діалогічного підходу дозволяє вирішувати проблему естетичного взаємовпливу людини і світу, індивідуального підходу до навчання і виховання, аксіологічної взаємодії викладача і студентів з мистецтвом. Утворення останнього зв'язку можна вважати мистецько-педагогічним діалогом. Його використання у навчально-виховному процесі зумовлюється діалектичністю будь-якого пізнання, що ґрунтується на принципі множинності знань про один об'єкт і на особистісних судженнях суб'єкта про нього [9, с. 15].

Провідними методологічними підходами, які стосуються мистецької освіти, науковці визнають також системно-синергетичний, аксіологічний, гуманістичний та ін. Але найбільшу увагу науковці приділяють системному підходу. Учені визначають системний підхід як засіб вивчення, аналізу й узагальнення педагогічних фактів і явищ у діалектичному процесі пізнання. Саме системний підхід дає викладачеві змогу інтегрувати свій предмет із іншими фаховими дисциплінами, чітко визначати пріоритетні напрямки викладання, структурувати навчальні завдання. Щодо вирішення питань організації процесу навчання, послідовність проведення системного аналізу наступна: формулювання кінцевої мети навчання, визначення вихідного рівня знань студентів; відбір змісту навчального матеріалу; розробка конкретної технології організації навчального процесу; здійснення навчання; проведення контрольних замірів, аналіз та оцінка результатів.

Системний підхід дозволяє визначити перспективи навчання, його основні взаємодіючі компоненти з урахуванням провідних тенденцій і принципів суспільного розвитку; реальні

потреби і можливості суб'єктів навчання, координацію і субординацію таких великих систем, як освіта, наука і мистецтво. А також він відображає не тільки кількісне, а й якісне зростання освіти взагалі, оскільки дає можливість прогнозувати освітні процеси з урахуванням вимог суспільства до освіти [8].

Аналіз літератури свідчить, що методологічні пошуки у сфері мистецької освіти дозволяють визначити прогностичні тенденції і функції її розвитку. Сучасними провідними тенденціями стають інтеграційні, вплив яких можна знайти в будь-яких новаціях: загальноєвропейська інтеграція зумовлює стандартизацію мистецької освіти, що базується на компетентнісному підході; інтеграція різних ступенів освіти в часових координатах породжує так і явища, як неперервна освіта й освіта дорослих розвиток міжпредметних зв'язків між дисциплінами художньо-естетичного циклу спричиняє їх об'єднання в межах нової освітньої галузі мистецької освіти [4].

Важливими тенденціями розвитку мистецької освіти на сучасному етапі визнають: гуманізацію і гуманітаризацію; соціокультурну відповідність і перенесення акценту з навчальної діяльності на навчально-пізнавальну, художню; перехід від репродукування до розуміння, осмислення; створення умов для самореалізації; педагогічну взаємодію, співробітництво.

Слід особливо відмітити спрямованість освітнього процесу на виявлення творчих можливостей студентів мистецької школи; перехід від регламентованих способів організації педагогічного процесу до розвиваючих, а також неподільність навчання й виховання, акмеологічне спрямування розвитку особистості [3, с. 31].

У сучасних умовах розвитку суспільства ми визначаємо такі *функції мистецької освіти*:

- виховну
- пізнавальну
- розвивальну
- гедоністичну
- комунікативну

*Виховна функція* мистецької освіти передбачає насамперед формування духовності особистості як протидії превалюванню практицизму, меркантильності у ціннісній свідомості суспільства. В об'єктивній картині світу виховна функція мистецької освіти посідає своє унікальне місце, створюючи новий культурологічний і естетичний простір – мистецьку картину світу. Завдяки виховній функції музичної освіти формуються почуття, думки і дії людей. Реалізуючи виховну функцію мистецької освіти, ми зможемо вирішити відразу низку проблем: традиції, духовності, національної свідомості та ін.

*Пізнавальна функція* оновленої мистецької освіти передбачає спонукання до набуття мистецьких знань, до розширення власного мистецького кругозору, обізнаності у сфері мистецтва. Пізнавальна функція мистецтва розкривається у її устремлінні допомогти людям пізнавати життя у всіх її різноманітних проявах, діалектиці розвитку. Пізнавальна функція мистецької освіти закладає підвалини розуміння психології нації, окремих історичних особливостей, є багатим джерелом знань на різні теми, що охоплює соціальну дійсність і життєву достовірність з відтворенням мети освіти. Проблема пізнавальної діяльності є однією з найважливіших у навчальному процесі. Її головна функція має гностичний характер і полягає в систематичному оволодінні знаннями, вміннями і навичками; під її впливом розвиваються процеси усвідомлення, мислення. .

*Розвивальна функція* мистецької освіти означає підсилення уваги до виявлення і розвитку мистецьких здібностей учнів, відсутність якої щодо школярів може мати непоправні наслідки у наступному навчанні і житті. Врахування вікових особливостей допомагає встановити, які саме форми, засоби і види діяльності найефективніші для мистецького розвитку дитини того чи іншого віку. У емоційній та пізнавальній сфері з'являється організація процесу, учні вибірково ставляться до деяких відтінків почуттів, різноманітних настроїв, висловлюють власні уподобання до окремих сторін художнього переживання і діяльності, тобто формується художній смак. Провідним принципом розвивальної функції мистецької освіти є активізація сенсорного виховання.

*Реалізацію гедоністичної функції* мистецької освіти викликано потребою значно уважнішого, ніж дотепер, ставлення до завдань психологічної розрядки у процесі мистецького навчання. Застосування різних методів впливу мистецтва на особистість має бути засобом поліпшення загального самопочуття, підвищення працездатності, зниження стомлюваності, може сприяти створенню особливого "регульованого" корекційно-розвиваючого, комфортного для психіки дитини середовища. Саме музика як вид мистецтва впливає на людину завдяки засобам музичної виразності: мелодії, динаміці, тембру, темпу, способу звуковидобування, артикуляції. Сутність гедоністичної функції мистецької освіти полягає в тому, щоб привернути увагу до краси навколишньої дійсності, сформувати естетичне ставлення до людини та природи рідного краю, тобто примусити здивуватися і захотіти вивчати. Мистецтву належить чи не найважливіша роль у керівництві почуттями та настроями, адже саме воно становить природну потребу людини. Через мистецтво вибудовується ціннісна свідомість людини, вміння бачити її крізь призму образності, відчуття естетичної значущості світу, сформованості естетичних смаків. Заняття мистецтвом створюють об'єктивні умови для розвитку мистецького сприймання, художніх здібностей.

*Комунікативна функція* в умовах осучаснення й оновлення мистецької освіти спрямовується на формування уявлень щодо краси як регулятора людських стосунків. Комунікативна функція мистецької освіти полягає в тому, що вона є джерелом передачі інформації, тобто істотним засобом духовного спілкування як окремих людей, так і поколінь.

На сучасному етапі мистецька вища школа переживає особливий етап розвитку. Створюється ефективна система методологічного і науково-методичного супроводу модернізації національної мистецької освіти (прогнозування тенденцій інноваційного розвитку системи освіти з використанням результатів моніторингових досліджень; генерування інноваційних ідей, їх визначення, відбір та забезпечення впровадження).

Формується відкрита інформаційно-аналітична база новацій в усіх підсистемах освіти. Інновації виявляються у взаємодоповненні суміжних середовищ: особистісного, етнокультурного, середовища навчального закладу. На такій основі визначаються перспективні лінії і прогностичні тенденції розвитку мистецької освіти.

Таким чином, сучасні тенденції та функції мистецької освіти окреслюють орієнтацію вищої мистецької школи на створення цілісної системи освіти, направленої на всебічне розкриття творчих здібностей студентів, майбутніх конкурентоспроможних фахівців на міжнародному ринку праці. Володіючи глибокими професійними знаннями, уміннями і навичками, сучасні фахівці мистецького профілю повинні розуміти основи системних наук, бачити місце своєї предметної області у світі системних і історичних закономірностей природи і суспільства, знати міжнародні стандарти і впроваджувати їх у свою діяльність. Тобто удосконалення мистецької освіти має розглядатись як соціально-історичний феномен у

контексті зіставлення традиційних підходів і сучасних тенденцій, а також у вимірюванні інноваційної ролі цього феномена на рівні суспільного розвитку.

#### Список використаних джерел:

1. Національна стратегія розвитку освіти в Україні на 2012–2021 роки [Електронний ресурс]. — Режим доступу : [http://www.meduniv.lviv.ua/les/info/nats\\_strategia.pdf](http://www.meduniv.lviv.ua/les/info/nats_strategia.pdf) (дата звернення : 15.04.2017). — Назва з екрана.
2. Зязюн І. А. Педагогіка і психологія професійної освіти : результати досліджень і перспективи [Текст] / І. А. Зязюн. — К. : КПЕК, 2003. — 679 с.
3. Козир А. В. Основні тенденції розвитку мистецької освіти на сучасному етапі [Електронний ресурс] // Професіоналізм педагога : теоретичні й методичні аспекти. 2016. Вип. 3. С. 25–37. — Режим доступу : [http://pptma.dn.ua/les/2016/3/4.Kozyr\\_s.25-37.pdf](http://pptma.dn.ua/les/2016/3/4.Kozyr_s.25-37.pdf)
4. Ніколаї Г. Ю. Методологічні пошуки у сфері мистецької освіти [Електронний ресурс] / Актуальні питання Мистецької освіти та виховання : зб. наук. праць. — Суми : Сум ДПУ імені А. С. Макаренка, 2013. Вип. 1(1). С. 3–17. — Режим доступу : [http://library.sspu.sumy.ua/biblioteka/naukovi\\_vydannya\\_universytetu/](http://library.sspu.sumy.ua/biblioteka/naukovi_vydannya_universytetu/)
5. Отич О. М. Мистецтво у розвитку індивідуальності педагога : історичний і методологічний аспекти [Текст] : монографія. - Чернівці : Зелена Буковина, 2008. 440 с.
6. Падалка Г. М. Мистецька освіта : сучасні проблеми розвитку [Електронний ресурс] // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти : зб. — К. : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2009. Вип. 7(12) : Матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції «Гуманістичні орієнтири мистецької освіти», 22–24 квітня 2009 р. : до 175-річчя Нац. пед. ун-ту ім. М.П.Драгоманова. С.3–9. Режим доступу: <http://enpuir.pnu.edu.ua/bitstream/123456789/5722/1/Padalka.pdf>
7. Рудницька О. П. Педагогіка : загальна та мистецька [Текст]. К. : Інтерпроф, 2002. 270 с.
8. Шабанова Ю. О. Системний підхід у вищій школі [Електронний ресурс] : підручник. Дніпропетровськ : НГУ, 2014. 120 с. — Режим доступу : <http://filosof.nmu.org.ua/ru/ПІДРУЧНИК%>
9. Щолокова О. П. Мистецька освіта у контексті сучасних наукових досліджень. [Електронний ресурс] Професійно-художня освіта України : зб. наук. праць / редкол. : І. А. Зязюн (голова), В. О. Радкевич, Н. М. Чепурна (заступники голови) та ін. — Київ ; Черкаси : Черкаський ЦНТЕІ, 2007. Вип. 4. С. 12–16. <http://lib.iitta.gov.ua/4957/1/pxo4.pdf>

## СПЕЦИФІКА ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА У ВОКАЛЬНОМУ КЛАСІ

*Газінська О. В., провідний концертмейстер*

Вивчаючи проблеми впливу фортепіанного акомпанементу на розвиток співака необхідно розглянути різноманітні аспекти, пов'язані з професійною педагогічною й виконавською діяльністю концертмейстера. Щоб усвідомити роль і місце концертмейстера в системі «співак – концертмейстер» звернемося до музичної педагогічної літератури з цього питання. Головна суперечка точиться навколо проблеми, чи є концертмейстер рівноправним партнером співака чи він – виконавець другорядного плану.

Дане питання висвітлюють у своїх працях К. Виноградов, О. Канкарович, М. Смірнов, Є. Шендерович та ін. Отже, виконання співаком і концертмейстером музичного твору – це спільний творчий акт, в якому обидва партнери створюють єдиний, цілісний художній образ твору. Піаністи внаслідок більш органічного, планомірного розвитку, від школи до консерваторії одержують, як правило, достатньо високий загальний рівень культури і знань. Крім того, у фортепіанній фактурі, що виконується концертмейстером, зосереджена значна частина виразних засобів: гармонія, метрична структура, багатство тембрового колориту і та ін. Тому саме концертмейстер може допомогти співаку визначити стильові особливості розучуваних творів, виявити найбільш типові риси даного художнього напрямку, здійснити детальний гармонійний аналіз, виявити особливості побудови музичного твору.

На необхідності проведення такого роду роботи зі співаком наголошує М. Смірнов [5]. Концертмейстер має бути музикантом високого професійного рівня, інтерпретатором музики. Виконуючи ж суцільно акомпаніаторські функції, він не може бути рівноправним партнером, співвиконавцем співака. Постійне творче спілкування взаємно збагачує партнерів, і чим вищими є професійні можливості співака, тим більшими будуть вимоги до концертмейстера – його техніки, музикальності, інтелекту, культури, його здатності бути в гармонії зі співаком у процесі виконання музичного твору. До найвищих проявів особистості концертмейстера як рівноцінного партнера в ансамблі зі співаком можна віднести такі творчі дуети, як, наприклад, О. Образцова і В. Чачава, Фішер Дискау і Джеральд Мур [3], П. Бурчуладзе і Л. Іванова [2], А. Ворошило і Л. Могілевська [4] та ін. Автори, які вивчають професійну діяльність цих виконавців, відзначають високий ступінь злитості виконання, єдність творчих устремлінь партнерів.

Порозуміння, творче єднання співака і концертмейстера призводить до створення ансамблю між ними на високому професійному, художньому рівні, що без співтворчості партнерів неможливе. Майстерність концертмейстера глибоко специфічна. Вона вимагає від піаніста величезного артистизму, різнобічних музично-виконавчих дарувань, а також досконалого знайомства з різними співацькими голосами. Специфіку професійної діяльності концертмейстера досліджували ряд учених: С.І. Белькевич, Й. Браун, М. Вільнер і М. Дворкіна, М. Чистякова та ін. Піаніст, на їхню думку, повинен не просто знати, крім своєї, і сольну партію: якщо вся його увага буде спрямована на соліста, він зможе заздалегідь передчувати, передбачати, передчувати те, що буде робити партнер. «Намагайтеся весь час передчувати наміри вашого соліста, тому що таке перед передчуття і становить душу акомпанементу». Необхідна умова роботи концертмейстера зі співаком – почувати себе виконавцем сольної партії так само, як і співак. Партія соліста протягом усього виконання

музичного твору має звучати у свідомості концертмейстера так, начебто він сам її співає, тільки не вголос, а про себе. Ступінь володіння цією здатністю внутрішнього слухання визначає те, що звичайно називають акомпаніаторською чутливістю. Цю проблему досліджував Є. Шендерович [9].

Отже, найважливішою якістю концертмейстера є акомпаніаторське чуття, без якого піаніст не досягне високого художнього результату в ансамблі. Мистецтво акомпанементу вимагає від концертмейстера різноманітних умінь, зокрема й володіння співмірністю ансамблевих співвідношень. В ансамблі часто буває важко пристосувати до партнера свою індивідуальність і ступінь дарування. Превалювання одного із партнерів у ході виконання порушує ансамбль і часто призводить до антихудожніх результатів. Щоб бути рівноправним партнером і авторитетним керівником для співака, концертмейстер мусить мати велику художню ерудицію, артистизм, бути ініціатором виконавчого процесу, так само активним, як і соліст-співак, уміти мистецьки відтінити індивідуальність партнера, непомітно передати ініціативу співаку.

Ми можемо констатувати, що найважливішими якостями, необхідними концертмейстерові для досягнення співтворчості зі співаком, є: яскравий піаністичний талантизм, чуйність, вміння перейнятися намірами партнера, слідувати за ним при найменшому відхиленні під час виконання, вміння направити соліста на правильно і творчо принципний напрямок, «вести» його, створюючи форму музичного твору, виконавчу інтерпретацію. Для концертмейстера є важливою наявність доброго слуху, так званого «вокального вуха», що виражається у здатності чути високу співацьку форманту в голосі співака, тембральну однорідність звучання голосу.

Не менш важливим для концертмейстера, ніж наявність гарного слуху, є розуміння техніки співу. Спірним, однак, є питання щодо втручання концертмейстера у вокальну техніку в роботі зі співаком. Постановка голосу, розвиток вокальної техніки – це пріоритет педагога-вокаліста. Проте висококваліфікований концертмейстер зобов'язаний знати те, що конкретно ускладнює роботу співака, і вміти підказати правильний вокальний прийом для усунення незручності чи помилки.

Надзвичайно важливим є питання стилю виконуваного музичного твору. Робота концертмейстера зі співаком над музичним твором починається зі з'ясування стилістики даного матеріалу. Концертмейстер часто буває відкривачем стилістичних нахилів у вокалістів і може сприяти їхньому розвитку, направляти їх. Але лише за умови відповідних знань, а також наявності власних музичних даних – слухових, стилістичних і педагогічних. Великого значення для концертмейстера набували почуття метра, вміння стійко тримати темп, пам'ять на темпи, які до всього значно залежать від ситуації. Так, проводячи репетицію у класі в «точному» темпі (*tempo giusto*, тобто незмінний темп), не можна бути впевненим, що його вдасться перенести на сцену.

У праці В. Фрейдмана є рекомендації щодо цього питання: концертмейстер повинен запропонувати «гумовий» темп, який не змінює характеру твору, але дає можливість солісту вступити зручно для себе [7]. Поряд із розвиненим почуттям метра в концертмейстера, значну роль в осмисленні логіки побудови музичного твору відіграє знання закономірностей агогіки. Незначні відхилення від темпу (*tempo rubato*) практично не піддаються нотній фіксації і становлять неабияку складність для недосвідченого концертмейстера. Агогічні відхилення зумовлюються прагненням до значенневої вершини фрази, до кульмінацій частин і форми в цілому, а також специфікою співацького подиху, особливостями стилю, синтаксисом

музично-поетичного тексту, логікою побудови мелодії, фортепіанною фактурою тощо. Отже, володіння *tempo giusto* і *tempo rubato* дає можливість концертмейстеру створювати міцний каркас виконавчої інтерпретації музичного твору й у той же час не обмежувати творчу свободу соліста-співака.

Проблему художнього виконання акомпанементу відповідно до принципів ансамблю, уміння мислити «співацьки» і разом з тим «оркестрово» розглядав у своїй праці Л.М. Живов [1], на думку якого, припускається не лише знання інструмента і співацького голосу, але й виразний спів концертмейстером вокальної партії. Успіх ансамблю залежить і від того, наскільки концертмейстер володіє навичками диригування. Уміння виразити характер музики в жесті для концертмейстера так само важливе, як і вміння її проспівати. Гра концертмейстера припускає підвищену артикуляційну чіткість, інакше акомпанемент не зуміє гармонічно і ритмічно підтримати соліста, не розкриє всієї повноти змісту музичного твору.

Однією з найважливіших навичок, необхідних концертмейстеру в роботі зі співаком, є вміння «дихати» разом із солістом. Цю проблему розглядала Р. Хавкіна-Трахтер [8]. Мистецтво акомпаніатора полягає в тому, що він повинен правильно відчувати запас дихання у співака. А воно майже ніколи не буває тим самим, залежить від фізичного і психічного стану виконавця. Якщо співак добре володіє диханням, концертмейстер може грати свою партію в установленому раніше темпі. Якщо ж відчувається нестача подиху в соліста, то краще трохи прискорити темп, але намагатися зробити це вимушене прискорення не дуже помітним. Концертмейстер, даючи співаку можливість вільно викладати музичну фразу, має одночасно контролювати його, стежити, щоб уповільнення і прискорення не порушили логіки художньої співмірності у виконанні.

Працюючи над вокальним твором, концертмейстер повинен приділяти увагу літературному текстові, вникати в задум автора, контролювати правильну вимову слів при виконанні співаком музичного твору, пропагувати високохудожнє, поважне ставлення до поетичного слова у творі. Ще один невід'ємний компонент ансамблю – спільність динамічних відтінків. Ця якість також вимагає тренування. Часто у фортепіанній партії музичного твору не зазначені відтінки, наявні у співака. Концертмейстерові необхідно стежити за найменшими змінами в силі звучання голосу і надавати належну динамічну підтримку співаку.

Однією з головних проблем, що хвилюють концертмейстера в роботі зі співаком, є проблема звукового балансу між голосом і фортепіано. Треба, однак, зауважити, що відмінність концертмейстера у вокальному класі від його колег, що акомпанують іншим інструментам, полягає в тому, що відповідальність за досягнення звукового балансу між голосом і фортепіано він несе одноосібно. Під час виконання музичного твору співак повернений обличчям до публіки і направляє свій голос у зал. Тому концертмейстер чує голос співака гірше, ніж уся аудиторія, і не може встановити свою міру динаміки, тому що, поперше, динаміка різними композиторами трактується по-різному («піано» Бетховена більш щільне і важке, ніж «піано» Дебюссі); по-друге, динаміка, а відповідно і баланс звука, змінюється індивідуально для кожного співака; по-третє, вона залежить від акустики приміщення і якості інструмента, на якому грає піаніст. Крім того, у самому голосі співака існує проблема регістрів, тобто ділянок діапазону, де голос звучить із різною силою і яскравістю. Концертмейстер повинен враховувати всі ці моменти і вміти співвідносити силу звука фортепіано і голосу. Він може дозволити собі деяку свободу і змінити динамічні вказівки композитора, якщо ті вимагають від піаніста грати занадто голосно, водночас змушуючи й співака форсувати голос.

Складність проблеми балансу полягає також у тому, що питання співвідношення звука голосу і фортепіано необхідно вирішувати індивідуально для кожного співака. Наприклад, акомпанувати великим, але низьким голосам слід дуже обережно, щоб не заглушити їх. Високі голоси, навіть менші за обсягом і силою звучання, мають політність і здатні протистояти більш сильному звучанню фортепіано. Критерієм досягнення правильного звукового балансу є регулювання звучання фортепіано таким чином, щоб вокальний і фортепіанний звуки доходили до слухача в рівному співвідношенні. Якщо концертмейстер чує голос співака чіткіше, ніж звук фортепіано, виходить, він порушив звуковий баланс і співак позбавлений потрібної підтримки. Це справедливо і тоді, коли звук фортепіано заглушає голос співака.

Однією з найважливіших навичок, необхідних у концертмейстерській роботі, є вміння швидко читати з листа. Існують різні погляди щодо цього. Часто ця якість зводиться в абсолют, вважається головною професійною якістю концертмейстера. Безумовно, вміння «читати з листа» дає концертмейстеру можливість швидко опанувати величезний вокальний репертуар.

У концертній практиці найчастіше створюються умови, коли соліст і акомпаніатор не мають часу для попередньої репетиції і перша зустріч відбувається прямо на концертній естраді. У цьому випадку від концертмейстера очікують швидкого орієнтування в нотному тексті, чуйності й уваги до фразування співака, вміння відразу зрозуміти і передати настрої і характер твору. Навичка «читання з листа» не є вродженою. При систематичному тренуванні в цьому можна досягти значних успіхів. Це ж саме підтверджують і методичні рекомендації Л.М. Живова [1] і М.В. Савельєва [6]: систематичність і плановість занять; тренування навички читання кожного дня; правильний вибір репертуару за принципом «від простого до складного».

Важливим аспектом у роботі концертмейстера зі співаком є вміння розподіляти свою увагу на різні аспекти виконання. Концертмейстер повинен мати увагу особливого виду. Наведемо елементи такої уваги: увага, що контролює м'язові дії (координація руху рук); увага, що контролює правильний звуковий баланс між голосом і фортепіано, звуковеденням у співака, звучанням рояля; увага, спрямована на втілення єдності авторського задуму й художньої інтерпретації музичного твору. Ослаблення уваги до якоїсь деталі, якогось компонента творчості веде до звукових і текстових огріхів, а то й руйнації виконавчої інтерпретації. Для того, щоб полегшити перевантажену увагу концертмейстера, йому необхідно досконало знати фортепіанну партію, не бути зв'язаним піаністичними складнощами, вільно слідувати за співаком, відчувати його наміри, уважно реагувати на раптові і випадкові відхилення від заздалегідь наміченого плану виконання і зберігати ансамбль.

Отже, вивчивши проблему специфіки професійної діяльності концертмейстера слід зазначити, що концертмейстер, працюючи зі студентом-вокалістом у навчальному процесі, реалізує дві функції – педагогічну і виконавчу; концертмейстер є рівноправним партнером співака, а не виконавцем підпорядкованого плану; концертмейстер є «прихованим» лідером, направляє професійний розвиток співака і творчий виконавчий процес; концертмейстер повинен мати всебічний комплекс професійних і особистісних якостей, а також великий арсенал знань, умінь і навичок, і постійно вдосконалювати їх; творчий тип концертмейстера характеризується вищим рівнем професіоналізму, індивідуальної творчості і співвиконавства зі співаком – співтворчістю; концертмейстер повинен бачити перспективи і шляхи розвитку

дуету, реалізуючи головну мету творчої взаємодії співака і концертмейстера – досягнення співтворчості між ними.

#### Список використаних джерел:

1. Живов Л.М. Подготовка концертмейстеров-аккомпаниаторов в музыкальном училище // Методические записки по вопросам музыкального образования: Сб. статей / Ред.-сост. Н.Л. Фишман. М.: Музыка, 1966. С. 634–635.
2. Иванова Е.М. Основы психологического изучения профессиональной деятельности / Иванова Е.М. – М.: Издво Московского университета, 1987. 208 с.
3. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор / Мур. Дж. – М.: Радуга, 1987. 432 с.
4. Могилевская И.М. Реализация принципа целостности в процессе совершенствования профессиональной подготовки учителя музыки. – Дисс. ... канд. пед. наук, 1994. 140 с.
5. Смирнов М. От составителя / О работе концертмейстера // Ред.-сост. М.А. Смирнов. М.: Музыка, 1974. С. 3-8.
6. Савельев М.В. Обучение учащихся-пианистов в концертмейстерском классе чтению нот с листа, транспонированию, творческим навыкам и аккомпанементу в хореографии // Методические записки по вопросам музыкального образования: Сб. статей / Ред.-сост. А. Лагутин. – М.: Музыка, 1991. 239 с.
7. Фрейдман В. Концертмейстер – ансамблист – педагог // Управление культуры Одесского областного Совета народных депутатов. Отдел учебных заведений и методики обучения. – Одесса, 1994. 13 с.
8. Хавкина-Трахтер Р. Работа в концертмейстерском классе / Вопросы фортепианной педагогики // Сб. статей под общей редакцией В. Натансона. – М.: Музыка 1976. – Вып. 4. С. 134–146.
9. Шендерович Е. Об искусстве аккомпанемента // Советская музыка. – М., 1969. – № 4. С. 84–88.

## ВАЖЛИВІ АСПЕКТИ РОБОТИ КОНЦЕРТМЕЙСТРА В КЛАСІ З ФАХОВИХ ДИСЦИПЛІН

*Кравченко І.М., провідний концертмейстер*

У статті розглядаються основні аспекти та роль концертмейстера у класі з фахових дисциплін, визначаються основні умови та засоби подолання піаністичних труднощів у роботі концертмейстера.

**Ключові слова:** концертмейстер, концертмейстерська діяльність, виконавець, музичне сприйняття, засоби музичної виразності, піаністичні навички.

*The article deals with the main aspects and the role of concertmaster in the class of professional disciplines, the basic conditions and means of overcoming pianistic difficulties in the work of the concertmaster are determined.*

**Keywords:** concertmaster, concertmaster activity, performer artist, musical perception, means of musical activity, pianistic skills.

Стратегічним завданням формування вищої школи згідно з Національною доктриною розвитку освіти, є виховання творчої особистості, спроможної здійснювати продуктивну професійну діяльність на високому загальнокультурному та фаховому рівнях.

Сучасні науки, що досліджують різноманітні прояви музично-творчої діяльності людини, є складною системою знань, пов'язаною з пізнанням різних музичних явищ, внутрішніх закономірностей музики її функціонування. Теорія музичного виконавства займає своє особливе місце в охопленні цілої низки складних проблем, вирішення яких вимагає різних наукових підходів і спільних зусиль спеціалістів в галузі естетики, психології, педагогіки, мистецтвознавства.

Слово «концертмейстер» мало хто асоціює з поняттям «артист». У великому тлумачному словнику означає піаніст, який допомагає виконавцям учити їхні партії та акомпанує їм під час концерту.

Концертмейстерська діяльність проявляється в багатьох аспектах: діяльність музиканта-піаніста, який виступає на концертній естраді партнером солістів; діяльність піаніста, який розучує партії зі співаками в спеціальному класі, в оперному спектаклі та в опереті; діяльність піаніста, який акомпанує хореографам у спеціальному класі, та у хореографічних постановках (балетах); як навчальна дисципліна на фортепіанних факультетах музичних факультетах.

У вищих закладах освіти на мистецьких факультетах, ключову роль у процесі навчання відіграє успішний творчий тандем викладача і концертмейстера на заняттях з фаху. Педагог виконує активну організаційну і навчальну функцію, концертмейстер проникається і відтворює творчий замисел колеги.

Функції концертмейстера у співпраці зі студентом, набувають, в значній мірі, педагогічний характер, оскільки часто зводяться до розучування нового репертуару, вміння корегувати чистоту інтонування, ритмічних особливостей виконання.

Але, разом з тим, мистецтво акомпанементу є широко розповсюдженим видом діяльності піаніста, не менш важливою за своїм художнім значенням, ніж діяльність соліста, співака, або інструменталіста. Майстерність концертмейстера глибоко специфічна. Вона потребує від піаніста не тільки великого артистизму, але й різноманітних музично-виконавських обдарувань, а також обізнаності в плані специфіки співацьких голосів, духових інструментів, струнних тощо. Гра концертмейстера завжди впливає на техніку виконавця, на розвиток музичного смаку, на музично-художню культуру в цілому.

В період підготовки твору студент і концертмейстер разом проходять ряд стадій: неодноразове повторення цілого і деталей, зупинки в найбільш в складних епізодах, аналізують характер твору, координацію динаміки.

Науково обґрунтована, раціональна техніка гри на фортепіано так само, як і в інших видах виконавського мистецтва. Технічні незручності збіднюють художнє виконавство та гальмують подальший розвиток. Для виховання природної раціональної техніки, концертмейстер повинен знати природні можливості піаністичного апарату. Він повинен вміти аналізувати свій стан під час гри, розуміти та відчувати, що йому заважає, які рухи викликають незручність. Важливою особливістю гри концертмейстера є те, що частіше всього виконання відбувається не напам'ять, а дивлячись у ноти. Відчуття клавіатури має бути абсолютним.

Проблемами подолання піаністичних труднощів та правильною організацією рухів займались багато видатних педагогів-піаністів. Угорський теоретик піанізму Й.Гот, який багато уваги приділяв саме технічній роботі. Відомий піаніст Г.Нейгауз – свій досвід

виконавської роботи виклав у книзі «Об искусстве фортепианной игры». Гра на роялі, як і будь-яка праця, потребує певних м'язових зусиль. Особливо це необхідно, коли концертмейстер повинен зіграти великий вступ до твору (або сольні частини між куплетами, частинами твору).

Концертмейстер зобов'язаний знати не тільки інструментальний супровід, а також і сольну партію; добре акомпанувати він може лише тоді, коли вся увага його спрямована на соліста-студента, коли він повторює «про себе» разом із ним кожен звук, кожне слово і ще краще – передчувати те, що буде робити соліст.

Від настрою концертмейстера, впевненості, досконалості гри залежить і настрої та успіх виконавця (хору чи соліста). Якісно зіграний вступ безпосередньо вводить соліста в художній зміст твору, настроює його таким чином, «підказуючи» йому інтерпретацію, фразування.

Все це упродовж навчання, день за днем, впливає на студента. Характер звуку інструмента (поверхневий або більш глибокий) має вплив на звукоутворення.

Досвід показує, що саме в подвійній концентрації та активності слухової уваги піаніста прихована головна риса концертмейстерської діяльності. Така напруга уваги потребує величезної витрати фізичних та душевних сил.

Концертмейстер повинен добре читати з листа. Авторитет щодо цього має бути незаперечний. Уміння миттєво охопити, внутрішньо почути і відтворити всю тканину музичного твору – це просто необхідно в даній роботі. У поняття «всю тканину музичного твору» входить не тільки насичена партія концертмейстера, а й весь текст виконання – фахівця. Треба вміти охоплювати всю партитуру, щоб вміти дублювати партію виконавця-студента, вчасно підказувати вступ, стежити за чистотою інтонації, правильного нюансування, метро-ритмічними змінами. Отже, крім швидкої читки з листа незнайомих творів, крім володіння усіма навиками, необхідними для професійного виконання підготовлених завчасно творів, концертмейстер повинен настільки відчувати клавіатуру, щоб чисто й впевнено грати не дивлячись на клавіатуру. Вміти швидко, майже автоматично, знаходити зручну апплікатуру для виконання тексту любої фактури. Точно запам'ятовувати невеликі уривки нотного тексту. Велике значення в роботі концертмейстера має навик транспонування. Великий видатний теоретик І.В.Способін підтверджував це положення і підкреслював, що транспонування – є важливим елементом виконавської майстерності концертмейстера. Подібні думки ми знаходимо у авторів музично-теоретичних робіт. Так у «Терминологии по элементарной теории музыки» Н.Л.Гарбузов пише: «Транспонування музичних творів» застосовується : а) з ціллю полегшення виконання музичного твору, якщо його тональність висока або низька для даного голосу, чи даного музичного інструменту; б) з ціллю полегшення виконання партій; в) з творчою ціллю, якщо композитор переносить в іншу тональність цілі частини музичного твору; г) з педагогічною ціллю, якщо основна тональність музичного твору має велику кількість ключових знаків і затрудняє читку з листа нотного запису музичного твору.

Спільна робота концертмейстера і студента-виконавця повинна будуватися на взаєморозумінні та злагоді трьох сторін: студента, викладача і концертмейстера. Природне і яскраве співпереживання виникає як результат безперервного і всебічного контакту партнерів, їх гнучкої взаємодії і спілкування в процесі виконання. Термін «спілкування» належить, як відомо. Станіславському, який вважав вміння спілкуватися з партнером обов'язковим елементом акторської майстерності. Нерозуміння ролі і значення колективної роботи призводить до того ж негативного результату, що і в театрі [4].

Від ступеня єдності внутрішнього реального звучання буде залежати якість ансамблю. За думкою Кузнецової М.В., існує щонайменше два моменти в акомпанементі, дотримання яких забезпечує успішний концертний виступ, цілісність і завершеність виконання в ансамблі з будь-яким партнером-виконавцем. Це – темпоритм і динаміка. Робота над темпоритмом є одним з важливих пунктів в діяльності концертмейстера при підготовці до виступу зі студентом-виконавцем. Необхідно вміти «тримати» темп і легко перемикатися на новий, долаючи інерцію; мати «темпову пам'ять», потрібну при поверненні після ряду відхилень, або змін до початкового темпу. Багато залежить від досвіду концертмейстера, наявності вміння при необхідності вести соліста за собою, направляючи загальний рух.

Динаміка (зміна сили, гучності звучання) – один з найбільш дієвих засобів вираження. Вміле використання динамічних відтінків допомагає розкрити загальний характер музики, її емоційний зміст і показати конструктивні особливості форми твору. Найголовніше, що треба пам'ятати концертмейстерові – це дотримання звукового балансу. Не забувати про фізичні можливості студента.

М.В.Кузнецова визначає обов'язкові вимоги до професіоналізму концертмейстера:

- наявність музичної обдарованості;
- володіння навичками гри в ансамблі;
- артистизм, фантазія;
- розвинені образні слухові уявлення;
- ерудованість у питання музичних стилів, музичної форми;
- швидкість реакції, гнучкість;
- знання основ мистецтва, розуміння виконавської специфіки.

Крім музичної чутливості, концертмейстер повинен володіти ясним мисленням, міцними нервами і хорошою інтуїцією. Тривалість засвоєння фортепіанної партії залежить від ступеня її складності. Концертмейстер повинен виробити автоматизм гри до такого ступеня, щоб легко контролювати партію соліста, лише тоді виникає певна свобода орієнтування в тексті акомпанементу, виробляється вміння миттєво підхоплювати будь які можливі зміни в трактовці студента в класі, а особливо на сцені. Передбачити всі випадки ситуації, звичайно, важко. Слід бути завжди напоготові та знайти вихід з такого «нещасного випадку». Завжди простіше працювати з тим студентом, який навчається у класі не перший рік, саме з ним створюється єдине психоемоційне поле, єдиний організм виконавства – це результат багатовікових напрацювань специфічних знань і вмінь. Інтуїція, яку вивчає психологія, є одним із самих вживаних і маловивчених людських якостей. Для концертмейстера інтуїтивний рівень – головний критерій професійної майстерності, який неможливо замінити ні високим рівнем виконавської майстерності, ні педагогічними здібностями, ні їх сукупністю. Адже інтуїтивні здібності проявляються в здатності концертмейстера продемонструвати виконання музичних творів, взаємодії в якісному і художньому відношенні при мінімумі репетицій. Таким чином в діяльності концертмейстера поєднуються психологічні, педагогічні і творчі функції.

Концертмейстер повинен повністю вдосконалювати свій виконавський рівень. Задля вдосконалення власної майстерності концертмейстер в рамках своєї методичної роботи має дбати про: постійний самоаналіз, слуховий контроль, запис власних виступів на відео носії і аудіо, читання спеціальної літератури. Знайомство з досвідом роботи колег – особисто і за допомогою інтернет-ресурсів, узагальнення та поширення власного досвіду. Потрібно відвідувати концерти, слухати музику у виконанні вокалістів, хорових колективів,

симфонічних та камерних оркестрів. Позитивним є створення власних аранжувань, перекладань.

Важливим акцентом у спільній діяльності педагога і концертмейстера є методична робота – це розробка робочих експериментальних програм, планування відкритих уроків; інноваційна діяльність – пошуки нового, актуального репертуару, що випускається сучасними композиторами, планування концертних виступів студентів. Саме це сумісно збагачує творчий тандем викладача і концертмейстера, підвищує загальнокультурний рівень, вчить взаємній довірі і створює творчу атмосферу в процесі занять зі студентами.

Іноді концертмейстерові через причини доводиться працювати зі студентом самотійно. Робота піаніста аж ніяк не повинна зводитися до багаторазового повторення твору. Концертмейстер бере на себе активну педагогічну функцію. Разом зі студентом вивчає текст, важкі місця, вибудовує агогіку, ототожнює штрихи, вивіряє темпи. Якщо це розбір, допомагає вивчити партію, звертаючи увагу на ритмічну чіткість і інтонаційну точність.

Отже, аналізуючи навчальний процес, цінність концертмейстера часто незаслужено ставиться під сумнів з точки зору критеріїв виконавської майстерності. Визнання повноцінного педагогічного компонента діяльності концертмейстера і розкриття її сукупності в наукових першоджерелах так і не отримало розгорнутого висвітлення. Та на практиці, концертмейстер в сучасних умовах – важлива складова процесу реалізації особистісно-орієнтованої моделі навчання і системного підходу до формування базових основ виконавства.

#### Список використаних джерел:

1. Гот Й. Техника фортепианной игры. М: Будапешт, 1967. 224с.
2. Р.Гартман. Работа концертмейстера. – Берлин, 1925
3. Шендерович Е. В концертмейстерском классе Глава 5 «Транспортирование» - М. «Музыка» 1996.
4. Подспорина О.В. Работа концертмейстера в классе скрипки / О.В.Подспорина - [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www/openclass.ru/node/111112>.
5. Кузнецова М.В. Особенности работы концертмейстера / М.В.Кузнецова - /Электронный ресурс/ - Режим доступа: <http://nsportal.ru/skola/obschchpedagogicheskirekhtekhnologi/library/2012/04/20/osobennosti-raboty-kontsertmeystera>
6. Островька О.А. Концертмейстерське мистецтво: педагогіка, виконавство та психологія. Фундаментальні досліді. – 2009. - №1

## САМОСТІЙНА РОБОТА СТУДЕНТА В КЛАСІ ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ

*Лозінська Т.О., заслужена артистка України, доцент*

*Стаття присвячена актуальній проблемі підготовки майбутніх учителів музики до самостійної вокально-хорової роботи з учнями на музичних заняттях в школі. Автор розкриває методику роботи з шкільною піснею на уроках диригування у педвузі. Матеріал статті заснований на власному досвіді автора, який більш як 30 років викладає диригентсько-хорові дисципліни на музично-педагогічному факультеті.*

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

*The article is devoted to the actual problem of preparing future music teachers for independent vocal-choral work with students in music lessons at school. The author reveals the technique of*

*working with a school song in conducting lessons in a high school. The material of the article is based on the author's own experience, which has been teaching conducting and choral disciplines at the Music and Pedagogical Faculty for over 30 years.*

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

Реформування в усіх сферах нашого життя не може не торкатися загальноосвітньої та вищої школи. Одним з головних завдань реформування нашої освіти є навчання молоді людини самостійно мислити, підготовка її до самостійної, творчої роботи в будь-якій галузі народного господарства. Особливо це стосується тієї молоді, яка готує себе до педагогічної діяльності, адже робота вчителя міцно пов'язана з творчою ініціативою, самостійним мисленням, постійним самоудосконаленням.

Підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва у виші вимагає складних за своєю структурою професійних якостей, які формуються в процесі навчання. Повноцінне оволодіння професією не можливе без засвоєння комплексу спеціальних знань, вмінь та навичок, необхідних у практичній музично-педагогічній діяльності.

У системі підготовки вчителя особливого значення набувають предмети диригентсько-хорового циклу. Важливість цих дисциплін визначається специфікою роботи вчителя музичного мистецтва, спрямованої на практичну реалізацію завдань музично-естетичного виховання учнів засобами хорового співу. Хоровий спів – важлива форма музично-естетичного виховання в загальноосвітній школі. Основним матеріалом в роботі вчителя музики є шкільна пісня. Тому, в музично-педагогічній підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва твори шкільного репертуару займають провідне місце в індивідуальному навчальному плані з диригування, постановки голосу тощо.

До завдань циклу диригентсько-хорових дисциплін входять: розвиток музичного слуху, відчуття ритму, музичної пам'яті і музичного мислення, артистизму, оволодіння комплексом знань та формування у студентів практичних вмінь та навичок, які забезпечують творчу вокально-хорову роботу в загальноосвітній школі. За час навчання студенти повинні опанувати методику аналізу хорового твору, засоби спілкування з хоровим колективом, набути навичок добору та накопичування репертуару для роботи з дитячими хоровими колективами на уроках музики та в позанавчальний час.

Велике значення має взаємозв'язок таких дисциплін як диригування, хорознавство, історія та теорія музики, педагогічна практика тощо. Протягом навчання необхідно так здійснювати цей взаємозв'язок, щоб отримані теоретичні знання, набуті навички та вміння використовувались студентами в практичній роботі з дітьми.

Сучасний етап наукових досліджень в галузі диригентсько-хорових дисциплін, зокрема диригування, характеризується значною розробкою питань методики навчання. В них концентрується увага на вивченні специфіки вокально-хорової роботи, методів роботи над технічними вміннями та навичками та інш.

Дана стаття має за мету розкрити деякі аспекти вокально-хорової підготовки студентів музично-педагогічного факультету, у стислій, доступній формі викласти науковий матеріал для поглиблення методичних знань в галузі диригентсько-хорових дисциплін, зокрема в роботі над шкільним репертуаром в класі хорового диригування.

Головним завданням предметів вокально-хорового циклу, які займають профілююче

місце в підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва, є підготовка студента до майбутньої вокально-хорової роботи з дітьми на музичних заняттях в школі. Для цього студент повинен не тільки сам навчитися володіти своїм голосом (тобто правильно і красиво співати), опанувати техніку диригування, набути знань в галузі хорознавства, методики музичної роботи з дітьми, але й вміти застосувати придбані вміння та навички під час самостійної вокально-хорової роботи із школярами, коли він буде виступати в ролі вчителя музичного мистецтва, керівника дитячого хору.

Для досягнення цієї мети викладач вишу на заняттях з постановки голосу, диригування, хорознавства тощо повинен навчити студента вчитися, тобто самостійно працювати під контролем і з допомогою викладача. На жаль дуже часто буває так, що студенти, які показують хороші, або, навіть, відмінні результати під час занять на факультеті, на практиці розгублюються і не проявляють себе так яскраво, як хотілося б. Постає питання: а в чому ж причина такого явища? Головна причина цього – в невмінні студента самостійно мислити, приймати рішення без підказки викладача. Такий студент звик, що викладач на уроці в інституті “розжовує” йому учбову програму, а його справа лише правильно все завчити. Звикнувши до такого стилю роботи, студент не може перейти ту грань, коли вже не його навчають, а він сам повинен навчати, йому дуже важко це зробити, адже він не вміє самостійно працювати і перші ж труднощі його лякають. Ось чому дуже важливо вже з перших занять привчати студента до самостійної роботи, звичайно, під контролем викладача і власним контролем.

Самостійна робота студента складається з багатьох видів і етапів (наприклад, це самостійний підбір якогось музичного, чи теоретичного матеріалу, або самостійне прослуховування запису дитячого хору чи солістів з подальшим аналізом виконання і таке інше).

Викладач дає студенту завдання для самостійного опрацювання та певний термін його виконання, після чого студент повинен продемонструвати викладачу результати своєї роботи: не лише виконати даний твір, але й показати всі етапи самостійної роботи над ним. Метою є перевірка придбаних студентом вокально-хорових навичок, а також його вміння самостійно працювати над шкільною піснею. Але перш, чим дати таке завдання, потрібно розібрати в класі подібний твір, для того, щоб студент мав план роботи, добре зрозумів всі етапи розучування твору, і лише тоді можна давати йому завдання для самостійного опрацювання. Слід пам'ятати, що такий вид роботи можна використовувати після певної підготовки студента, тобто на другому – третьому курсах, коли студент вже має деякий багаж знань і навичок в галузі вокально-хорової роботи. При цьому необхідно мати індивідуальний підхід до кожного студента, враховуючи рівень його попередньої підготовки.

У практиці роботи музично-педагогічного факультету вивчення шкільного репертуару проходить за такими етапами: спів під власний супровід, гра на фортепіано та тактування з співом мелодії, теоретичний аналіз пісні, виявлення складних місць, пошук засобів їх подолання, підготовка змістовної розповіді про пісню зважаючи на вікові особливості дітей. Велику роль у вивченні творів шкільного репертуару відіграє самостійна робота студентів, яка привчає його до аналізу, логічного вирішення того чи іншого творчого завдання, самостійного мислення.

Розглянемо процес самостійної роботи студента на прикладі розучування пісні М.Ведмедері, сл.Н.Рубальської “Добрий день, матусю Україно”. Перед тим, як дати студенту для розучування цю пісню, потрібно, як було сказано вище, розібрати в класі подібну

(наприклад “Ми всі діті твої, Україно” Л.Соловей).

Отже, з чого ж повинен студент почати самостійну роботу над заданим музичним твором. Перш за все, він повинен дізнатися про авторів музики та тексту, визначити тему та ідею твору. Потім, якщо є така можливість, прослухати запис пісні “ Добрий день, матусю Україно ” у виконанні дитячого хору, знайомлячись при цьому з мелодією, акомпанементом, ладо-тональним планом, метро-ритмічними особливостями, темпом пісні, її жанром. Якщо запису пісні немає, то студент повинен сам програти мелодію, а потім і акомпанемент твору, тобто познайомитись з ним. При першому знайомстві з мелодією рекомендується інтонувати її внутрішнім слухом, а далі – співати на зручний у вокальному відношенні склад -ру-. При цьому потрібно звертати увагу на точне інтонування, вірне дихання, рівне звучання.

Далі можна співати мелодію на склад -льо-, закріплюючи попередні навички. При виконанні мелодії пісні потрібно прагнути до більш довгих тривалостей, а коротші звуки проспівувати легше. Своєрідним підсумком вокальної роботи над піснею буде спів мелодії на голосну -а-, після чого вже можна переходити до вивчення тексту. Перш за все, рекомендується просольмізувати весь віршований текст, тобто вкласти вірне, чітке слово в заданий метро-ритм, дотримуючись при цьому фрази та дихання. Після виконання цієї роботи можна з’єднати вокальну вертикаль з текстовою горизонталлю, звертаючи увагу на наголошені голосні, прагнучи до них, наповнюючи їх більшим звучанням.

Після того, як робота над мелодією буде завершена, необхідно окремо попрацювати над акомпанементом твору, він повинен звучати легко, звичайно, без помилок. Потім потрібно звести акомпанемент разом з голосом, більше слухаючи при цьому свій голос, а не звучання інструменту. Динаміка акомпанементу повинна бути на нюанс тихіша від динаміки голосу.

Працюючи таким чином над піснею, студент не повинен забувати про те, що вчитель буде не тільки виконувати пісню сам, але й вивчати її з дітьми. Тобто, вчитель музичного мистецтва повинен вміти не тільки проспівати цю пісню, але й продиригувати її. Отже, наступний етап роботи над піснею – диригентський: студент повинен визначити диригентську схему, штрих диригентського жесту, а також і його амплітуду. Крім цього, студент повинен навчитися виконувати однією рукою мелодію пісні на інструменті, а другою рукою – диригувати, відтворюючи рух мелодії, тобто диригувати так званим робочим жестом.

На цьому самостійну роботу над піснею М.Ведмедері, сл.Н.Рубальської “Добрий день, матусю Україно” можна вважати завершеною. Але практика показує, що вчитель повинен вміти не тільки добре проілюструвати музичний твір, але й розучити його з дітьми. Для цього студент повинен навчитися підбирати необхідні для розучування даного твору розспівки, вокальні вправи, які допоможуть налаштувати дитячі голоси на вивчення пісні. Такими вправами можуть бути уривки з пісні, яка буде розучуватись на уроці. Розспівуючи дітей вчитель одночасно налаштовує їх голоси на спів та допомагає їм оволодіти складними місцями твору, що в подальшому полегшить його роботу над піснею.

Крім всього вище сказаного, майбутній вчитель повинен вміти зацікавити дітей тим чи іншим музичним твором. Тому завершальним етапом роботи над піснею слід вважати підготовку цікавої, змістовної, але не дуже великої за обсягом, розповіді про цю пісню. Розповідь повинна включати в себе основні дані про авторів пісні, про її зміст, характеристику засобів музичної виразності, а також мати виховне значення.

Наведемо приклад такої розповіді про пісню М.Ведмедері, сл.Н.Рубальської “Добрий день, матусю Україно” : діти, сьогодні на уроці ми з вами будемо розучувати нову пісню, яка називається “Добрий день, матусю Україно” . Ви, напевно, вже знаєте, що розповідаючи про

свій рідний край, кожна, людина згадує ті місця, де вона народилася і виросла. Для однієї людини рідний край – це безмежний степ, для другої – березові гаї із солов'їним співом навесні, для третьої – сині гори, які своїми вершинами уходять далеко за хмари. Але які б картини природи не згадувала людина, рідний край для неї – це саме дороге місце на Землі, де вона зробила перші кроки і вимовила перші в своєму житті слова. Тому, говорячи про свою маленьку батьківщину, люди знаходять лагідні, теплі, ніжні слова. Ось і автор пісні “Добрий день, матусю Україно” згадує рідні місця з ніжністю, з великою любов'ю до нього. Тому музика пісні м'яка, лагідна, дуже наспівна, ніжна... Ось послухайте її. (Звучить пісня у виконанні дитячого хору в запису, або вчитель сам виконує її). Я впевнена, що пісня сподобалась вам, а написали її вже знайомі вам автори - композитор М.Ведмедеря та поет Н.Рубальська. (Розповідь про пісню можна супроводжувати демонстрацією репродукцій, пейзажів різних художників).

Студент, працюючи таким чином над шкільною піснею, набуває навички підбору репертуару для роботи з дітьми; навчається робити музично-теоретичний аналіз дитячої пісні, опановує методику розучування хорового твору на уроці музичного мистецтва. Крім цього, студент привчається грати і співати пісні із шкільного репертуару під власний акомпанемент, а також диригувати їх, використовуючи як концертний, так і робочий диригентський жест. І, нарешті, студент навчається розповідати дітям про музику, підбираючи самостійно цікавий літературний і живописний матеріал до своєї розповіді. Особливо важливими є набуті практичні вміння відтворювати голосом та на музичному інструменті ті завдання, які вимагаються в тій чи іншій навчальній ситуації. Мається на увазі володіння голосом та музичним інструментом, вміння створити творчу ситуацію в класі, яка дасть можливість найбільш повно виконати поставлені завдання.

Протягом кількох років ми працюємо із студентами, використовуючи таку методику самостійної роботи при підготовці їх до педагогічної практики в школі. Потрібно відзначити, що ті студенти, які виконують всі наші вимоги і оволодівають методикою самостійної роботи над шкільним репертуаром, як правило, показують хороші результати при роботі з дітьми в шкільному класі. Такі студенти не розгублюються перед дітьми, їм не потрібна постійна підказка методиста, або вчителя, адже вони вже мають деякий досвід роботи із шкільним репертуаром і розуміють в якому напрямку їм слід працювати.

Отже, підготовка студентів до самостійної вокально-хорової роботи з учнями на музичних заняттях в школі має величезне значення, і тому ми прагнемо і надалі удосконалювати свою методику, яка допоможе студентам в подальшій самостійній роботі над шкільною піснею, дасть уяву про початкові етапи методики роботи на уроці музичного мистецтва та в позакласних хорових заняттях.

#### Список використаних джерел:

- 1.Леонтович М.Д. Практичний курс навчання співу у середніх школах України: Київ: Музична Україна,1989.134с.
- 2.Огороднов Д. Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе: Київ: Музична Україна, 1981. 165 с.
- 3.Струве Г.А. Школьный хор: Москва: Просвещение, 1981. 188 с.

## ВИКОРИСТАННЯ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКИХ НАВИЧОК У ПРАКТИЧНІЙ РОБОТІ ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

*Маніта Л.М., провідний концертмейстер*

*У статті розглядається важливість концертмейстерських навичок вчителя музичного мистецтва у різних сферах роботи в школі, як на уроках музичного мистецтва так і в позанавчальний час.*

**Ключові слова:** *Музичне мистецтво, виконавство, концертмейстер, концертмейстерські навички.*

*The article deals with the importance of concertmaster skills of a music art teacher in various fields of work at school, both in music arts lessons and after school hours.*

**Keywords:** *Music, performing, concertmaster, concertmaster skills.*

Одним із важливих завдань сучасної національної освіти і вищої школи є виховання соціально-активної, освіченої і творчої особистості учня, студента, майбутнього вчителя, наставника і вихователя.

Ключовими дидактичними питаннями розвитку сучасної школи є питання формування й розвитку в процесі навчання і виховання дійової і практичної педагогіки співтворчості і співробітництва між вчителем і учнем, викладачем і студентом. Все це здійснюється через педагогічну і навчальну діяльність у творчому пізнанні і вивченні різних навчальних дисциплін. До них, перш за все, потрібно віднести шкільні предмети художньо-естетичного циклу (музичне мистецтво, образотворче мистецтво, хореографічне і театральне мистецтво, література, кіномистецтво, поп-культура, сучасна медіа-культура).

Увесь процес навчання студентів музично-педагогічного факультету в педагогічному університеті має за мету дати їм багатогранні професійні знання, навички і уміння, які потрібно творчо переосмислити і реалізувати у практичній професійній діяльності в сучасній школі.

Виконавська практика студентів у класах диригування, постановки голосу, гри на музичних інструментах має велике професійне значення для майбутнього вчителя музичного мистецтва. Педагогічна практика студентів музично-педагогічного факультету протягом всього терміну навчання приводить до висновку, що ефективність проведення уроку музики, позакласних форм музичного виховання в сучасній школі значною мірою залежить як від педагогічної теоретичної підготовки студента, так і від його виконавської майстерності. Практика показує, що найбільш великий вплив на учнів має жива музика, виконана самим вчителем та учнями.

Музично-виконавська діяльність вчителя музичного мистецтва в школі розкривається в таких її видах як концертно-виконавська, ілюстративна і концертмейстерська. Музично-виконавська діяльність вчителя може розкрити учням різні форми і жанри музичного мистецтва попередніх епох і сучасності. До них можна віднести жанри народної пісні, шкільної авторської пісні, професійної вокальної, хорової та інструментальної музики. Виконавська діяльність вчителя і учнів може здійснюватися в процесі пізнання синтезу музики і хореографії, музики і поетичного слова, музики і театрального мистецтва, жанрів сучасної вокально-інструментальної музики. Все це свідчить про те, що сучасний вчитель музичного

мистецтва повинен мати високий професійний рівень виконавця і концертмейстера. Свою концертмейстерську майстерність вчитель може розкрити в різних видах роботи під час уроків музичного мистецтва, а також і в позакласних формах музично-естетичного виховання. Протягом уроку концертмейстерські навички вчителя можуть бути розкриті і мати велике дидактичне значення у таких видах музичної діяльності як розучування поспівок, хорових вправ, народних і авторських пісень, ілюстрації варіантів акомпанементу до вправ, пісень, ілюстрації доступних для виконання на тому або іншому музичному інструменті (фортепіано, баян, гітара, акордеон, сопілка, синтезаторі). Особливе значення концертмейстерські навички вчителя музичного мистецтва мають в процесі розучування народних пісень та авторських вокальних і хорових творів для дітей. Методика розучування пісень з учнями може включати різні варіанти їх ілюстрації вчителем.

Початковий етап розучування пісні може включати ілюстрацію народної або авторської пісні голосом вчителя (спів з текстом без супроводу). Це стосується мелодій пісень кантиленного характеру. Пісні жартівливі або з елементами танцювальних ритмів та інтонацій вчитель може виконати голосом з акомпанементом на музичному інструменті. Це сприяє аналізу мелодії й акомпанементу, характеру, образного змісту пісні, виконавських і художньо-технічних засобів музичної виразності. Все це потребує від вчителя-виконавця і вчителя-концертмейстера належних професійних навичок володіння музичним інструментом та високої виконавської культури. Під цими поняттями треба розуміти вміння вчителя музичного мистецтва або студента-практиканта розкрити в процесі виконання музичного твору найбільш характерні його риси, особливості виконавської інтерпретації, характерних інтонацій, ритму, темпу, мелодії, гармонії, форми. А головне, щоб все це було підпорядковане в процесі виконання всебічному розкриттю образного змісту вокального, хорового або інструментального твору.

У процесі розучування народної або авторської пісні вчитель повинен з допомогою музичного інструмента налаштувати учнів на лад, тональний план мелодії, проілюструвати інтонаційні зразки-приклади контрастного співставлення інтонаційно-мелодичних структур. У багатьох випадках народні пісні, які вивчаються учнями в старших класах, мають розширений діапазон мелодії, специфічні ладові особливості, інтонаційно-регістрові складнощі. Їх можна уникнути завдяки зміні тональності виконання музичного твору.

Приєм трансонування мелодії пісні відповідно діапазону дитячих голосів, їх виконавських можливостей у концертмейстерській роботі вчителя музичного мистецтва і студента-практиканта в школі є постійно діючим і актуальним.

Спів мелодії пісні без супроводу збагачується на завершальному етапі її вивчення гармонічно-мелодичним акомпанементом. Саме з таким акомпанементом збагачується уява учнів про образний зміст пісні, а також її виражальні та виконавські можливості. Такий вид виконання розвиває в учнів і студентів звуковисотний, мелодичний і гармонічний слух, творче ставлення до концертмейстерських вмінь.

Вивчення авторських пісень з супроводом потребує від вчителя або студента-практиканта досконалого виконання авторського акомпанементу. У процесі акомпанування виконавець повинен відчувати та відтворювати за допомогою техніки виконання єдність мелодії з гармонічним супроводом, підголосками, темпом, динамікою, ладовими забарвленнями.

Емоційне співпереживання образного змісту музичного твору у процесі його виконання повинне передаватися учням, збагачуючи їхній рівень сприймання музики різних жанрів, форм і стилів.

Все це стверджує те, що концертмейстерська робота вчителя музичного мистецтва у школі повинна бути постійно творчою, художньо-естетичною, педагогічно цілеспрямованою.

Особливої уваги заслуговують концертмейстерські навички вчителя музичного мистецтва у роботі з хоровим колективом. Їх функція може полягати у наступному:

- 1) ілюстрація хорової партитури і акомпанементу музичного твору;
- 2) ілюстрація і розучування хорових партій за допомогою музичного інструмента (фортепіано, баян, акордеон);
- 3) показ в інструментальному виконанні сумісного звучання хорових партій в їхньому гармонічному або контрастному співставленні, порівнянні;
- 4) виконання 2-х, 3-х, 4-х голосних зразків інструментального виконання хорових партій, їх гармонічне прослуховування або сприймання у загальному звучанні;
- 5) виконання акомпанементу до хору з інструментальним супроводом у процесі завершального етапу його розучування або концертного виконання.

У цьому процесі концертмейстерські вміння вчителя або студента-практиканта повинні підпорядковуватися постійному самоконтролю за процесом виконання музичного твору, динамічного співставлення та співзвучності хорового співу і акомпанементу.

Концертмейстерська майстерність в цьому питанні повинна дотримуватись важливих вимог:

- 1) єдність музики і образного змісту;
- 2) єдність стилю, відчуття його особливостей;
- 3) технічне самовираження засобів музичної виразності;
- 4) гармонічне відчуття виконавського ансамблю (хору і концертмейстера).

Важливою формою виконавської діяльності вчителя музичного мистецтва в школі є клас хореографічного мистецтва. Його елементи ми можемо бачити в процесі інсценізації пісні з елементами танцювальних рухів та театралізації її образно-поетичного змісту.

Сучасне хореографічне мистецтво в школі може бути визначене у формах хореографічного гуртка, класу аеробіки, ритміки, народного, спортивного, класичного і бального танцю, дискотеки.

Концертмейстерська робота в класі хореографічного мистецтва має, перш за все, концертмейстерсько-виконавське спрямування. Виконання музики до хореографічних творів потребує від вчителя професійних технічних навичок гри на музичних інструментах, глибокого розуміння стилю, характеру, форми, виконавських особливостей кожного твору, їх оригінальної інтерпретації.

Акомпанемент до танців може нести в собі варіаційно-імпровізаційний характер на основі фундаментальних інтонаційних зразків мелодій. Все це вимагає від вчителя високої виконавської майстерності, знання творів музичного, хореографічного та музично-театрального мистецтва.

Музичне театральне мистецтво в сучасній школі має специфічні особливості сприйняття і умови його пізнання. В сучасній школі воно може розкриватися у формах літературно-музичних вечорів, музичних райків, дитячого музичного театру. Музичне театральне мистецтво - найбільш складний жанр творчості і пізнання. Він вимагає від вчителя знань музично-театрального, хореографічного, образотворчого мистецтва. Велику роль в сучасному

музично-театральному мистецтві відіграють технічні засоби художнього оформлення, дизайну, комп'ютерних технологій, електронно-звукових засобів музикування або ілюстрації. У цих синтетичних жанрах художньої творчості вчитель музичного мистецтва може виступити в ролі художнього керівника і режисера, музичного виконавця і концертмейстера.

Таким чином, все це стверджує, що концертмейстерські вміння і навички сучасного і майбутнього вчителя музичного мистецтва є однією з найважливіших рис професіоналізму і творчості в процесі виховання школярів, їх художньо-естетичної культури в сучасній школі.

#### **Список використаних джерел:**

1. Гольденвейзер О. Советы педагога-пианиста: Москва: Музыка, 1979.
2. Коган Г. Работа пианиста: Москва: Музыка, 1976.
3. Масол Л.М. Вивчення музики 1-4 класи: Харків: Скорпіон, 2003.

## **ПСИХОЛОГІЧНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ЯК ЧИННИК УСПІШНОГО ПУБЛІЧНОГО ВИСТУПУ СТУДЕНТА**

*Панасюк Т.Ю., концертмейстер*

*У статті розглядається проблема психологічної взаємодії студента, викладача і концертмейстера в процесі підготовки до виступу і безпосередньо під час сценічного виконання*

**Ключові слова:** *концертна діяльність, емоційний стан, психологічна підтримка, індивідуальний підхід*

*The article deals with the problem of psychological interaction of student, teacher and concertmaster in the process of preparation for performance and directly during the stage performance.*

**Keywords:** *concert activity, emotional state, psychological support, individual approach*

Відомий концертмейстер, професор Московської консерваторії К. Л. Виноградов вважав, що "немає, мабуть, жодної музичної професії більше всепроникаючої в різні сфери музичного життя, ніж концертмейстер - піаніст". Без концертмейстера неможлива робота жодного музичного закладу. Загальновідомо, що професійні творчі спілки видатних музикантів і піаністів-концертмейстерів існують на принципах рівнозначності виконавської майстерності, досвіду концертної діяльності, ерудиції, культури. Зовсім по-іншому виглядає робота піаніста - концертмейстера зі студентами - солістами. Тут концертмейстер не вибирає собі партнерів; учасники ансамблю - це студенти різних курсів з різним рівнем слухового і виконавського досвіду.

Робота в класі вимагає від концертмейстера високого рівня володіння виконавськими і педагогічними навичками і прийомами, але в сучасних умовах, при усьому цьому, не менш важлива його психологічна компетентність. Робота концертмейстера з солістом - це

величезний трудомісткий процес, головна мета якого - розкриття музично-художнього задуму твору в процесі творчої інтеграції виконавців і виконуваного. Підсумком і кульмінаційним моментом довгої і кропіткої роботи тандему студента, педагога і концертмейстера являється концертний виступ. Це показник прогресу молодого виконавця в технічній майстерності, виразності, артистизмі, розумінні музики, самовираженні. А так само показник професіоналізму його наставників як педагогів і як психологів. Успіх публічного виступу складається з численних, ретельно продуманих і пропрацьованих деталей. Перша деталь - це вибір правильної програми, програми, яка учневі під силу, і яка показує його найкращі індивідуальні особливості.

Далі слідує період роботи з установкою реалізації усіх технічних і художніх завдань. І по мірі наближення самого виступу концертмейстер нерідко відчуває психологічний дискомфорт. Прорахувати цілком дії виконавця-початківця неможливо. Звичайно, концертмейстер, довгий час працюючий в класі, набуває певного досвіду і навичок підказок, коригування темпів, пропусків тексту, але упевненості це не додає. А на невпевненість концертмейстер не має права – адже для студента дуже важливе відчуття "надійного тилу". Досвід показує: чим ближчі і довірливіші стосунки концертмейстера і учня, тим нижче рівень дискомфорту. При цьому для успішного ансамблю не обов'язково мати схожість характерів. Іноді контакт встановлюється швидше, коли риси характеру доповнюють один одного. Для ансамблевої гармонії також не обов'язкові близькі стосунки з учнем, досить шанобливих, але у край важливо, щоб вони симпатизували один одному.

Найдинамічніше розвиваються стосунки концертмейстера і студентів, що займаються активно концертною і конкурсною діяльністю. Часті міжособистісні контакти, загальні інтереси і цілі ведуть до встановлення довірчих, дружніх стосунків, особливо, якщо концертмейстер має добре розвинені емпатійні здібності, тобто здатний до співпереживання, уміє проникнути у внутрішній світ вихованця, відчути його емоційний стан, підтримати, вселити упевненість. Тривала спільна робота дозволяє концертмейстерові близько познайомитися з характером і темпераментом учня, більше дізнатися про нього інформації: коло його інтересів, його звички, проблеми. Маючи якнайповніший "психологічний портрет" студента, стає простіше знайти найбільш ефективні способи взаємодії з ним, пропрацювати уразливі моменти, мінімізувати помилки і невдачі, і навіть "прорахувати" деякі поведінкові реакції. Молоді люди - екстраверти - активні, відкриті, лідери, люблять виступати перед великою аудиторією; вони спокійні і самостійні. Але потрібне терпіння задля того щоб навчити їх думати, аналізувати, керувати емоціями. Інтроверти ж вміють думати, вони розсудливі, спостережливі, спокійні і самостійні. Але для них виступ перед публікою - це важке випробування. Переконати такого студента в успіху дуже складно, але можливо - адже усі молоді люди, хтось явно і відкрито, хтось в глибині душі, хочуть проявити себе, і потребують позитивної оцінки і схвалення оточення.

Дуже корисно, як учневі так і концертмейстерові, моделювання ситуацій естрадного виступу. Робити це треба якомога частіше і різноманітніше: експериментувати з публікою (батьки, родичі, однокурсники), моделювати усі непередбачені ситуації, можливі промахи і помилки, вчитися швидко і правильно орієнтуватися у разі їх виникнення, визначити загальну тактику поведінки безболісного виходу з них. Чим ретельніше ця робота буде виконана, тим впевненіше і комфортніше почуватимуть себе усі учасники процесу. Ніхто не оспорує провідну роль педагога за фахом в питаннях передконцертної підготовки виконавця. Але в умовах конкурсного виступу педагог завжди знаходиться в концертному залі, він слухач.

Концертмейстер же, виступаючи партнером в ансамблі, не лише співпереживає, але і реальними діями надає допомогу і підтримку молодому музикантові. Як відомо, вихід виконавця на сцену припускає переміщення в особливий стан. Піаніст-концертмейстер завжди знаходиться в напрузі. По-перше, це обумовлено тим, що фортепіанна партія містить в собі величезний художній зміст і чималі технічні складнощі. По-друге, уся його увага зосереджена на солістові. Ансамблева рівновага, баланс звучання знаходиться під його контролем. Концертмейстер повинен чутливо реагувати на те, що відбувається з солістом : він може забути текст, не вчасно вступити, перескочити через декілька тактів.

Особливу складність в ансамблі представляють учні, у яких страждає ритмічна пульсація або недостатньо розвинена пам'ять на темпи. Іноді ж соліст просто в силу особливого емоційного стану на сцені абсолютно упевнений, що він узяв вірний темп - причому відхилення бувають різні. Студенту може здаватися, що темп нормальний, в той час, коли з боку очевидно, що це мало не гранична швидкість. В цьому випадку концертмейстер має право дуже делікатно, майже непомітно впливати, коригувати на сцені темпові відхилення від задуманого. Важливою психологічною установкою для концертмейстера завжди є, з одного боку, - проявити себе особою, художником, що має яскраву індивідуальність. З іншого боку, - проявити ансамблеву чуйність, підкорятися логіці розвитку партії співака або інструменталіста. Нервова система, психологічний настрій концертмейстера, що грає з учнем-солістом, постійно мають бути спрямовані на партнера. Ну і, нарешті, про самий хвилюючий і відповідальний момент, ті нелегкі хвилини, які концертмейстер і соліст "проживають" разом, один на один, за кулісами, чекаючи свого виходу.

Тут дуже важливо знайти до кожного учня індивідуальний підхід, "свій ключик", використовуючи усі накопичені знання і спостереження. Когось підбадьорити, підтримати творчий настрій, для когось знайти потрібні слова і заспокоїти, з кимось згадати ключові моменти виступу. Бажано обдумати і підготуватися до цього заздалегідь, але бути так само морально готовим по ходу скоректувати тактику поведінки. Не зайвими можуть виявитися деякі фізичні вправи, наприклад, легкі махи руками, - це дозволить зняти внутрішню і м'язову напругу. Корисним буде глибоко і ритмічно подихати разом з учнем, заспокоюючи і вирівнюючи серцебиття, показати йому, що усе почуття відповідальності ви ділите з ним навпіл, і це допоможе йому відчувати впевненість, понизити гостроту переживань, зосередитися на виступі.

Таким чином, можна стверджувати, що завдання концертмейстера не зводяться до виконання тільки чисто професійних обов'язків, але практично завжди виходять за їх рамки. У випадку якщо концертмейстер є не лише наставником, але і надійним партнером, помічником, чуйним психологом, добрим другом, можливий їх загальний спільний успіх на публічних виступах.

#### Список використаних джерел:

1. Ветлугіна Н.О. Музичний розвиток дитини. Ветлугіна. М.: Просвіта, 1968. 73с.
2. Власов В. Методика викладання концертмейстерської підготовки.. Власов . М.:Просвіта, 1988. 106 с.
3. Виготський Л. Психологія мистецтва. Виготський. М.:Мистецтво,1968. 244с. 4. Коган Г. Робота піаніста Г.Коган. М.: 2004. 387 с.
5. Петрушин В.И. Музична психологія: Навчальний посібник для ВНЗ. - 3-е видання, - Академічний Проект, Гаудеамус, 2009. 218 с.
6. Шендерович Є.М. В концертмейстерському класі. Шендерович. М.:Мистецтво, 1996. 267с.

## ДЕЯКІ АСПЕКТИ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ДО ПРАКТИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ З ХОРОМ

*Сізова Н.С., кандидат мистецтвознавства, викладач*

*Білозерська Г.О., кандидат педагогічних наук, старший викладач*

*У статті розглядається проблема, яка виникає під час підготовки студента до практичної хорової діяльності, яка є однією із складових професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва. Визначається необхідність ґрунтовної подачі практичного матеріалу на уроках з диригування. Виявлені необхідні умови для успішного проведення репетиційної роботи майбутнього вчителя музичного мистецтва із хоровим колективом. Окреслено деякі аспекти професійної підготовки у класі з хорового диригування.*

**Ключові слова:** *вчитель музичного мистецтва, диригент, хор, хорове диригування, мануальна техніка.*

*The article addresses the problem that arises when preparing a student for practical choral activity, which is one of the components of the professional training of a future music teacher. The need for a qualitative presentation of practical material in conducting lessons is determined. The necessary conditions for the successful run-through work of the future teacher of music art with the choir have been revealed. Some aspects of professional training in class of the choral conducting are outlined.*

**Keywords:** *a teacher of music, conductor, choir, choral conducting, manual technique.*

У професійній підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва однією із ключових практичних дисциплін є хорове диригування та практикум роботи з хором. Диригентсько-хорова практика формує у студента практичні навички роботи із хоровим колективом. Спочатку як учасник хору, а пізніше як диригент, студент під керівництвом диригента учбового колективу навчається не лише вокально-хорової майстерності, але і основним методам роботи із хоровим колективом. Після довготривалої роботи у класі з викладачем та самостійної підготовки студент переходить до наступного етапу, метою якого є отримання практичних та виконавських навичок під час безпосередньої хорової практики. Студент – учасник хорового колективу виступає у ролі диригента цього ж самого хору. Практична робота з хором допомагає майбутньому педагогу-музиканту застосувати набуті знання у своїй педагогічній діяльності, вміти знаходити психологічний та музично-професійний контакт із учасниками колективу, розвинути організаторські здібності та виконавську волю.

Більшу частину роботи диригента складає самостійна робота до початку репетицій із хоровим колективом. Передумовою якісної практичної роботи студента є знайомство із творчістю та стилем композитора, детальний аналіз хорової партитури, вивчення хорових партій, складання плану репетиційної роботи з хором. Одним із важливих моментів у практичній роботі студента є перша зустріч із хором в якості диригента, на якій він повинен не лише реалізувати набуті мануальні навички, які були отримані у класі з диригування, але і зуміти психологічно налаштуватися на роботу із своїми колегами. Як правило, під час перших репетицій майбутній диригент більшу частину своєї уваги присвячує саме своїй диригентській техніці, він зосереджений на власній роботі, а тому часто хоровий колектив не «відповідає» диригенту якісним звучанням, оскільки здебільшого на другий план відходить

основна ціль диригування – вміння керувати хоровим колективом. Саме тому більшість студентів після своєї першої зустрічі з хором у якості диригента починають сумніватися у своїй професійній придатності. У практичній роботі з хором студент-диригент вперше зустрічається із «живим інструментом», оскільки до цього етапу роль хору в класі виконував концертмейстер. Тому головна увага викладача у класі з диригування повинна бути зосереджена у роботі над засвоєнням прийомів спілкування з хором, здобуття навичок взаємодії з артистами хору за допомогою комплексного підходу до предмету, а не лише на опанування диригентської техніки. Оскільки «парадоксальність процесу диригування заключається в тому, що не дивлячись на положення – «диригент диригує руками» невірно відтворює об'єктивні механізми його діяльності» [1, с. 22].

У багаторічній роботі з учбовим хоровим колективом можна відзначити, що досить поширеним є явище, коли студент, навіть володіючи прекрасними вокальними даними та розвинутою мануальною технікою, зустрічається із труднощами на репетиціях із хоровим колективом. Така робота хормейстера зосереджена не лише на власній мануальній техніці, але і на безкінечних повторах твору, що диригується, без творчої концепції. Остаточний варіант концертного виконання фактично залишається за самим хоровим колективом. Якщо студент-диригент не спромігся «зрозуміти» твір та підійти до його виконання з глибоким емоційним переживанням, не визначив для себе характер виконання кожної фрази, кожної частини та не визначив основний музичний образ, недостатньо глибоко вивчив партитурні позначки та вказівки автора, то таке диригування буде виглядати формальним, фактично «відстороненим від хору». Модель остаточного звучання твору та детальний план до реалізації цього задуму повинна бути основною у самостійній роботі студента та в роботі з викладачем у класі з хорового диригування, а комплекс диригентських навичок – допоміжним засобом. Оскільки диригування є передусім виконавським процесом, що пов'язаний на вмінні диригента за допомогою диригентської техніки розкрити музичний образ та передати виконавські наміри колективу [3, с. 147].

Окрім явних технічних помилок (звуковедення, ритмічні та інтонаційні неточності) виникає потреба аналізу виконавських помилок. Студент-диригент має вміти проаналізувати якість звучання хору під його керівництвом та виявити причини неякісного виконання хору, що пов'язані із власним диригентським жестом. Майбутній диригент повинен самостійно працювати над розвитком слухової уяви та мануальної реакції на недоліки хорового звучання.

Педагогічна функція диригента учбового хору полягає в умінні допомогти диригенту початківцю якомога швидше подолати причини у неякісному звучанні. Причому, основним наочним прикладом є мануальна техніка самого диригента-викладача, оскільки основний творчий задум втілюється не вербально, а саме за допомогою диригентської техніки.

Існує поширена думка, що диригентської майстерності студент досягне лише тоді, коли буде мати змогу працювати із власним колективом. Але, зважаючи на серйозну диригентську підготовку в учбовому закладі диригент-викладач має змогу суттєво зменшити недоліки вже в процесі навчання. Так, поширеною є помилка викладача, який, опрацьовуючи твір зі студентом перед репетицією, вказує йому на ймовірні недоліки, які можуть виникнути у процесі виконання твору хором. Часто студент уникає самостійного вирішення тієї чи іншої виконавської проблеми, повторюючи зауваження викладача не аналізуючи, чи доцільні вони у даний момент репетиції. Таким чином робота з хором переростає у формальність. З огляду на це варто зауважити, що навички репетиційного виконання твору повинні виховуватися у студента, починаючи з перших уроків диригування у класі. Викладач повинен доступно і

точно дати зауваження, які стосуються безпосередньо якості звучання та допомогти студенту прослідкувати зв'язок «жест – звучання – якість».

Важливим елементом підготовки майбутнього студента-диригента є розвиток навичок роботи з концертмейстером у класі з хорového диригування, керуючи реальним, а не явним хором. Саме такі умови дають змогу студенту навчитися певній тактиці управління музичним твором за допомогою диригентського жесту. Часто високопрофесійні концертмейстери у класі не реагують на помилки у диригуванні студента та не виконують твір відповідно до заданого жесту. В таких умовах студенту буде важко оцінити якість своєї власної роботи. Роль викладача у даному випадку – зуміти переконати концертмейстера у необхідності виконувати твір «по руці». Тобто, якщо концертмейстер у класі буде виконувати роль «ідеального хору», студент навряд чи зможе виявити недоліки у власному диригуванні.

Ще до роботи із хоровим колективом студент повинен навчитися виявляти власні недоліки та вміти їх співставляти із якістю звучання. Передусім, викладач повинен навчити студента помічати неточності ритму, темпу та ансамблю. Такі навички цілком можливо розвивати у класі хорového диригування. Власне, досягаючи вищевказаних навичок, студент-диригент зможе без проблем відволікатися від власної мануальної техніки та зосередитися безпосередньо на репетиційному процесі та звучанні хору під час роботи з живим колективом.

Необхідність спілкування під час практичної роботи із цілим хоровим колективом, а не з одним концертмейстером, ускладнює виконавські задачі студента-диригента. Саме у репетиційному процесі майбутній диригент зустрічається із такими виконавськими аспектами, як інтонація, ансамбль, особливості ритму, підтекстовки. Тому надзвичайно важливою є попередня підготовка студента, майбутнього викладача музичного мистецтва до практичної діяльності із хоровим колективом у класі хорového диригування під керівництвом викладача.

#### **Список використаних джерел:**

1. Ержемський Г. Л. Психологія диригування. Ержемський. М. : Музика, 1988, 96 с.
2. Колеса М. Ф. Основи техніки диригування. Колеса. К. : Музична Україна, 1980. 206 с.
3. Колеснікова Н.А. Основи теорії та методики навчання диригуванню. Колеснікова. Владімір, 2012, 320 с.
4. Сегеда Н.А. Професійний розвиток викладача музичного мистецтва: історія, методологія, теорія. Сегеда. К. : НПУ імені М.П.Драгоманова, 2011. 273 с.
5. Смирнова Т. А. Хорознавство (історія, теорія, методика). Смирнова. Харків : ХНПУ, 2000. 179 с.

## **МЕТОДИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА У КЛАСІ ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ.**

*Стребкова, Д.В., концертмейстер*

*Науменко І.В., здобувач ступеня вищої освіти «магістр».*

*У статті досліджено роль концертмейстера в процесі роботи над хоровими партитурами в класі хорového диригування. Розкрито основні компетенції професійної діяльності концертмейстера.*

**Ключові слова:** *концертмейстер, методичні особливості, клас, хорове диригування.*

*The article examines the role of the accompanist in the process of working on choral scores in the class of choral conducting. The main competencies of the accompanist's professional activity are revealed.*

**Keywords:** *accompanist, methodical features, class, choral conducting.*

Актуальною залишається проблема вміння трансформувати звучання музики в залежності від жестів диригента, навіть всупереч логіці виконання твору. Тому постає проблема дослідження специфіки роботи концертмейстера, розкриття вмінь і навичок в класі хорового диригування.

Звертаючись до вивчення названої проблеми, слід зазначити, за термінологією В.Соколова [3, с.25]. Безумовні жести поділяються на виразні (емоції) і образотворчі (ігрові рухи, засоби звуковидобування). Умовні жести - це власне техніка диригента - сукупність прийомів ґрунтованих на загальноприйнятих правилах. Функції правої та лівої руки в диригуванні розмежовуються. Це розмежування досить умовне, оскільки для посилення значення важливого в даний момент елементу і для більшої дохідливості застосовуються обидві руки у паралельному русі. Найважливіший елемент диригентського жесту - попередження, значення попередження також важливе, "як і думка, що упереджує слово, як розгін перед стрибком, як замах руки перед ударом", зазначає В.Соколов [3, с.48]. Основою техніки диригування є сукупність і взаємозв'язок попереджувальних і основних жестів. У музичній термінології попереджувальний жест називається "ауфтакт", або замах.

Звертаючись до вивчення названої проблеми, слід зазначити, що в ході навчального процесу можуть виникати ситуації, коли диригент, при відсутності в колективі хормейстера, доручає концертмейстерові проводити заняття з окремими групами хору. Виконуючи функції хормейстера, піаніст повинен знати і враховувати такі моменти, як ступінь знання хористами музичного матеріалу, особливості дихання, інтонаційні труднощі творів і методи їх подолання, ступінь розвитку слухових і співочих даних хористів, їх музичного мислення, художньої уяви.

У процесі роботи у класі хорового диригування перед концертмейстером постають нові завдання та труднощі.

Як не дивно, для концертмейстера важлива інтуїція. На перших порах ця здатність відіграє першочергову роль в роботі, але без знань в галузі музикознавства, музичної психології досягти відчутного результату неможливо. Концертмейстер повинен не тільки професійно виконувати твір, а й створити психологічно зручну атмосферу і в концертному виконанні твору і в повсякденній роботі над ним. Таким чином, в діяльності концертмейстера об'єднуються творчі, педагогічні та психологічні функції і їх важко відокремити один від одного в навчальних, концертних і конкурсних ситуаціях.

Робота концертмейстера - це особливий вид мистецтва, який пов'язаний з уявою, фантазією. Саме слово "концертмейстерство" артистичне виконання, індивідуальне трактування авторського задуму. Це переосмислення нотного тексту, виступає особливим творчим процесом як самостійне творче явище[4].

Мета статті охарактеризувати значення професії концертмейстера обумовлене його поліфункціональністю. Створення власного трактування композиторського твору, відбирання варіанту втілення цієї інтерпретації, донесення до слухацької аудиторії художнього змісту музичного твору.

Окреслимо основні виконавські компетенції професійної діяльності концертмейстера:

- вміння читати з листа фортепіанну партію будь-якої складності, бачити і чітко уявляти партію соліста, хору задалегідь;

- вміння читати і транспонувати на півтон і тон вгору і вниз чотириголосні хорові партитури;
- знання основних диригентських жестів.

Насамперед потрібно відпрацювати навички гри за рукою диригента. Це потребує складної форми уваги. Точно виконувати будь-які зміни в темпі, динаміці, акцентуванні тощо. На початковому етапі роботи, працюючи з клавіром хорової партії, можна зробити спрощення фактури, але зберегти основний зміст твору. Тому що акомпанементи бувають дуже незручними і неможливими для виконання.

Серед безлічі труднощів роботи концертмейстера у класі хорового диригування необхідно виокремити проблему співпраці піаніста і диригента. Уміння грати "під руку", тобто здатність розуміти диригентські жести і наміри, знати основи диригентської техніки. Для цього концертмейстеру необхідно ознайомитись з прийомами техніки диригування.[6]. Також враховувати, що показ динамічних нюансів, штрихів та інших виразних засобів залежать від індивідуальності диригента, наприклад, одні показують forte широким розмашистим жестом, а інші - жестом з невеликою амплітудою, але дуже енергійним.

Функції диригентського жесту в значенні "ненотної складової":

- показ розміру, в якому написаний музичний твір;
- показ початку співу або вступ концертмейстера;
- показ закінчення співу, зняття;
- управління темпом виконання (нюанси і характер звуковедення);
- вказівка щодо ладу.

Продовжуючи дослідження, зазначимо, що робота концертмейстера включає участь в художній інтеракції не лише з диригентом, але і з групами хору. При розучуванні партії з окремою групою хору концертмейстер повинен уміти усе інше зіграти. Внести у виконання виразність, що реалізовує диригентське прочитання.

Отже, саме роботи вчених підтверджують дослідження роботи концертмейстера у класі, яка передбачає психологічну стратегію зорової семантизації диригентської експресії - "ненотного тексту". Створення такої науки або дисципліни, мови жесту диригентських інтонацій. Йдеться про ідентичність душевного і тілесного стану, що досягається завдяки включенню - таких психологічних механізмів і здібностей як емпатія (співпереживання) та ідентифікація [4, с.54-67].

Диригент хору відповідає за якість звуку, він бере участь у формуванні, а "інструмент" (це голосові зв'язки співаків) і тому жести мають бути обережнішими, особливо у момент звуку на ріано. У цих випадках "точка" буває у диригента не помітна і концертмейстеру доводиться покладатися на свою інтуїцію[4].

Дуже часто відчувається розбіжність між жестами диригента і фортепіанним звучанням. Звук, народжений голосом, здатний до розвитку, тоді як фортепіанний виник в результаті удару молоточка об струну, приречений на згасання. Компенсувати ці втрати концертмейстер може, лише постійно долати молоточкову ударну природу фортепіанного звуку, наслідуючи голос, спів, і не якийсь абстрактний голос, а конкретну партію, звучну в даний момент в партитурі.

Концертмейстерові також необхідно знати, що до однієї з перших навичок виконання хорових партитур на фортепіано відноситься вміння грати хорові акорди 4х голосного гармонійного складу з дотриманням рівної сили звучання 4х голосів. Подібну партитуру треба навчитися грати так, щоб кожен акорд звучав повно і рівно, щоб звучання усіх голосів було

рівномірним по силі звуку. Якщо і треба виділити в такій партитурі, то не верхній голос, як звук піаніст, а мелодію баса, що пов'язано з тембровими особливостями голосів в хоровому звучанні, тому що саме басова партія стійка основа хорового акорду. Басовий голос - це фундамент гармонії, ладова опора, метроритмічний орієнтир. Опрацьовуючи басову партію на фортепіано і потім, виразно її виконуючи, концертмейстер допомагає співакам яскравіше відчувати гармонічне забарвлення своєї мелодійної лінії.

У запропонованому дослідженні можна розглянути поняття баланс звучності. Фортепіанний супровід має бути трохи тихіше хорового звучання. Різниця повинна бути мінімальною і завдання концертмейстера - знайти це "трохи тихіше", контролювати динамічну шкалу твору, не "ховатися" за хор, і не виконувати соло. Якщо хор звучить на forte або fortissimo, прийнято акомпанувати mezzo forte, не форсувати фортепіанну милозвучність; і, навпаки, якщо хор звучить на piano і pianissimo - супровід не повинно бути бляклим, ледве чутним, а яким і виразним, щоб не втратити звучання і бути почутим співаками. Винятком є вступ і програші, їх необхідно грати яскравіше, ніж решта музичного матеріалу, і, перед вступом хору бажано піти на diminuendo.

Концертмейстеру хору - на прохання диригента потрібно показувати звучання окремих фрагментів музики, програючи все або окремі голоси хорової партитури. Потрібно швидко читати з листа, вміння поєднати хорову партитуру з акомпануванням у виконуваному творі. Нотний текст творів для хору а capella не містить фортепіанну партію, але передбачає участь піаніста, коли необхідно ілюструвати хорову партитуру в процесі розучування твору.

Головні формотворчі елементи - це темп і метро-ритм творів. Один з аспектів роботи концертмейстера хору полягає в щоденній практиці він працює з солістами, хоровими ансамблями, групами партій, при цьому він має справу з трьома видами нотного тексту, текстами для хору а capella; текстами творів, написаних для хору і фортепіано; текстами перекладень творів для хору з оркестром - тобто з клавірами.

В основі виконавського плану концертмейстера хору, як і кожного музиканта, знаходиться ретельне вивчення тексту. На етапі розучування тексту вирішальне значення має орієнтація в системі руху рук, жестикуляції в керівництві хором. Диригент є фундаментальною семантичною постаттю. А концертмейстер повинен мати надзвичайно високу техніку зорових перемикачів - дивитися то на нотний текст, то на диригента. Сприйняття піаніста разом з тим направлено і на звучання хорових голосів, на якість ансамблю.

Помилка в звучанні хора: невірний вступ голосів, помилковий динамічний нюанс, неточне узяття дихання, ритмічне коливання та ін. Стриманість і виразність рухів концертмейстера під час виконання впливає і на сприйняття слухачів залу, в якому виступає хоровий колектив.

Участь концертмейстера в повсякденній роботі хорового колективу вимагає від нього добре розвиненого гармонійного слуху і музичного мислення. Саме від нього потрібно умінь грати багаторядкові партитури. Він при першому погляді повинен бачити увесь об'єм фактури, сприймати і оцінювати логіку гармонійного, тембрового і ритмічного змісту твору.

Створюючи власну картину світу, ця галузь знань, почуттів, переживань концертмейстера передбачає наявність комплексу психологічних якостей особистості, великий обсяг уваги та пам'яті, висока працездатність, мобільність реакції, витримка волі, педагогічний такт і чуйність.

Отже правомірно говорити, що велику роль відіграє концертна та просвітницька діяльність хорового колективу. Специфіка роботи концертмейстера вимагає від нього особливого універсальності, мобільності, вміння. Діяльність концертмейстера вимагає від піаніста застосування багатосторонніх знань і умінь по курсах гармонії, сольфеджіо, поліфонії, історії музики, аналізу музичних творів, хорової літератури, педагогіки - в їх взаємозв'язках.

Необхідними професійними складовими концертмейстерської підготовки студента-піаніста є: володіння елементами акомпаніаторської роботи, прагнення до розширення репертуару шляхом ескізного освоєння музичних творів; володіння алгоритмами дій читання з листа, транспонування та підбору по слуху; готовність до концертно - сценічної діяльності.

Компетентності концертмейстера, необхідні для успішної професійної діяльності, які повинен опанувати студент-піаніст в процесі концертмейстерського навчання це:

а) високий рівень піаністичної майстерності, що передбачає, віртуозне володіння роялем - як в технічному, так і в музичному плані.;

б) уміння охопити образну суть і форму твору, вміння освоювати музичний текст, охоплюючи комплексно трьохрядкову і багаторядкову партитуру і відрізняючи істотне від менш важливого.

Концертмейстер повинен жити особливу, безкорисливу любов до своєї спеціальності, яка (за рідкісним винятком) не приносить зовнішнього успіху - оплесків, квітів, почесей і звань. Він завжди залишається "в тіні", його робота розчиняється в загальній праці всього колективу. Чим більше естетично розвинений концертмейстер, тим міцніше його художні вміння і навички, тим повніше, цікавіше розгортається його творча діяльність.

#### Список використаних джерел:

1. Брянская Ф. Навык игры с листа, его структура и принципы развития // Вопросы фортепианной педагогики под ред. Натансона В.- М.:Музыка, 1976.
2. Савельева М.В. Обучение учащихся - пианистов в концертмейстерском классе чтению нот с листа, транспонированию, творческим навыкам и аккомпанементу в хоровом классе. // Методические записки по вопросам музыкального образования. Вып.3. - М.:Музыка, 1991.
3. Соколов В.Л. Работа с хором / В.Л.Соколов. - М., Музыка. - 1967. 227с.
4. Обухова О. В концертмейстерском классе / О.Обухова. М., 1980. -123с.
5. Хавкина - Трахтер Р.Работа в концертмейстерском классе // Вопросы фортепианной педагогики. Вып.4. - М., Музыка, 1976.
6. Полян И. З досвіду педагога - концертмейстера / І.Полян - ХІМ: Музыка, 1975. - #4. 14 с.

## ПРОФЕСІЙНІ АСПЕКТИ РОБОТИ ПІАНІСТА- КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ХОРОВОМУ КЛАСІ

*Французжан О.В., піаніст-концертмейстер Вінницького коледжу культури та мистецтв ім. М. Д. Леонтовича*

*У статті розглядаються основні аспекти роботи піаніста-концертмейстера у хоровому класі. Визначено функції концертмейстера у репетиційній роботі, розглянуто основні форми роботи концертмейстера.*

*Ключові слова: піаніст-концертмейстер, хоровий спів, хорова партитура, концертмейстерська майстерність, акомпанемент.*

*In the article considered the basic aspects of work of pianist-concertmaster in a choral class. Certain functions of concertmaster in rehearsal work. The basic forms of work of concertmaster are considered.*

**Keywords:** *pianist-concertmaster, choral singing, choral score, mastery of concertmaster, accompaniment.*

Хоровий спів посідає в українській музичній культурі одне із найбільш важливих місць, та по праву вважається одним із найбільш доступних способів музичного виховання. Безумовно, основну відповідальність за якість хорового виконання, розвиток колективу, його репертуар відповідає головний художній керівник та диригент. Але успішна діяльність колективу пов'язана і з професійним рівне піаніста-концертмейстера.

Проблемам концертмейстерської майстерності присвячена велика кількість науково-практичних досліджень, серед яких варто відзначити праці Джеральда Мура, який більшу частину свого життя присвятив концертмейстерському мистецтву. Саме він створив новий тип акомпаніатора, який у співпраці із солістом створює загальний музичний образ твору. Роль піаніста-концертмейстера у хорі досліджена менше, саме тому дана стаття присвячена визначенню основних аспектів професійної діяльності піаніста-концертмейстера у хоровому класі з огляду на власний практичний досвід.

Концертмейстер є невід'ємною частиною творчого та педагогічного процесу у хоровому класі. Функції, покладені на концертмейстера досить різноманітні. Більшу частину роботи концертмейстера у хоровому класі становить акомпанемент до творів, написаних для хору у супроводі фортепіано. Робота концертмейстера бере на себе обов'язок художнього виконання твору, тому обов'язковою умовою, окрім професійного технічного володіння інструментом є наявність виконавської культури та художньо-естетичного смаку. Важливою є також умова вміння донести музичний матеріал до слухача.

Організація хорового колективу та робота з ним в першу чергу лягає на плечі керівника хору, але саме концертмейстер допомагає диригенту в розспівуванні хору, вивченні хорових партій тощо. Вибір хорових творів також пов'язаний із рівнем підготовки хорового колективу та рівнем виконавської майстерності самого піаніста. Концертмейстер хорового колективу в процесі роботи у хоровому класі зобов'язаний враховувати основні музично-педагогічні принципи: виховання музикальності у співаків в роботі над вивченням хорового твору, творча дисципліна, розвиток музичного мислення та художньої уяви.

Однією із умов продуктивної роботи та якісного виконання акомпанементу є підготовчий етап самостійної роботи, до початку вивчення твору із хором. Складовою такої підготовки є музично-теоретичний аналіз твору, поняття стилю та форми, технічна готовність виконання твору чи партитури, вміння транспонувати твір за необхідності. А також домовленість із диригентом хору про загальну трактовку твору.

Робота концертмейстера з хором суттєво відрізняється від роботи з солістами-вокалістами та інструменталістами. В даному виді має бути плідна співпраця концертмейстера з диригентом та хоровим колективом, спілкування з хористами. Необхідні навички концертмейстера у хоровому класі включають здатність виконати хорову партитуру на фортепіано, вміння проводити у співпраці з диригентом розспівування хору, задати йому тон, транспортування творів та швидке читання з аркуша. Обов'язковою умовою у роботі з хором є опанування основами диригентської техніки, вміння виконувати

твори «по руці» диригента, бути мобільним до змін у безпосередньому виконанні творів – темпу, динаміки тощо.

Концертмейстер має контролювати не лише власну партію супроводу, але і саму хорову партитуру поряд із літературним текстом. Різні етапи репетиційної роботи в хорі вимагають виконання творчого матеріалу у різних його поєднаннях. Так, при першому виконанні всього твору та його зведенні разом із хором концертмейстеру не завжди вдається зберегти весь акомпанемент, оскільки в деяких моментах виникає потреба підтримки саме хорової партитури, виникає необхідність незначних спрощень самого акомпанементу. Але навіть в такому випадку зберігається основна вимога щодо виконання: збереження жанрових та стилістичних рис, гармонічну основу та метро ритмічні особливості, пульсацію тощо.

Хоровий диригент в першу чергу відповідає за якість хорового звучання, за цілісне втілення музичного твору. Саме у таких моментах підкреслюється важливість співпраці концертмейстера та диригента, оскільки втілення творчого задуму у творах з акомпанементом є неможливим без професійної роботи концертмейстера.

Особливим видом роботи концертмейстера є також здатність виконання хорової партитури на фортепіано. Часто в репетиційному процесі диригент просить продемонструвати хорову партитуру: продублювати виконання хорових партій, або всю хорову партитуру. В такому випадку концертмейстер повинен не лише технічно чисто виконати партитуру на фортепіано, але і максимально наблизити звучання партитури на інструменті до хорового звучання. Хор, як природний музичний інструмент має можливість відтворити різні відтінки звука, від *pianissimo* до *fortissimo*, водночас залишаючи за собою вірність природі співочого голосу. Акомпануючи хору, або ж виконуючи за вимогою хорову партитуру піаніст завжди повинен пам'ятати про природу хорового звучання. Досвідчений концертмейстер має перебороти ударну молоточкову природу власного інструменту, уподібнюючи своє виконання до одного із найбільш яскравих засобів художньої виразності у хорі – тембру.

При показі хорової партитури повинні бути збережені основні правила вокально-хорового виконання на інструменті: плавне голосоведіння, збереження цезур для дихання, штрихів, фразування, кульмінації тощо. Важливою умовою також є дотримання точної трактовки диригента та вміння зберегти цілісну художньо-музичну картину. Якісною рисою професійності концертмейстера є грамотне виконання, у відповідності до авторського тексту та творчого задуму диригента-хормейстера в будь-якому творі.

Варто зазначити про ще один необхідний елемент якісної роботи піаніста-концертмейстера – читання з аркуша. Читання з аркуша – мистецтво, опанувати яким зобов'язаний кожен концертмейстер у хоровому класі. Одним із аспектів якісного читання з аркуша є координація виконавцем цілісності художньої форми та техніки піаніста. Для цього необхідно відпрацювати свободу орієнтування в клавіатурі, різних видах техніки, аплікатури. Лише за умови повної мобілізації всіх творчих здібностей читання з аркуша буде мати успіх.

Важливим елементом професійної майстерності піаніста-концертмейстера є вміння слухати. Далеко не всі професійні піаністи-солісти володіють навичками успішної гри в ансамблі, однією з вимог якої є не лише технічний, але і творчий ансамбль. Саме завдяки такій майстерності піаніст, акомпануючи колективу буде знаходитися «всередині хору», а не тяжіти над ним.

Таким чином, вищевказані вимоги повинні зберігатися на будь-якому етапі виконання твору – вивчення партитури, репетиційна робота та концертне виконання. Окрім акомпанування, концертмейстер повинен бути обізнаний з методикою роботи керівника хору, що до художньої концепції хорових творів та професійно відчувати весь комплекс диригентського жесту. Саме такий професійний підхід концертмейстера, забезпечить успіх у реалізації виконавської концепції хорових творів та забезпечить професійне зростання в контексті компетентнісної спрямованості.

#### Список використаних джерел:

1. Гендельман Д. Роль концертмейстера в вихованні певців. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. Наук. Пр. Харків, 2003. Вип.13.С. 160-168
2. Грінченко Т. Д. Історія виникнення та становлення професії піаніст-концертмейстер. *Наукові праці історичного факультету Запорізького нац. ун-ту*. 2012. Вип. 48. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npifznu\\_2017\\_49\\_56](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npifznu_2017_49_56) (дата звернення: 23.01.2020).
3. Концертмейстерська діяльність: історія, теорія, практика. Львівська державна музична академія ім. М.Лисенка. Львів: Сполом, 2005.108 с.
4. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. М. : Радуга, 1987. 432 с.
5. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М. : Музыка, 1967. 319 с.
6. Шатова І. Креативные и дидактические функции концертмейстера в классе хорового дирижирования. *Матеріали науково-творчої конференції присвяченої 90-річному ювілею з дня заснування Одеської державної музичної академії імені А.В. Нежданової*. Трансформація музичної освіти і культури в Україні: зб. Наук. Пр. Одеса, 2004. С. 120 -126

## ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ У СТУДЕНТІВ В КЛАСІ ПОСТАНОВКИ ГОЛОСУ

**Червоній М.В.**, заслужена артистка України, викладач, концертмейстер

*У статті висвітлюються основні методи формування вокальних компетентностей майбутніх вчителів музичного мистецтва на заняттях з постановки голосу, а також подається огляд методичних рекомендацій, які є найбільш ефективними для підготовки голосового апарату студента для якісного співу.*

**Ключові слова:** учитель музичного мистецтва, вокальні компетентності, методи вокального розвитку.

*The article raises basic methods of formation for vocal competences of future teachers of music on the vocal classes, and overview of methodical recommendations, which are the most effective for student voice training and his qualified singing.*

**Keywords:** teacher of musical art, vocal competences, methods of vocal development.

**Постановка проблеми.** В умовах формування освітянської сфери пріоритетного значення набувають процеси оновлення змісту та методів навчання студентів. В царині музичної освіти особливо важливими постають питання вдосконалення фахової підготовки майбутніх учителів музики, одним із провідних компонентів якої виступає формування комплексу музично-виконавських знань, умінь та навичок студентів.

Розвиток вищої школи вимагає від учителів творчого самовиявлення, фахової компетентності, здатності до саморозвитку та самоосвіти для забезпечення високого рівня освіченості, особистісного й духовного становлення своїх учнів. Значне місце у професійній підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва посідає вокально-методична підготовка, яка формує музичну культуру особистості і потребує постійного вдосконалення.

Освітньо-професійна програма підготовки, навчальний план та програми підготовки майбутнього вчителя музики висувають вимоги до формування виконавських, педагогічних, психологічних, організаційних, просвітницьких знань та вмінь педагога музичного мистецтва. Вокально-педагогічні компетенції студентів-випускників мистецького факультету відображають якість їх фахової навчально-методичної підготовки, музичної культури особистості.

Основою та результатом вокально-педагогічної підготовки майбутнього вчителя музики у ВНЗ є комплекс розвинених педагогічних здібностей та професійних якостей, досконале оволодіння основами співацького дихання, позицією звучання голосу, співацькою артикуляцією, чіткою дикцією, здатних забезпечити якість навчання й естетичного виховання школярів.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** З огляду на дану проблему, видатні науковці минулого і сьогодення концентрували свою увагу на особливостях професійної підготовки майбутніх викладачів музичного мистецтва (Н. Андрієвська, О. Апраксина, Т. Сущенко та ін.). Проблемами формування співацького голосу, постановки дихання та чистої співочої інтонації займалися Л. Дмитрієва, Я. Кушка, Л. Работнов, Р. Шаповалова та ін. Проблеми вдосконалення виконавської майстерності майбутніх учителів музичного мистецтва досліджували Н. Андрійчук, В. Федоришин, Л. Дерев'янка, Б. Асаф'єв, М. Леонтович, К. Стеценко та ін.

**Мета статті** полягає в розкритті методів формування вокальних компетентностей студентів, які сприятимуть підвищенню рівня фахової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва.

**Виклад основного матеріалу.** Професійна підготовка майбутнього вчителя розглядається як навчально-виховна діяльність, спрямована на формування у студентів необхідних загальнопедагогічних та спеціальних знань, вмінь і навичок, кваліфікаційно важливих особистісних якостей і здібностей, готовність до професійно-педагогічної діяльності. Готовність до вокально-педагогічної роботи охоплює сукупність компонентів (когнітивного, процесуального, організаційного, морально-вольового), а також високий рівень теоретичних узагальнень, широту і масштабність мислення, професійну актуалізацію здобутих знань і вироблених вмінь, цілеспрямований розвиток професійно значущих якостей особистості, що дає можливість випускникові бути не тільки транслятором музичної культури в школі, а й реалізовувати свої знання та вміння як педагога-музиканта, лектора, виконавця-інструменталіста, вокаліста, диригента, акомпаніатора, керівника музично-творчого колективу.

Результатом сформованості професійної компетентності є готовність майбутніх учителів музики до педагогічної та творчої діяльності а умовах освітньої установи. Причому акцентується увага на фахових уміннях і здібностях, які відшліфовуються у процесі практичної діяльності та згодом характеризують рівень педагогічної майстерності вчителя.

Одним з основних показників компетентності є вміння вирішувати педагогічні завдання, сприяючи особистісному розвитку школярів. Щоб досягати ефективних результатів розвитку школярів, реалізації навчально-виховних завдань, виконувати посадові обов'язки на належному рівні, вчителю музичного мистецтва необхідно володіти сукупністю фахових знань, умінь і навичок – володіти музичною грамотою, ритмікою, знати теорію музики, музичний репертуар, володіти вмінням грати на музичному інструменті, орієнтуватися в різних музичних жанрах, підбирати музичний матеріал, продумувати технологію і методику його використання відповідно до поставлених цілей, мати гарне відчуття ритму, музичний слух і музичну пам'ять.

Основою діяльності вчителя є вокальні вміння – правильність звукоутворення, дикція, дихання, артикуляція, чистота інтонування. Відповідність якості вищої освіти випускника вищої школи має відзначатися компетенціями – соціально-особистісними, загальнонауковими, інструментальними, професійними (загальнопрофесійними, спеціалізовано-професійними). Завдання вокальної підготовки у ВНЗ полягають не тільки у виховання співака-виконавця, а й у виховання високопрофесійного фахівця, який був би спроможний продемонструвати різні манери співу, здійснити корекцію голосу своїм вихованцям.

Сутність компетентнісного підходу полягає в тому, що результатом освіти стають не окремі знання, вміння і навички, а здатність фахівця до продуктивної діяльності. Компетентність розглядається тільки в дії і залежить від соціальних факторів; є складною динамічною структурою, яка об'єднує всі складові частини діяльності вчителя і формується у процесі фахового навчання.

Професійну компетентність вчителя музики розглядаємо як системну, інтегративну якість особистості, здатної усвідомлювати художню образність змісту музичних творів і реалізовувати жанрово-стильові особливості через засоби художньо-виконавського втілення. Вокальні вміння у структурі професійної компетентності вчителя музики розглядаємо як здатність до розуміння і творчого самовираження у сфері музичного мистецтва.

Вокально-педагогічні уміння розуміємо як складне особистісне утворення, що формується у процесі навчання співу і забезпечує успішність вокально-виконавської діяльності.

Формування вокальних компетенцій майбутніх учителів музичного мистецтва на заняттях із постановки голосу вважається одним із актуальних питань, яке намагаються вирішити викладачі музично-педагогічних та мистецьких факультетів педагогічних університетів.

На думку Р. Савченко, музично-педагогічна компетентність структурується у три блоки компетенцій (загальногромадянських, психолого-педагогічних та музично-фахових), взаємоузгодження яких забезпечує формування суб'єкта навчання в гармонійній цілісності: "особистість – педагог – фахівець" [3, с.13]. Багатокомпонентна структура компетентностей, обґрунтована Л. Масол, Н. Миропольською, В. Рагозіною та ін., складає три умовні групи: особисті(загальнокультурні), функціональні та соціальні [2, с. 14].

Важливим чинником успішності процесу фахової підготовки майбутнього вчителя музики є особистість викладача, його науково-педагогічна кваліфікація, високий рівень необхідних знань, умінь, навичок, комплекс особистісних якостей, котрі забезпечать

успішне вирішення складних професійних завдань із формування вокально-педагогічної майстерності майбутнього вчителя.

Розвиток вокальних компетенцій майбутніх учителів музичного мистецтва на заняттях з постановки голосу - це запорука успішного вирішення задач, пов'язаних із майбутньою професією студентів, тобто з роботою в загальноосвітній школі та різноманітних позашкільних закладах. Підтримуємо думку З. Ткаченко, що поєднання зусиль педагога з постановки голосу та концертмейстера спрямоване на досконале оволодіння студентами співацьким диханням, правильною позицією звучання голосу, різними видами голосоведення, динамікою звуку, співацькою орфоєпією, вірною співацькою артикуляцією та чіткою дикцією [4, с. 115].

Методика розвитку вокального голосу студентів-вокалістів має базуватись на непрямому керівництві їх творчістю, що досягається шляхом створення позитивного психологічного мікроклімату та сприятливих умов для творчої діяльності за допомогою сприятливого емоційного впливу на нього та змісту завдань, які цікавлять студентів у процесі творчого спілкування у спільній діяльності з викладачем.

Критеріями сформованості вокальних навичок можуть бути ступінь усвідомленості студентом якості співацької постави; «установка» на утримання корпусу, голови, рота; відчуття співацького дихання (співацький вдих, його затримка (опора) та фонаційний видих); мотивація на правильне звукоутворення; атака звуку (тверда, м'яка, предихальна), вокальна позиція та округленість звучання; застосування набутого досвіду під час дикції, формування у співі голосних і вимова приголосних звуків; дотримання когнітивно-емоційного відчуття в ансамблі (злагожене емоційне, ритмічне, динамічне темброве, дикційне звучання); свідоме розуміння використання вокально-технічних навичок, підбір власного репертуару.

Володіння фаховими компетентностями, знання психолого-педагогічних дисциплін та дисциплін світоглядного спрямування забезпечує педагогам ВНЗ досягнення високого рівня педагогічної і фахової майстерності. Вони є ініціаторами створення концертних програм та організаторами культурно-мистецького життя краю. Окрім того, викладачі та студенти беруть активну участь у проведенні творчих конкурсів і фестивалів різних рівнів. Під патронатом своїх викладачів майбутні вчителі музики стають лауреатами та дипломантами в різноманітних жанрах музичного мистецтва [5, с.16].

Основними професійними якостями, знаннями та вміннями майбутнього співака як вихователя вважаємо: оволодіння сучасними методиками музичної педагогіки та співу, організаційними методами, культурою мовлення; сприяння ефективності музичного виховання та вокального розвитку особистості; вміння виконувати вокальні твори, демонструвати музичну культуру, цілеспрямовано вдосконалювати голос, формувати його тембр; досконало володіти вмінням аналізувати музичні твори, стилі та манери їх виконання.

Щоб досягти майстерності, кожен музикант повинен віртуозно володіти своїм інструментом, знати його технічні можливості [1, с.7].

Постановка голосу - це процес одночасного формування слухових і м'язових співацьких навичок, спрямованих на вироблення вокальних навичок. Підвищенню ефективності процесу навчання у класі з постановки голосу сприяє розвиток основних вокальних навичок, таких як активізація артикуляційного апарату, вдосконалення дихання, звуковедення, зміцнення верхнього і нижнього регістру співацького діапазону. Одним з

найважливіших елементів роботи над постановкою голосу є процес звукоутворення, робота над ним може тривати протягом усього навчання майбутнього вчителя музичного мистецтва у вищому навчальному закладі.

Особливе місце у навчально-виховному процесі належить розвитку вокального слуху, адже *слух вокаліста* - це комплекс психічних та інтелектуальних здатностей сприймати та відтворювати звукові враження, орієнтуючись на висотні й ладові співвідношення звуків, темброву належність, метроритмічну організованість, ритмічні послідовності й комбінації, динамічні відтінки та їх розвиток, гармонічні засоби та процеси, структуру творів музичного мистецтва, а також здатність зберігати у своїй свідомості музичну інформацію, необхідну для професійної діяльності.

На заняттях з постановки голосу ми намагаємося навчити студента імітувати звуки, зміцнюючи при цьому дихання, знаходячи потрібні відчуття у формуванні звукової культури.

У сучасній системі постановки голосу *метод показу голосом* дає бажані результати в тому випадку, коли педагог має добре розвинений вокальний слух, педагогічний дар, грамотне володіння системою педагогічних прийомів та знаннями в галузі фізіології та анатомії голосового апарата, психології, акустики тощо. Показ звучання своїм голосом дозволяє вплинути на голосову функцію у цілому й організувати її у необхідному напрямку, а оскільки показ звуку безпосередньо впливає на орган слуху і зору, його застосування тісно пов'язане зі здібністю до імітації. Імітація є найкоротшим шляхом до засвоєння вокальних навичок.

Необхідною частиною постановки голосу є *розспівки*. Це система вправ для зміцнення та розвитку основних вокальних навичок, комплекс вправ для голосових зв'язок. Розспівки дозволяють зупинитися на окремих складних елементах вокальної техніки, тренувати їх до автоматичної звички, поступово розширюючи діапазон вокальних навичок. Розспівки підвищують загальний тонус організму співака, викликають стан творчого збудження і стимулюють творчу активність. При постійному тренуванні голосу, на вокальних вправах, що систематично чергуються, розвивається умовний рефлекс готовності до тривалої, систематичної, повноцінної роботи, що є необхідною передумовою професіоналізму.

Ефективне оволодіння вокальними навичками майбутніми учителями музичного мистецтва на заняттях з постановки голосу можливе лише у поєднанні з *самостійною роботою*. Підготовча самостійна робота створює сприятливі умови для засвоєння вокальних навичок на заняттях. Це розучування музично-літературного тексту нового твору, мелодії вокалізу, вокальні вправи на звільнення чи укріплення м'язів голосового апарату, самостійне розспівування, прослуховування записів видатних співаків.

Особливо важливим є метод самостійного розспівування, щоденна так звана «ранкова» гімнастика голосу яка здійснюється студентом за попередніми вказівками педагога. Це сприяє фіксації опори дихання і тим самим закріплює її. Вправи виконуються рівно з твердою атакою кожного звуку з повним змиканням голосових складок і диханням за допомогою активних рухів діафрагми.

Співак повинен стояти вільно, прямо, з добре розгорнутою грудною клітиною і вільними руками. Він повинен контролювати свободу м'язів під час співу. У створенні образу та його відтворенні виконавець перш за все висловлює власні думки і почуття.

Результатом апробації сукупності форм, методів, педагогічних прийомів, направлених на їх розвиток у процесі практичної діяльності (тренувальні вправи, репетиційний процес, концертна діяльність) є *вокальні компетенції*.

Грунтуючись на аналізі науково-педагогічних джерел вокальні компетенції майбутніх вчителів музичного мистецтва нами трактуються як вокальні вміння, вироблені шляхом свідомого багаторазового повторення та підкріплені практичним досвідом.

Отже, процес формування вокальних компетенцій майбутніх учителів музичного мистецтва на заняттях з постановки голосу зводиться до правильної організації дихання, формування м'якої атаки звука, формування виконавської навички сполучення голосних з приголосними, застосовування активної артикуляції, співацької постави, формування уявлення про чистоту інтонації.

Важлива роль у процесі професійного становлення майбутнього вчителя належить викладачеві, його педагогічним здібностям, майстерності і готовності працювати на якісний результат. Вокально-педагогічні компетенції майбутніх вчителів музики у ВНЗ формуються у процесі вокальної діяльності, яка є основою збагачення естетичного і життєвого досвіду, сприяє «зануренню» студентів у процес виконавської творчості на рівні сприйняття, усвідомлення та осмислення кращих зразків вокального мистецтва.

Перспективним вбачається дослідження процесу формування вокальних компетенцій студентів на заняттях з постановки голосу в контексті наукових підходів до запровадження інноваційних методів навчання у системі вищої педагогічної освіти з метою підвищення професійної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва, здатних продемонструвати результати своїх творчих пошуків.

#### Список використаних джерел:

1. Кушка Я.С. Методика навчання співу: Посібник з основ вокальної майстерності. Тернопіль: Навч. книга Богдан, 2010. 288 с.
2. Масол Л., Миропольська Н., Рагозіна В. Формування базових компетентностей учнів загальноосвітньої школи у системі інтегративної мистецької освіти: посібник. К.: Педагогічна думка, 2010. 232 с.
3. Савченко Р.А. Теорія і методика формування музично-педагогічної компетентності майбутніх вихователів та музичних керівників дошкільних навчальних закладів: автореф. дис ... док. пед. наук: 13.00.02. К., 2014. 43 с.
4. Ткаченко З. Формування вокальних компетенцій студентів в процесі фахової підготовки. Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія «Проблеми методики фізико-математичної і технологічної освіти». 2016. Вип. 9(3). С. 114-117.
5. Черкасов В.Ф. Професійно-педагогічна підготовка майбутніх педагогів-музикантів у вищих навчальних закладах мистецького спрямування / В.Ф. Черкасов // Наукові записки / Ред. кол.: В.В. Радул, В.А. Кушнір та ін. – Випуск 139. – Серія: Педагогічні науки. – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2015. – 316 с.

## РОЗВИТОК КРЕАТИВНОСТІ ЯК СКЛАДОВА ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ПЕДАГОГА-МУЗИКАНТА

*Швець І.Б.*, Народна артистка України, професор.

*У статті розглядається проблема розвитку креативності майбутнього педагога-музиканта в умовах професійної підготовки.*

**Ключові слова:** *креативність, креативний потенціал, творче мислення, професійна підготовка.*

*The article deals with the problem of development of creativity of future teacher-musician in terms of vocational training.*

**Keywords:** *creativity, creative potential, creative thinking, professional training.*

На сучасному етапі європейської інтеграції України відбувається реформування системи вищої освіти країни. Підвищення рівня її якості обумовлюється процесами глобалізації та потребами формування позитивних умов для індивідуального розвитку людини. Основною метою державної політики в галузі освіти є створення умов для розвитку особистості і творчої самореалізації кожного громадянина України, оновлення змісту освіти та організації навчально-виховного процесу відповідно до демократичних цінностей, ринкових засад економіки, сучасних науково-технічних досягнень.

В сучасних умовах вчитель повинен володіти здатністю до творчого мислення та інноваційної діяльності, самостійності й нестандартності рішень, інтелектуальної компетентності. Тому одним із найважливіших завдань вищих педагогічних навчальних закладів на сучасному етапі є пошук найбільш ефективних і дієвих форм роботи щодо розвитку творчих здібностей майбутніх фахівців, формування їхнього креативного потенціалу, підготовка до застосування елементів творчості у майбутній педагогічній діяльності.

Важливого значення у зв'язку з цим набуває переорієнтація навчання з чисто прагматичної на духовно-творчу мету і стосується це насамперед мистецької освіти. Це обумовлює необхідність цілеспрямованої, систематичної роботи з розвитку креативності, що є показником гармонійного поєднання творчого мислення з високорозвиненими професійними вміннями.

Аналіз досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми показав, що креативність як характеристика особистості сучасного фахівця дістала психологічне обґрунтування в працях О.О. Бодальова, Л.С. Виготського, У. Джемса, Г.С. Костюка, Ж. Піаже, С.Л. Рубінштейна та багатьох інших. Х.Е. Трик розглядає креативність як продукт, процес, здібність, рису особистості в цілому. Інші педагогічні дослідження Н.В. Гузій, Ю.М. Кулюткіна, М.О. Лазарева, С.О. Сисоєвої, П. Торренса, Т.І. Шамової, Г.І. Щукіної, Ю.Л. Львової також дають ґрунтовну підставу вважати, що визначальною якістю творчої особистості є креативність, яка з одного боку, виступає важливою характеристикою діяльності, умовою і її результатом, а з іншого, – це цілісна особистісна якість, яка виступає системоутворюючою ланкою в структурі професіоналізму педагога-музиканта.

Метою статті є виявлення особливостей і шляхів розвитку креативності майбутніх педагогів-музикантів, як складової їх професійної підготовки у ВНЗ.

Для креативної особистості характерним є яскрава саморегуляція сприйняття, її спрямованість на вирішення будь-якої проблеми або завдання, високий рівень зосередженості, здатність сприймати неточності, відхилення, незвичайність та унікальність властивостей об'єкта, уміння звільнитися від фіксованої установки, сприймати самостійно і неупереджено. [1, 29].

Існують різні визначення поняття «креативність». Під цим поняттям частіше усього розуміють здатність модифікувати, покращувати та набувати технічні навички, приймати нові, нестандартні рішення, розглядати проблеми під новим кутом зору.

Креативність визначалася П. Торренсом як процес появи чутливості до проблем, дефіциту знань, їх дисгармонії, незгідності, несумісності, розбіжності; фіксації цих проблем; пошуку рішень, висунування гіпотез; перевірок, змін та переперевірок та, нарешті, формування та повідомлення результату рішення [2, с.749].

Х. Е. Трик вважає, що в самому загальному вигляді поняття креативність включає в себе минулі, супутні і послідувачі характеристики процесу, в результаті якого людина (чи група людей) створює будь-що, не існуюче раніше. Виходячи з цього, в дослідженні творчості він відокремлює наступні основні напрямки, які розглядають креативність як: продукт, процес, здібність, рису особистості в цілому [4, с.20].

Професійно-педагогічна підготовка майбутнього педагога-музиканта має свої особливості і передбачає подвійні цілі: по-перше, розвинути творчі здібності студентів і стимулювати їх творчий пошук засобами навчальної, позанавчальної, науково-дослідної та самостійної роботи; по-друге, озброїти майбутніх педагогів прийомами, методами, технологіями стимулювання та розвитку творчого потенціалу школярів у процесі навчальної та позакласної роботи [3, с. 27].

На сьогодні в ряді педагогічних вузів України для студентів мистецьких спеціальностей введена спеціалізація «режисура музично-виховних шкільних заходів». Це обумовлено вимогами сучасного освітнього процесу: шкільний музично-виховний захід, масове шкільне свято, концерт розглядається в контексті інших видів мистецтва: музики, образотворчого мистецтва, хореографії а також літератури, інтегрує їх зміст у досягненні і розумінні нової ідейно-художньої якості образу в сценічному мистецтві. Актуальним є проведення шкільних свят в театралізованій формі, яка поєднує в собі музично-виконавську, словесну, акторську, хореографічну діяльність у межах музичних дитячих вистав, капусників, літературно-музичних композицій, фестивалів, тематичних свят тощо. [4, с.336].

Практика розвитку креативності майбутнього педагога-музиканта в Вінницькому державному педагогічному університеті найбільш яскраво реалізується в рамках таких навчальних предметів, як «Акторська майстерність», «Теорія і практика режисури», «Організація музично-виховних дитячих заходів», «Основи виконавської майстерності», «Основи театральної педагогіки». Театральне мистецтво володіє необмеженим педагогічним потенціалом – це особливий, синкретичний, цілісний художній погляд на оточуючий світ. Воно формується в контексті інших видів мистецтва: музики, образотворчого мистецтва, хореографії, а також літератури, інтегрує їх зміст у досягненні і розумінні нової ідейно-художньої якості образу в сценічному мистецтві, воно є одним з унікальних факторів розвитку креативності особистості.

Дисципліни «Основи акторської майстерності», «Основи виконавської майстерності», охоплюють питання сценічної теорії і практики, опанування артистичною технікою за «системою Станіславського». Мета курсів – засвоєння студентами знань з історії та теорії

акторської майстерності та формування практичних виконавських навичок з техніки застосування засобів сценічної виразності: тіло, голос, психофізичні дані. У процесі вивчення даних дисциплін студенти оволодівають процесом органічної дії, переборюючи несприятливі умови публічної творчості, застосовують набуті сценічні навички в практичній виконавській діяльності.

В процесі вивчення дисципліни «Теорія і практика режисури» студенти оволодівають процесом органічної дії, засвоюють комплекс вправ та тренінг, спрямований на розвиток творчих здібностей та вміння керувати творчим процесом.

Дисципліна «Організація шкільних музично-виховних заходів» є логічним завершенням «театрального» блоку дисциплін і має за мету надати педагогічне спрямування знанням, які студенти отримали з «Основ акторської майстерності», «Теорії і практики режисури», «Основ виконавської майстерності». Метою вивчення курсу є набуття студентами теоретичних знань та практичних навичок організації шкільних музично-виховних заходів. В результаті вивчення навчальної дисципліни у студентів формуються навички організації й проведення різноманітних музично-виховних заходів, концертів, театралізованих вистав.

Отже, основними завданнями вказаних навчальних дисциплін є підготовка студентів до активного творчого музично-виховного процесу в загальноосвітній школі, виявлення потреб в особистісно-професійному зростанні, нестандартному виконанні навчальних завдань, стійкому їхньому інтересі до саморозвитку, самовдосконалення й професійного самоствердження та готовності до педагогічної діяльності.

Враховуючи зазначене вище, креативність педагога-музиканта можна трактувати як його здатність до індивідуального, неповторного, музичного, особистісного та професійного самовираження.

#### **Список використаних джерел:**

1. Дубасенюк О. А. Креативний підхід до професійно-педагогічної підготовки майбутніх учителів. // Креативна педагогіка. 2011. № 4. С. 23-28.
2. Енциклопедія освіти / Акад. пед. наук України; гол. ред. В. Г. Кремень. К.: Юрінком Інтер, 2008. 1040 с.
3. Морозов А.В., Чернилевский Д.В. Креативная педагогика и психология: Учебное пособие. М.: Академический Проект, 2004. 290 с.
4. Трик Х.Е. Креативность как процесс. М.: Наука, 1987. 163с.
5. Швець І. Development of creativity of the future teacher of music in terms of vocational training in high school // Science and Education Studies. Melbourne: 2016.- № 1 (17). 412 p.

## **ПРОБЛЕМА СЦЕНІЧНОГО ХВИЛЮВАННЯ ВИКОНАВЦЯ ПІД ЧАС КОНЦЕРТНОГО ВИСТУПУ**

*Щербакова Л.В., концертмейстер*

*У статті розглядається проблема сценічного хвилювання виконавця під час концертного виступу, причини появи даного психологічного стану та методи боротьби з ним.*

***Ключові слова:** сцена, сценічне хвилювання, виступ, естрада, виконавець, психологічна підготовка.*

*The article includes information about scenic worry of an artist during a concert performance, its reasons and methods to overcome it.*

**Keywords:** *scene, scenic worry, performance, bandstand, artist, psychological preparation.*

Рівень популярності естрадних виступів високий, як ніколи. Це пов'язано з розвитком засобів масової інформації та технологій загалом, що зумовило великий інтерес до естрадного мистецтва людей різних спеціальностей.

Зріс рівень виконавців, що не мають музичної підготовки у спеціалізованих закладах : музичних школах, музичних училищ або відповідних ВНЗ. Тому, без наявності відповідних знань та навичок, які необхідні виконавцю, може виникнути проблема сценічного хвилювання під час виступу будь-якого рівня.

Дана проблема була та залишається об'єктом дослідження науковців різних напрямів та професійних виконавців. Відправною точкою в історіографії даної проблеми, за висловами багатьох дослідників, можна вважати XVII століття. Варто виділити роботи К. Станіславського , І. Гофмана , Г. Когана , Б. Струве , М. Римського-Корсакова, А. Алексєєва, Г. Васадзе, Д. Благого , Л. Баренбойма .

**Метою та завданням** даної статті є виокремлення основних причин сценічного хвилювання, їхнього психологічного коріння та акцентування уваги на важливості професійної підготовки виконавця (різних рівнів) перед концертним виступом.

**Актуальність** даного дослідження випливає з росту рівня естрадних виконавців без спеціальної підготовки та відсутності належного рівня розуміння проблеми сценічного хвилювання у спеціалізованих закладах нашої держави.

Практично кожен виконавець, незалежно від рівня його популярності, відчуває психологічне хвилювання перед виступом. Це хвилювання може бути викликане різними емоційними станами людини. Як правило, даний психологічний стан прийнято називати естрадним або сценічним хвилюванням. Російський психолог Павло Якобсон у своїй роботі «Психология сценических чувств актера» виокремлював два типи такого хвилювання : хвилювання- підйом та хвилювання-паніку [15, с.212].

Хвилювання-підйом потрібно розуміти як емоційний стан виконавця при якому відчувається бадьорість, душевний підйом та позитивна енергія. Цей тип хвилювання може сприяти контакту між виконавцем та слухачами виступу.

Хвилювання-паніка є, на нашу думку, діаметрально протилежним психологічним станом людини та характеризується високим рівнем страху та невпевненістю, що вимагає витрачення великої кількості сил та енергії на їхнє придушення. Як наслідок, втрата важливої енергії може негативно впливати на рівень виконання музичного твору, що проявляється, наприклад, у втраті темпу, текстових помилках, звукових особливостях виконання та гіпотетичному зриві виступу.

Переживання та психологічне хвилювання позбавляють музичного виконавця контролю власних відчуттів, м'язової пам'яті. Причини появи такого відчуття можуть проявлятися у страху забути текст твору, поверхнева робота з музичним твором, незвична обстановка, невпевненість у власних силах або неправильно підібраний репертуар для виконання. В подальшому, неможливість перебороти психологічне хвилювання призводить до появи різного роду фобій, що будуть негативно відбиватись на житті музиканта. [6]

Саме тому, психологічне тренування виконавця повинне займати одну із основних ніш підготовки до концертного виступу. Щодо вирішення таких проблем як страх забути текст чи

невпевненість у своїх силах, варто зауважити, що ці моменти будуть залежати лише від самого виконавця.

Адже легковажність та самовпевненість є особистими рисами людини та можуть змінитись лише від його бажання. М. Римський-Корсаков дуже часто повторював, що сценічне хвилювання тим більше, чим гірше вивчений музичний твір.

Що ж до інших проблем, що не пов'язані з самим процесом підготовки до виступу (знання музичного твору, частота та якість повторів), то, зважаючи на високий рівень розвитку психології, існує широкий спектр технік, що допоможе виконавцю зняти психологічне напруження. Одним із гарних прикладів такої техніки є аутогенні тренування – метод самонавіювання, який передбачає концентрацію уваги, контроль над розмовою активністю задля підвищення ефективності. [9]

Говорячи про спеціалізовану підготовку естрадних виконавців у відповідних закладах, викладач повинен бути гарним психологом, щоб знайти правильний підхід до студента. Урахування характеру студента, його темпераменту є важливою частиною викладацької роботи.

Адже, при наявності розуміння особливостей студента, викладач матиме змогу побачити, зрозуміти та, в подальшому, виправити помилки, що можуть з'явитись у процесі роботи. Також, розуміння особливостей студента, допоможе викладачу знайти та запропонувати вдалу програму музичних творів, відповідно до рівня майбутнього виконавця. Однак і студент повинен усвідомлювати відповідальність підготовки до публічного виступу.[4]

Великий обсяг роботи лежить також на самому студенту-виконавцю. Постійна робота над собою та технікою гри чи співу є важливим аспектом у роботі, що матиме величезний вплив на естрадне майбутнє студента. Важливою річчю для студента є також самоконтроль та власне бажання працювати. Адже, при відсутності цих речей, студент або навіть професійний виконавець не зможе досягнути великих успіхів.

Підводячи підсумок вищевикладеного, варто зазначити, що проблема сценічного хвилювання є доволі комплексною та залежить від багатьох зовнішніх та внутрішніх аспектів самого виконавця. При наявності бажання та розуміння труднощів під час публічного виступу можна здолати дану проблему використовуючи для цього різні психологічні техніки або змінивши систему підготовки до виступів. Говорячи про студента-початківця, то тут дуже важливим є фактор розуміння та співпраці між студентом та викладачем. Адже, викладач повинен стати для студента помічником у будівництві власного майбутнього, надавши йому можливість навчатись з певною базою та певним рівнем підготовки. У випадку студента, успіх може бути досягнутий лише при працелюбності, відповідальності та щоденною роботою над собою.

#### **Список використаних джерел:**

1. Баренбойм Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство / Лев Аронович Баренбойм. – Л. : Музыка, 1974. – 334 с.
2. Благой Д.Д. О музыке... вне музыки / Дмитрий Дмитриевич Благой // Советская музыка, 1972. – № 5. – С. 64– 66.
3. Васадзе А.А. Художественное чувство как переживание «созревшей установки» –Т. 2. – Тбилиси, 1978. – С. 512 – 517.

4. Гмиріна С.В. Проблема сценічного хвилювання естрадного виконавця під час концертного виступу [Електронний ресурс] – Режим доступа: [http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/14527/1/S\\_Gmirina\\_2016\\_14\\_04\\_konf\\_IM.pdf](http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/14527/1/S_Gmirina_2016_14_04_konf_IM.pdf)
5. Голубовская Н. О музыкальном исполнительстве / Н. Голубовская. — Л. : Музыка, 1985. — С. 143.
6. Григорьев В.Ю. Исполнитель и эстрада / В.Ю. Григорьев. — М.– 1998. — С. 156.
7. Дубровина И.В. Психология: учебник для учрежд. среднего педагогического образования / И.В.Дубровина, Е.Е.Данилова, А.М.Прихожан.: Академия, 2004. – 464 с
8. Кочунас Р. "Психологічне консультування". - М.: 1998
9. Крешна Т.І До проблеми сценічного хвилювання у музикантів-виконавців [Електронний ресурс]– Режим доступа: <http://dspace.udpu.edu.ua/bitstream/6789/1160/1/Scenichne%20hviluvannja.pdf>
10. Нейгауз Г. "Про мистецтво фортепіанної гри". - М.: Музыка 1987 – 240 с.
11. Петрушин В.І. «Музична психологія»: Учеб. посібник для студентів і викладачів. - 1997.
12. Психологическая подготовка музыканта [Електронний ресурс] – Режим доступа : <http://rahmaninov.md/info/psycho/8>
13. Станиславский К.С. Работа актера над собой / К.С. Станиславский. — Т. 2–4. — М., 1954. — С. 313.
14. Якобсон П.М. Психология сценических чувств актера / П.М. Якобсон. — М. : 1936. — С. 212.

## **ДЖАМАЛА – СУЧАСНИЙ ПРЕДСТАВНИК СПІВОЧОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ**

***Яковенко Г.Р.**, здобувач ступеня вищої освіти «бакалавр»*

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

*У статті розглядаються характерні особливості вокально-виконавського стилю співачки Джамали. Її творчість представлена використанням полістилістики та політембровості, зумовлена значним впливом культурних та музичних традицій різних країн світу. Виконавський стиль співачки можна визначити як новий напрям розвитку сучасного українського естрадно-вокального мистецтва, який потребує детального дослідження.*

***Ключові слова:** Джамала, естрадне мистецтво, вокальне виконавство, полістилістика.*

*The article deals with the characteristic features of the vocal and performing style of the Jamala singer. Her work is represented by the use of polystyrene and polythemystry, due to the significant influence of cultural and musical traditions of different countries of the world. The performing style of the singer can be defined as a new direction of development of modern Ukrainian variety and vocal art, which needs detailed research.*

***Keywords:** Jamala, variety art, vocal performance, poly stylistics*

**Постановка проблеми.** За останні десятиліття ХХ та початку ХХІ ст. естрадний спів став одним з найпопулярніших видів не тільки вокального, а й музичного мистецтва загалом. Така популярність зумовлена певними причинами, що пов'язані переважно зі сферою шоу-бізнесу, який глобально популяризує цей вид мистецтва, котре розраховане на масового слухача. Виникає необхідність вивчення виконавських стилів в естрадній музиці, які є поки що досліджені недостатньо.

Нерозглянутою є проблема аналізу виконавського стилю українських естрадних співаків на зламі кінця ХХ — початку ХХІ ст., серед яких особливе місце посідає пісенна творчість Джамали (справжнє ім'я Сусанна Джамаладінова).

**Аналіз досліджень і публікацій.** Вітчизняна естрадна музика нині перебуває на етапі бурхливого розвитку, вона потребує постійного вивчення науковців. Завдяки активному функціонуванню української естради на початку ХХІ ст. частішими стали звернення дослідників до вивчення саме вітчизняної естради. Вокально-виконавський та музичний стиль досліджували такі мистецтвознавці: В. Москаленко, В. Медушевський, О. Шульпяков та ін.

В. Медушевський вивчає музикознавство в контексті богословської проблематики, однак він написав статті: «К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей» [2], «Музыкальный стиль как семиотический объект», у яких розглядає квінтесенцію понять музичного, виконавського та композиторських стилів. В. Москаленко — автор наукової праці «Лекции по музыкальной интерпретации» [3], у якій останню лекцію він присвятив вивченню й аналізу виконавського стилю, обґрунтувавши дефініцію поняття стиль музичної творчості. О. Шульпяков у музикознавчих розвідках досліджував музичне виконавство: «Музыкально-исполнительская техника и художественный образ» [4], «Работа над художественным произведением и формирование музыкального мышления исполнителя». У цих наукових працях мистецтвознавців можна спостерігати висвітлення загальних питань щодо музичного та виконавських стилів у контексті класичного мистецтва. Усі перелічені публікації важливі для наукового осмислення сучасного естрадного простору України, але виникла необхідність проаналізувати саме стилістичну складову у творчості відомих українських артистів сучасного періоду.

**Мета статті** - визначити особливості становлення і розвитку виконавської діяльності Джамали в контексті творчої діяльності співаків естрадного напрямку українського сучасного культурно-мистецького простору початку ХХІ ст..

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Джамала — яскрава, творча, неординарна, талановита особистість. Головна особливість її творчої діяльності полягає в тому, що в ній акумулювалися різні вокально-виконавські стилі.

Справжнє ім'я співачки Сусана Алімівна Джамаладінова, народилася в м. Оші Киргизькій РСР у родині кримського татарина Аліма Джамаладінова та вірменки Галини Тумасової. Незабаром родина переїхала до Мелітополя, а наприкінці 1980-х років — до села Малоріченське, що під Алуштою. Зростала вона в родині музикантів — мати працювала викладачем у музичній школі, а батько — диригент за освітою.

Змалку Сусана брала участь у різноманітних дитячих конкурсах: «Зоряний дощ» (1992), «Живі джерела» (1993). У 1992—1998 роках навчалась у музичній школі № 1 міста Алушти за класом фортепіано, по закінченню якої вступила до Сімферопольського музичного училища, яке закінчила 2001 році, а потім вступила до Національної музичної академії України в Києві, де здобула академічну освіту. На випускному екзамені вона виконала партію Віолетти з опери «Травіата» італійського композитора Джузеппе Верді та дістала найвищу оцінку, а відтак отримала диплом із відзнакою. Під час навчання Сусана брала участь у різноманітних українських і закордонних фестивалях, як: «Голоса будущего» (2000, РФ), «Кримська весна» (2001), «Do#Dж junior» (2001), «Il Concorso Europeo Amici della musica» (2004, Італія). Співала в жіночому акапельному квінтеті «Beauty band» (2001—2007), у складі якого 2006 року взяла участь у «DO#Dж junior», де її помітила хореограф Олена Коляденко й запросила на сольну

роль у власному мюзиклі «Па» (2008). Так Олена Коляденко стала першим продюсером Джамали.

Здобувши вищу освіту з академічного вокалу, вона надсилала власні записи до Цюрихського оперного театру та отримала пропозицію пройти стажування в Мілані, в славетному оперному театрі «Ла Скала». Після закінчення консерваторії вона вже вирішила вибрати оперу, як неочікувано надійшла пропозиція взяти участь у 8-му міжнародному конкурсі «Нова хвиля». Сусана погодилась і виступила на конкурсі під псевдонімом Джамала (Jamala), що є першою частиною її прізвища однак її творчий шлях успішно розпочався в ролі естрадної співачки з перемоги на конкурсі «Нова хвиля» в Юрмалі. Також вона опанувала і джазове вокальне мистецтво, адже ще з дитинства кримський аранжувальник Геннадій Асцатурян допоміг артистці закохатися в цей жанр, завдяки видатній джазовій співачці Еллі Фіцджеральд.

Навчання академічного співу допомогло їй опанувати інші за стилями вокальні манери, професійно розкрити акторські здібності, а також майстерно використовувати вокальне дихання, розвивати природний тембр звучання голосу, його надзвичайно широкий діапазон (Джамала має майже 4 робочі октави у своєму діапазоні). О. Шульпяков зазначав, що «однією з найважливіших умов формування виконавської майстерності є створення функціональних зв'язків між художнім мисленням, слухом, з одного боку, і сферою руху — з іншого» [4, с.11]. Під «сферою руху» малася на увазі єдність художнього мислення та технічного аспекту у виконавстві. Саме цю органічну єдність можна спостерігати, вивчаючи пісенну творчість Джамали. Треба зазначити, що різностильові вокальні вподобання співачки стимулювали її не обмежуватися академічним вокалом. Виконавиця здійснює пошук та відбір необхідних жанрів протягом усього творчого шляху. Також вона почала самостійно вивчати різні вокально-виконавські та інструментальні стилі, при цьому опановуючи й інші манери співу (естрадну, джазову, народну). Джамала цікавиться музикою різних народів світу: українською, російською, американською, італійською, іспанською, німецькою, латиноамериканською, кримськотатарською.

Проблему музичного виконавства досліджував В. В. Медушевський. У своїй статті «К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей», аналізуючи й вивчаючи виконавський і композиторський стилі, він підкреслював, що композиторський стиль Сергія Стравінського контрастніший з позиції використання жанрів, засобів музичної виразності, а тому й різноплановіший, порівняно зі стилем Олександра Скрябіна [2, с.11].

Виконавський стиль Джамали належить до контрастного стилю, адже творчість співачки настільки оригінальна й індивідуальна, що її складно порівняти з творчою діяльністю інших вокалістів на українській естрадній сцені.

Вище зазначалося, що виконавиця сміливо поєднує такі стилі, як класичний, джазовий, естрадний, деякою мірою, народний, причому ці стилі можуть траплятися не тільки в одному з її сольних альбомів, а й в одному музичному творі. У процесі дослідження її пісенного репертуару іноді виникають певні труднощі, пов'язані з розумінням того, який саме стиль відіграє домінуючу роль в альбомі та загалом у всій творчості.

Під час аналізу виконавського стилю Джамали неможливо не помітити швидких змін регістрових переходів під час фонації. Особливо чітко можна почути це в пісні «History Repeating» з альбому «For Every Heart» 2011 р. Зміна регістрів відбувається в той момент, коли Джамала починає виконувати пісню в низькому регістрі: в її голосі відчувається насичений

грудний, глибокий, оксамитовий тембр, навіть складається враження, ніби це зовсім не вона співає. Потім стрімко в приспіві пісні голос співачки звучить у високому регістрі, на нотах «фа», «соль» третьої октави, і це звучання приголомшує своєю дзвінкістю й емоційним напруженням. Контрастна зміна регістрів, котра підкріплена високим ступенем емоційності та динамічної насиченості є однією з головних особливостей вокально-виконавського стилю Джамали.

У сольному альбомі «For Every Heart» 2011 р. особливо слід звернути увагу на пісні «Smile» та «Маменькин сынок». Куплети цих пісень Джамала виконує в естрадній манері, у якій не відчувається джазова й академічна підготовка виконавиці. Але в момент звучання приспіву та переходу до фіналу пісні маємо можливість почути майстерно і технічно досконало виконані джазові імпровізації, у яких нерідко трапляються елементи академічної манери співу. Імпровізації в піснях Джамали являють собою складні вокальні речення, у яких є насичені мелодійні звороти (стрімки зміни регістрів, яскраві темброві переходи, мелізми).

Цікавим щодо дослідження виконавського стилю є альбом який дістав назву «Подих» (2015 р.), особливість якого полягає в тому, що він написаний у музичному стилі «groovy feelings» (groovy — з англійської перекладається як запальний, feelings — почуття), тобто «запальні почуття». Це новий стиль, що виник у XXI ст., у якому органічно поєдналися жанри: ритм-н-блюз, драм-н-бейс, даунтемпо, соул, електроніка і фанк.

Майже всі пісні альбому можна охарактеризувати як стилістично різнопланові композиції, котрі мають контрастний настрій: від жвавого та запального «Подих», «Чому саме тебе» (використані жанри: поп, соул, електро, джазові імпровізації) до ліричних, мрійливих і меланхолічних: «Шлях додому», «Drifting Apart feat», «Обещание» (поп, ритм-н-блюз, драм-н-бейс, соул).

Децю новаторським рішенням Джамали в цьому альбомі, а також у її творчості взагалі було звернення до української та російської поезії XX ст., зокрема віршів письменниці-шістдесятниці Ліни Костенко (вірш «Неандертальці») та поетеси і прозаїка Марини Цветаєвої («Ночь»), які покладено на музику.

В альбомі «Подих» можна спостерігати, як еволюціонує та трансформується творчість співачки, а також збільшується використання вокальних стилів та манер у її пісенній творчості.

Джамала є композитором та автором текстів власних пісень. Слід дати невелику характеристику її творчих досягнень. Зі своєю піснею «1944» співачка, в умовах напруженої конкуренції, здобула перемогу в 61-му пісенному конкурсі «Євробаченні — 2016». Пісня присвячена подіям з життя кримськотатарського народу, у ній є поєднання англійської та кримськотатарської мов, а також використання таких стилів, як поп, техно, джаз та пронизливі кримськотатарські наспіви. Ця композиція є новітньою у творчості співачки, адже вперше в ній розповідається про серйозні, трагедійні події.

12 жовтня був представлений п'ятий альбом «Крила», до роботи над котрим долучились український джазовий піаніст, Юхим Чупахін та гітарист гурту «Океан Ельзи» Владімір Опсеніца (сербський музикант). Платівка складається із 10 пісень, 7 із яких написані українською мовою, та ще 3 — англійською.

1 лютого вона представила англомовний сингл «Solo», авторами якого стали Адіс Емініч, Ванесса Кампанья та саундпродюсер Браян Тодд. У квітні сингл увійшов у топ-10 двох британських чартів Upfront Club та Commercial Pop.

На весні Джамала взяла участь у зйомках п'ятого сезону шоу «Голос діти», де вона стала тренером.

Це далеко не все, що можна сказати про творчість співачки. За свою творчу кар'єру, яка триває й досі, вона записала й випустила вже чотири студійні, один концертний та два мініальбоми, до яких увійшли пісні англійською, українською, російською та кримськотатарською мовами; знялась у фільмах «Поводир» українського режисера Олеса Саніна та «Поліна» франко-бельгійського режисера Оліаса Барко.

Говорячи про громадянську позицію, слід сказати, що у грудні 2013 року Джамала завітала на Євромайдан, щоб підтримати протестувальників. Від лютого 2014 року бере участь у заходах, присвячених соборності та цілісності України, зокрема у зйомках відеозвернення «Україна — єдина», у соціальному проєкті «Україна. З вірою в серці», у благодійній тандиті в Києві, в інформаційній кампанії «Крим — це Україна» .

*«Ви ніколи не бачили й не чули, що я кричу про свою благодійність, бо я вважаю, що це мій обов'язок не лише як співачки, це мій громадянський обов'язок бути людиною та допомагати людям.» - Джамала. Радіо «Вести» (13 вересня 2014)*

**Висновки.** Творчість Джамали можна визначити як новий напрям розвитку сучасного українського естрадного мистецтва. Це пов'язано переважно з тим, що її виконавський стиль формувався під впливом українських, італійських, російських, американських, кримськотатарських культурних та вокальних традицій. Тому можна стверджувати про наявність таких явищ, як полістилістика та політембровість у її виконавській манері. Кожен сольний альбом є сукупністю контрастних музичних композицій, у котрих органічно синтезувалися різноманітні виконавські стилі, що зумовлено яскравими тембральними «перевтіленнями» голосу співачки. Пісенна творчість Джамали об'єднує використання різних підходів у дослідженні та переосмисленні проблематики українського естрадного виконавства XXI ст.

#### Список використаних джерел:

1. Джамаладінова С. Главная — Jamala [Електронний ресурс] / С. Джамаладінова. — Режим доступу: <http://jamalamusic.com/#/news/>.
2. Медушевский В. В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей / В. В. Медушевский. — М : Музыкальный современник, 1984. — № 5. — С. 5–17.
3. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерперетации / В. Москаленко. — Київ : Клякса, 2013. — 272 с.
4. Шульпяков О. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ / О. Шульпяков. — Л. : Музыка, 1986. — 126 с.
5. [https://uk.wikipedia.org/wiki/Джамала#cite\\_note-Viva2017](https://uk.wikipedia.org/wiki/Джамала#cite_note-Viva2017).

## **СЕКЦІЯ 2. КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ РОЗВИТКУ ЗАГАЛЬНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ ТА ВИХОВАННЯ**

### **РЕАЛІЗАЦІЯ ПРОГРАМИ І. МАЛАШЕВСЬКОЇ «ВЕСЕЛКОВА МУЗИКОТЕРАПІЯ» В ОЗДОРОВЧО-ОСВІТНІЙ РОБОТІ З ДІТЬМИ 6-РІЧНОГО ВІКУ В УМОВАХ НУШ.**

*Вусик Т.Л., здобувач ступеня вищої освіти «магістр»  
Науковий керівник: Кім Г.Г., кандидат педагогічних наук, доцент*

*У статті охарактеризовано сутність програми І. Малашевської «Веселкова музикотерапія» та окреслено особливості її впровадження в оздоровчо-освітній роботі з дітьми 6-річного віку в умовах НУШ.*

*Ключові слова:* музикотерапія, вчителі НУШ, оздоровчо-освітня робота, діти 6-річного віку.

*The article describes the essence of I. Malashevskaya's program "Rainbow Music Therapy" and outlines the peculiarities of its implementation in health and educational work with children of 6 years of age in the context of NUSH.*

*Keywords:* music therapy, NUSH teachers, health and educational work, children of 6 years.

**Постановка проблеми.** Від стану здоров'я підростаючого покоління залежить благополуччя і розвиток суспільства. Однак в останні десятиріччя спостерігається помітна тенденція до погіршення здоров'я дітей. Найбільш вагомими чинниками цього процесу вважаємо екологічні проблеми, прискорення темпу життя й зростання психологічного та емоційного навантаження на дітей, починаючи з дошкільного віку [1]. Основні завдання застосування музикотерапії в педагогіці полягають у збереженні здоров'я та збільшенні продуктивності діяльності дітей, активізації їх зацікавленості та інтересу до музичних занять, посиленні активності дитини, її емоційності, вирішенні проблем міжособистісного спілкування. Використання музикотерапії у педагогічному процесі сприяє досягненню таких оздоровчо-профілактичних ефектів, як активізація компенсаторних можливостей організму, врівноваження процесів збудження та гальмування в центральній нервовій системі [4, с. 89].

**Аналіз попередніх досліджень.** Інтерес до музикотерапії лікарів, психологів, педагогів, які в основі своїх власних досліджень пізнали терапевтичну цінність музикотерапії, постійно зростає. Наукові праці сучасних дослідників розкривають й обґрунтовують поліфункціональність та всебічність впливу на людину мистецтва загалом та музики зокрема (Б.Асаф'єв, Б.Барток, Н.Ветлугіна, Й.Гердер, Д.Кабалевський, З.Кодай, К.Орф, Ш.Судзукі та ін.).

**Мета статті:** охарактеризувати сутність програми І. Малашевської «Веселкова музикотерапія» та окреслити особливості її впровадження в оздоровчо-освітній роботі з дітьми 6-річного віку в умовах НУШ.

**Виклад основного матеріалу.** Важливим досягненням у розвитку музикотерапії на вітчизняних теренах освіти стало затвердження у 2015 році Програми оздоровчо-освітньої роботи з дітьми старшого дошкільного та молодшого шкільного віку «Веселкова

музикотерапія» (автори: І. Малашевська, С. Демидова), яку ми впроваджуємо в роботі з першокласниками, переважно в гуртковій роботі. Її метою є надання допомоги вчителям НУШ, психологам і педагогам позашкільних навчальних закладів у роботі зі здоровими дітьми задля підсилення розвитку їх музикальності та гармонізації їх емоційно-психофізіологічних станів, а також із дітьми, які мають незначні емоційно-психологічні розлади, з метою усунення неврозів, страхів, комплексів, проблемної поведінки, внутрішніх конфліктів тощо [2, с. 61].

Актуальність цієї програми полягає у зростанні кількості дітей із психічно-розумовими та фізично-руховими відхиленнями, перевантаженням і скороченням можливостей вихованців під час відпочинку та емоційно-рухової розрядки. Курс спеціальних ігрових занять, спрямований на розвиток уваги, пам'яті, уяви, емоційної сфери, моральних установок та усунення проблем психомоторики (рухових розладів при психічних захворюваннях). Базовим підґрунтям методики музикотерапевтичної роботи з дітьми 6 річного віку програми «Веселкова музикотерапія» є ідеї ритмопластичного виховання Е. Жак-Далькроза, елементарного музикування К. Орфа, органічного взаємозв'язку музики, слова і жесту концепції Й. Гердера, важливості значення фольклору, народних ладів і ритмів у дитячому музичному вихованні Б. Бартока, пропагування необхідності музики як джерела душевного збагачення й гармонійного виховання З. Кодая, абсолютної віри в безмежність дитячого потенціалу Ш. Сузукі, музичного навчання Вальфдорської педагогіки [5, с. 12].

Основними завданнями педагогів, які працюють за розробленою методикою цієї програми, є розкриття музичних здібностей дітей не для демонстрації їх перед слухачами чи глядачами, а задля розвитку особистісних якостей дітей. Такий підхід ґрунтується на провідних засадах гуманної педагогіки, якими є віра в можливості кожної дитини; розкриття її самобутньої природи; повага та ствердження дитячої особистості; спрямування її на служіння добру і справедливості («Маніфест гуманної педагогіки») [7, с. 284].

*Сутність* вищезазначеної методики полягає в збереженні психічного здоров'я та попередженні емоційних розладів у дітей через навчання, їх вираження емоцій через виразні рухи. На заняттях ставляться, як виховні, так і психотерапевтичні цілі. Кожне заняття обов'язково повинне включати ігри та етюди, спрямовані на вираження емоції радості, що позитивно впливає на хід розвитку будь-якої дитини. Завершувати ж заняття рекомендується заспокоєнням дітей, навчання їх саморегуляції. У змісті програми «Веселкова музикотерапія» наведено основні оздоровчо-освітні завдання та очікувані результати музикотерапевтичної роботи за темами занять та кількістю годин на вивчення кожної теми, а саме: «Звукова мова тіла»; «Звуки природи»; «Дерев'яні», «Скляні» та «Залізні» звуки; «Звуки музичних інструментів»; «Звуки всесвіту» [5, с. 21]. Кожне музикотерапевтичне заняття містить такі *види роботи*: привітання-звертання; музично-танцювальна діяльність; дихальна та пальчикова гімнастика; слухання та прислухання; спів та інсценізація пісень; музично-ігрова діяльність; музикування; музична релаксація; прощання-звертання [5, с. 22]. Їх послідовність будується на дотриманні *принципу контрасту*: чергування активних (рухливих) і пасивних (спокійних) видів діяльності та *вимог побудови динаміки заняття* (досягнення кульмінаційного сплеску емоційно-почуттєвої сфери дітей і поступове приведення її до нормального, спокійного та врівноваженого стану). Чітка структура занять є *основою* всього музикотерапевтичного процесу.

Упродовж музикотерапевтичних занять використовується система технік, до яких належить: ритуал початку та закінчення заняття, техніки розігрівачі та рецептивні, техніки на розвиток когнітивних і перцептивних здібностей, моторних і сенсомоторних навичок,

емоційної сфери і вітальних афектів, соціальної взаємодії та поведінки, комунікації та мови [6, с. 94]. Зокрема, кожне заняття рекомендується розпочинати звуком якогось одного й того самого інструменту – дзвіночка, трикутника, бубна, барабана тощо + пісенька-привітання (вітання з усією групою або з кожною дитиною окремо). Закінчувати слід пісенькою-прощанням та грою на якомусь інструменті.

Презентуючи цю програму на різних семінарах і конференціях, автори з'ясували, що надзвичайно ефективним засобом її реалізації на практиці є поєднання теоретичної обізнаності педагогів із практичною перевіркою впливу музикотерапії на власну особистість [4, с. 196]. Переживання та «проживання» тих емоцій і почуттів, які виникають під час музичного навчання дітей на музикотерапевтичній основі, дає змогу педагогові краще зрозуміти мету, завдання і зміст запропонованої теоретико-методичної системи.

Проведене дослідження дає нам підстави сформулювати *методичні рекомендації* вчителям НУШ щодо використання музикотерапії для збереження здоров'я дітей шестирічного віку:

- створити сприятливі умови для занять з дітьми (просторе приміщення з регульованим освітленням, наявність достатнього арсеналу музичних інструментів, сучасної аудіо- та відеоапаратури та ретельно дібраної фонотеки, різноманітних дидактичних матеріалів та іграшок);

- ознайомлюватися з передовим досвідом вчителів, які працюють за даною методикою, прийомами їхньої роботи; брати участь у семінарах, тренінгах;

- забезпечити інтеграцію музичного впливу на дітей з іншими видами діяльності;

- систематично використовувати музикотерапію під час проведення ранкових зустрічей (ранкові кола), під час перерви;

- підбирати спеціальні музичні ігри, вправи, завдання на уроках музичного мистецтва та замість фізкультхвилинок на інших уроках.

**Висновки.** Отже, музикотерапія є позитивним чинником становлення й розвитку гармонійної особистості через вплив на: емоційно-почуттєву сферу, інтелектуальні здібності, психотерапевтичний і фізіологічний стан тощо. Впроваджуючи в роботу НУШ Програму оздоровчо-освітньої роботи з дітьми шестирічного віку «Веселкова музикотерапія» І. Малашевської, вчителі мають можливість використовувати цікавий матеріал для музикотерапевтичних занять, який допомагає розкрити музичні здібності дітей не для демонстрації їх перед глядачами, а задля розвитку особистісних якостей дітей, гармонізації їхньої почуттєвої сфери, що відповідає принципам гуманної педагогіки.

#### Список використаних джерел:

1. Гаращенко Л. Здоров'язбережувальні технології фізичного виховання дітей дошкільного віку: реалії та перспективи [Електронний ресурс]. Лариса Гаращенко. – Режим доступу: [http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Vird/2010\\_9/9.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vird/2010_9/9.pdf). – Загол. з екрану. – Мова укр.

2. Завьялова В. Ю. Музыкальная релаксационная терапия: Практ. рук-во. В. Ю. Завьялова. Новосибирск: 1995. 124 с.

3. Кэмпбелл Д. Дж. Эффект Моцарта / Пер. с англ. Л. М. Щукин; Худ. обл. М. В. Драко. Минск : ООО «Попурри». 2009. 312 с.

4. Малашевська І. А. Музичне навчання дошкільників і молодших школярів на основі оздоровчо-розвивального підходу: монографія. І. Малашевська. Переяслав-Хмельницький (Київ. обл.) : ФОП Домбровська Я.М. 2016. 210 с.

5. Малашевська І. А. Програма оздоровчо-освітньої роботи з дітьми шестирічного віку «Веселкова музикотерапія» І. Малашевська, С. Демидова. Тернопіль : Мандрівець. 2015. 44 с.
6. Петрушин В. И. Музыкальная психотерапия: Теория и практика. В. И. Петрушин. М. : Гуманит. издат. центр ВЛАДОС. 2000. 176 с.
7. Федій О. А. Музикотерапія в професійній діяльності сучасного педагога. Луганськ: Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Педагогічні науки. 2009. №11 (174). С. 282-292.

## **ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ У ПІДЛІТКІВ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

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

*У статті розглядається сутність поняття «музичне мислення» та проблема його розвитку в учнів підліткового віку; визначаються педагогічні умови та методи його розвитку в учнів-підлітків на уроках музичного мистецтва.*

***Ключові слова:** музичне мислення, підлітковий вік, педагогічні умови, урок музичного мистецтва.*

*The article deals with the essence of the concept of "musical thinking" and the problem of its development in adolescents; the pedagogical conditions and methods of its development in teenage students in the lessons of musical art are determined.*

***Keywords:** musical thinking, adolescence, pedagogical conditions, music art lesson.*

Проблема мистецького виховання належить до нагальних проблем, оскільки кожний історичний етап розвитку суспільства, формуючи свій ідеал, пред'являє до людини нові вимоги або модифікує попередні. Проблеми мистецького виховання на сучасному етапі визначаються характером і змістом умов, що характеризують життя сучасного суспільства. До таких проблем належать проблеми музичного виховання і освіти. Кожний вид мистецтва своєрідно входить у життя людей, бере участь у вирішенні головного завдання – в перетворенні людини в якості суб'єкта і особистості, у формуванні її відношення до світу і до самої себе. Такою людиною для мистецтва музики є в тому числі й слухач. Мистецтво музики, виконуючи своє призначення, певним чином орієнтує його в житті. Основою формування слухацької культури як складової духовної культури людини є розвинене музичне мислення.

Проблеми розвитку музичного мислення висвітлено у фундаментальних дослідженнях Б. Асаф'єва, М. Арановського, В. Медушевського, В. Холопової, Б. Яворського, В. Цуккерман, В. Григор'єва, А. Сохор та ін. Розвиток музичного мислення розглядався в теоретичному і практичному ракурсах у працях І. Гринчук, В. Москаленко, О. Бурської, О. Єр'оміної, С. Сердюк. Розвиток музичного мислення в психологічному аспекті розглядався С. Рубінштейном, Б. Тепловим, Л. Бочкарьовим, Л. Виготським, Є. Назайкінським та ін. Сучасні науковці в своїх працях вбачають у розвинутому музичному мисленні один із основних критеріїв сформованості культури, музичного сприйняття, естетичного ставлення до дійсності та мистецтва (О. Щолокова, О. Рудницька, В. Бутенко, О. Костюк).

Музичне мислення являє собою реальну психічну діяльність, за допомогою якої особистість долучається до висот музичного мистецтва, осягає сенс закладених в ньому духовних цінностей. Науковці виділяють у дослідженні музичного мислення ряд аспектів:

- музичне мислення як процес розуміння музичного твору особистістю;
- музичне мислення як спосіб мислення людини в процесі її спілкування з музикою як видом мистецтва;
- музичне мислення як один із способів спілкування людини зі Світом, Всесвітом через музику [5, с. 15].

Музичне мислення - це процес моделювання відносин людини до реальної дійсності в інтональних звукових образах. Воно виникає в процесі і як результат активної, естетично спрямованої взаємодії зі звуковою реальністю.

Музика є одним із наймогутніших засобів виховання, що надає естетичного забарвлення усьому духовному життю людини. Якщо змістовність духовної культури становлять естетичні, моральні та світоглядні цінності суспільства, то музика є інтонаційним способом вираження цих цінностей.

Музичне мистецтво є особливим видом інтелектуальної діяльності особистості, в якій виявляються художні емоції, оскільки мисленнєва діяльність – це єдність емоційного і раціонального (Л. Виготський, Б. Теплов, П. Якобсон).

Педагоги-музиканти на практиці намагаються довести вплив мистецтва на особистість, особливо в підлітковому віці. Саме у підлітковому віці формується власний світогляд, художньо-естетичні переконання, ідеали та інтереси особистості школяра. Музичне мистецтво для дітей підліткового віку – це, насамперед, царина почуттів і настроїв. Інтонація, ритм, гармонія, тембр – це ті засоби, які допомагають виявити їхні художньо-естетичні переживання. Саме в музиці емоції і мислення є взаємозалежними, вони взаємодіють та актуалізують один одного.

На педагогічному рівні музичне мислення розглядається як складова музичного виховання в цілому. Формуючи особистість, учитель розвиває її інтелект, її індивідуальні здібності, формує її свідомість, розвиває мислення. Всі види музичної діяльності керуються і регулюються художньою (музичною) свідомістю. Музична свідомість формується і розвивається завдяки процесам музичного мислення.

Слід зазначити, що інтерес школярів - підлітків до музики надзвичайно високий, музика займає лідируюче положення в сфері дозвілля і художніх уподобань підлітків. Аналіз науково-методичної літератури [2; 7] підтверджує той факт, що музичний смак сучасних учнів-підлітків формується під впливом засобів масової інформації, що популяризують, в першу чергу, розважальну музику.

Мислення учня-підлітка набуває особистісності та емоційності характеру. Як зазначає Божович Л.І., розумова діяльність набуває виїняткових рис, які пов'язані з пошуком підлітком свого «Я» і його жагою до формування власного світогляду. Саме ця підліткова жага створює особливість та індивідуальність мислення в підлітковому віці [1, с. 39].

Формування музичного мислення відбувається в практичній діяльності через спілкування з духовним досвідом людства, закладеним в музичному мистецтві. Музичному мисленню притаманні мислительні операції: визначення, узагальнення, порівняння, розрізнення, аналізу, класифікації, судження тощо. Музичне мислення має структуру, яка відображає творчість людини в музичній діяльності. Головною метою процесу, який веде до продукту як результату діяльності музичного мислення, стає переживання художнього смислу

твору, яке призводить до особистісного зростання. Таким чином, музичне мислення – це активне, логічно осмислене сприйняття художньо-звукової реальності, що проявляється в продуктивній творчій діяльності, яка розкриває особистісно-значущий смисл музики і є засобом спілкування між музичним твором і слухачем. У процесі слухання і аналізу музичного твору провідними виступають психічні процеси, притаманні процесу мислення: пам'ять, уява, сприймання, воля, увага, емоції.

Осмислене сприйняття музики і активне виконання - це два шляхи формування музичного досвіду підлітків, що взаємно доповнюють один одного.

Музика в сучасному світі є дієвим засобом виховання і самовдосконалення особистості. Основні принципи грамотної музичної освіти і формування культури музичних уподобань закладаються саме в підлітковому віці, тому пошуки результативної методики музичного виховання підлітків в контексті мовленнєвого спілкування з ними є актуальними в умовах сучасного загальноосвітнього закладу.

Спілкування в підлітковому віці є провідною діяльністю, а музика - одним із його важливих компонентів. З метою утвердження в своєму середовищі, завоювання авторитету, підліток отримує інформацію і знання про музику із засобів масової інформації, і не завжди ці знання позитивно впливають на розвиток його музичного смаку. Роль вчителя-наставника, зацікавленого співрозмовника в розмові про сучасну музику, надзвичайно важлива. Слід допомогти підліткам сприймати сучасні музичні твори вибірково, оцінюючи їх з естетичних і моральних позицій, у взаємозв'язку з класичною спадщиною, пояснюючи, що сучасна популярна музика має свої «класичні коріння». Ось чому відомі педагоги-музиканти наголошують, що основне завдання музичного виховання і навчання школяра-підлітка на сучасному етапі полягає в тому, щоб зорієнтувати учня в музичному просторі, допомогти отримати знання про сучасну популярну музику, шляхи її розвитку, витоки, зв'язок з класичною музикою [2].

Музичне мислення збагачується за рахунок постійного розширення сфери умінь і навичок, учні поступово навчаються оперувати по-новому із звичними предметами, включати їх у нові зв'язки. Крім того, музичне мислення через навчальну діяльність збагачується в плані активізації інтелектуальних і розумових сил. Навчання вимагає від учня постійної активності, адже пізнання є активним процесом. Розумову активність дітей доводиться стимулювати ззовні, що призводить до того, що розумові здібності учнів швидко розвиваються: формується спостережливість, активується уява, увага, пам'ять, формуються стійкі волеволі якості особистості. Цей набір якостей і властивостей є основою творчого музичного мислення. Воно характеризується активністю, досить стійкою системою зв'язків між психічними процесами (особливо між пам'яттю, увагою і мисленням), багато в чому спирається на уяву, ґрунтується на пізнавальній мотивації. Змістом творчої діяльності на даному етапі слугує навчальний матеріал і щоденне життя учня підліткового віку.

Слід зазначити, що, як і раніше, більшість учителів музичного мистецтва не володіють методологічним рівнем мислення, не вміють працювати в умовах технології, що формує музичне мислення.

Нами виділені такі педагогічні умови, що сприятимуть розвитку музичного мислення в учнів підліткового віку:

- навчальний процес повинен здійснюватися в рамках технології критичного мислення, діалогової взаємодії;

- ціннісні інтегративні основи взаємодії музичного, мовленнєвого і образотворчого мистецтва є фактором формування духовної культури учнів-підлітків.

Ключовою умовою розвитку музичного мислення ми вважаємо діяльнісний підхід у процесі сприймання музики. Завдяки йому процес музичного сприймання з початкового етапу мислительного процесу переходить в активну фазу, яка буде представлена творчим, суб'єктивним продуктом мислительної діяльності. А це й буде продуктом музичного мислення. Однак очевидно, що однієї лише фантазії недостатньо для створення в процесі музичного мислення його творчого продукту – музичного образу. Разом з тим сутність творчості полягає не в накопиченні знань, умінь та навичок, а в умінні учня відкривати нові ідеї, нові шляхи розвитку думки, робити оригінальні висновки. Музичне мислення – творчий процес – це діяльність, спрямована на створення чогось нового, оригінального продукту у сфері ідей. Для учнів така діяльність носить суб'єктивний характер. Створення музичного образу як суб'єктивного продукту творчості учня важливе для нього тим, що він створений вперше і є для нього новим. При цьому важливо врахувати, що власне народження цього нового суб'єктивного продукту творчості (створення музичного образу) буде показником зростання творчих можливостей. Творча діяльність завжди пов'язана з особистісним зростанням.

Однією з ефективних умов розвитку музичного мислення учнів підліткового віку є створення проблемних ситуацій в процесі слухання і аналізу музичних творів на уроках музичного мистецтва. Причому проблемні ситуації. Проблемні запитання можуть стосуватися і бути сюжетом обговорення не лише смислової суті музичного твору. Іноді проблема виникає в сфері емоційних відчуттів, переживань. Тоді сюжетом обговорення стають: різноманітні емоційні стани учнів, бесіди, роздуми, оцінні судження, співставлення музики з малюнком (словом). Пояснювально-ілюстративний, репродуктивний, проблемний, пошуковий методи також є необхідними.

Сучасний технологічний рівень розвитку суспільства потребує впровадження у навчально-виховний процес комп'ютерно-інформаційних технологій. Мультимедійні технології є продуктивною, ефективною освітньою технологією, що відповідає сучасним вимогам, надає варіативності та гнучкості засвоєння навчальної інформації.

Використання мультимедіа-презентацій дає змогу зручно та ефективно візуалізувати статичну і динамічну інформацію, самостійно добирати матеріали відповідно до завдань. Такі заняття викликають в учнів більшу зацікавленість та активність.

Дотримання визначених педагогічних умов, використання розроблених методів, форм, прийомів є важливим і необхідним підґрунтям розвитку музичного мислення та становлять ядро педагогічної моделі розвитку музичного мислення учнів підліткового віку на уроках музичного мистецтва.

Отже, музичне мислення – це художній, творчий розвиток в цілому, в тому числі і становлення мовної особистості учнів. В процесі розвитку музичного мислення учитель музичного мистецтва формує комунікативну функцію через єдність принципів, що сприяють розвитку вербальної комунікації, - принцип єдності мовлення і мислення, розвитку мовленнєвого чуття, збагачення мотивації мовленнєвої діяльності, комунікативної направленості навчального процесу. Розвиток мовленнєвої культури як здатність людини дотримуватись кращих зразків у своєму індивідуальному мовленні, формування мовленнєвої діяльності – це шлях розвитку музичного мислення.

Таким чином, музичне мислення – показник розвитку особистості учня-підлітка в цілому. Його цілеспрямований розвиток відкриває широкі можливості для створення ціннісних установок, творчих здібностей і до розвитку духовної культури учнів.

#### Список використаних джерел:

1. Божович Л.И. Личность и ее формирование в детском возрасте. – Москва, 1968.
2. Ерофеева М.А. Общие основы педагогики. – Москва: Высшее образование, 2006.
3. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. - Москва, 1976.
4. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. - Москва, 1972.
5. Сулова Н.В. Музыкальное мышление младших школьников и методика его развития. - Москва, 1999.
6. Хилько М.Е. Возрастная психология. – Москва: Высшее образование, 2008.
7. Щотка О. П. Психологія підлітка. Практикум. – Ніжин: Держ. пед. ун-т, 2004. – 248 с.

### ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНІ АСПЕКТИ ВИКОРИСТАННЯ ІНТЕРАКТИВНИХ ПЕДАГОГІЧНИХ ТЕХНОЛОГІЙ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОГО РОЗВИТКУ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ

**Калінська Я.Ю.**, здобувач ступеня вищої освіти «магістр»

**Науковий керівник: Кушнір К.В.**, кандидат педагогічних наук, старший викладач.

*У статті розглядається проблема мистецької освіти учнів початкових класів, зміст та організаційна сутність інтерактивних технологій художньо-естетичного розвитку дітей молодшого шкільного віку, педагогічні умови використання інтерактивних педагогічних технологій художньо-естетичного розвитку молодших школярів у сучасній школі.*

**Ключові слова:** мистецька освіта, інтерактивні педагогічні технології художньо-естетичного розвитку, молодші школярі.

*The article deals with the problem of art education of elementary school students, the content and organizational nature of interactive technologies of artistic and aesthetic development of young school children, pedagogical conditions for the use of interactive pedagogical technologies of artistic and aesthetic development of younger students in modern school.*

**Keywords:** art education, interactive pedagogical technologies, artistic and aesthetic development, younger pupils.

*Постановка проблеми.* На сучасному етапі розвитку суспільства мистецька освіта набуває особливого значення. Вона виступає посередником між суспільно значущими культурними цінностями й особистісними цінностями людини, які детермінують її світоглядні орієнтації, визначають художні інтереси та потреби, естетичні смаки й ідеали. Тому застосування вчителями інтерактивних педагогічних технологій художньо-естетичного розвитку учнів є необхідним ще на етапі їх навчання у початковій школі. Це підвищить ефективність мистецької освіти, якість художньо-естетичного виховання дітей, забезпечить використання ними мистецтва у подальшому житті, зокрема в змістовному дозвіллі.

*Аналіз останніх наукових публікацій.* У психолого-педагогічній науці є цілий ряд досліджень, присвячених вивченню особистісно орієнтованих, зокрема інтерактивних освітніх технологій (В. Беспалько, І. Бех, В. Гульчевська, Г. Ібрагімов, М. Кларін, В. Фоменко, І. Якиманська та ін.) [1; 2; 5; 12, с. 23; 14; 16].

Дослідники І. Белова, Г. Букресва, М. Демчишин, Л. Масол, О. Мільченко, О. Павленко, Б. Фільц для засвоєння матеріалу з музичного мистецтва наголошують на особистісно зорієнтованому підході та пропонують використовувати такі музично-педагогічні технології: слухання, інтерпретацію інтонаційно-образного змісту музичних творів, розучування та виконання пісень, засвоєння понять, імпровізацію, пластичне інтонування [3; 5; 9; 14, с. 89; 15].

Аналіз психологічної та педагогічної літератури засвідчує, що накопичено великий досвід художньо-естетичного виховання школярів, однак є потреба в уточненні змістовної та організаційної сутності педагогічних технологій художньо-естетичного розвитку учнів, визначенні педагогічних умов використання інтерактивних педагогічних технологій художньо-естетичного розвитку дітей молодшого шкільного віку.

*Мета статті* – уточнити зміст та організаційну сутність інтерактивних технологій художньо-естетичного розвитку учнів, обґрунтувати педагогічні умови використання інтерактивних педагогічних технологій художньо-естетичного розвитку молодших школярів.

*Виклад основного матеріалу.* Музичний розвиток учнів початкової школи розглядається вченими як якісні зміни психічних процесів, що викликаються внутрішніми закономірностями музичних переживань дитини і зовнішніми обставинами її життя і виявляється у здатності сприймати музику, займатися практичною музичною діяльністю та у сукупності музичних знань, умінь та навичок [3; 4; 5; 9; 14; 15].

Багато учених визначають такі компоненти музичного розвитку дітей молодшого шкільного віку: емоційний, слуховий, ритмічний та творчий [2; 3; 5; 9; 14, с. 89; 15]. На основі досліджень [3; 5; 6; 9; 14; 15] показником рівня розвитку емоційного компонента ми визначили емоційний відгук на музику, що виявляється у поведінці дитини під час слухання музики, у словесних характеристиках музичних образів та малюнках. Показником рівня розвитку слухового компонента вважаємо чистоту інтонування мелодійної лінії, володіння відповідним діапазоном голосу, слухову увагу, почуття ладу. Показником рівня розвитку ритмічного компонента – здатність до точної і чіткої передачі ритмічного малюнка. Показником рівня розвитку творчого компонента – інтерес до музично-творчої діяльності, наявність музичної уяви, здатність імпровізувати, складати мелодію, ритмічний малюнок.

Визначаючи основні види музичної діяльності молодших школярів на уроках музики, М. Осеннева та Л. Безбородова поряд з хоровим співом, грою на музичних інструментах та музично-ритмічними рухами називають сприймання музики [3, с. 219]. Учені Б. Асаф'єв, В. Верховинець, М. Леонтович, Б. Яворський довели вплив вокально-хорового виховання та слухання музики на розвиток музично-творчих здібностей дітей [3; 4; 9; 14; 15]. Пізніше Е. Абдуллін, Ю. Алієв, В. Белобородова, Л. Безбородова, Н. Гродзенська, Д. Кабалевський, О. Ніколаєва, Т. Овчинникова, М. Осеннева, О. Раввінов, М. Румер, Л. Хлебникова, В. Шацька та інші педагоги-новатори, досліджували вплив сприймання музики на свідомість і вчинки слухачів [13; 14, с. 15].

Дослідники Л. Масол, О. Олексюк, Г. Падалка, О. Ростовський, О. Рудницька, досліджуючи основні напрями розвитку музично-педагогічної освіти й методики музичного виховання учнів, використовують термін “сприймання музики”, як основний

засіб формування музичної культури й духовного розвитку школярів. Науковці Е. Абдуллін, О. Апракіна, Ю. Алієв, В. Белобородова, Н. Ветлугіна, Н. Гродзенська, М. Красильникова, О. Критська, Г. Рігіна розробили та експериментально перевірили педагогічні умови сприймання музики дітьми різних вікових груп [6;7;8;9;10;11;14;15;19;20].

Отже, цілком закономірно, що пізнання творів музичного мистецтва відбувається не тільки за допомогою відчуття, а й за допомогою сприймання. Відчуття і сприймання дають цілісне уявлення про зміст музичного твору й уважаються основними формами чуттєвого пізнання. При спілкуванні з різними жанрами музики в дітей молодшого шкільного віку розвивається слухове сприймання, яке залежить від рівня досвіду спілкування в музичному середовищі та зосереджено на попередньому слуховому досвіді. Цілеспрямоване сприймання музичного твору передбачає як цілісне, так і поетапне ознайомлення учнів зі змістом та його інтонаційно-образними характеристиками.

У науково-методичній літературі існують різні погляди на поетапність ознайомлення з творами музичного мистецтва. Науковці та педагоги-практики пропонують як сталі, так і сучасні технології сприймання музики. Так, О. Апраксина наголошує на тому, що слухання музики доцільно проводити за наступними етапами: вступна бесіда; виконання твору; бесіда про прослуханий твір; повторне слухання. Л. Безбородова умовно виділяє наступні етапи в організації сприймання музичного твору: вступне слово вчителя; бесіда про прослуханий твір; аналіз твору; повторне слухання. Традиційного підходу притримується й І. Гадалова, яка переконана, що до процесу слухання музики входять: вступне слово вчителя; слухання твору; його аналіз; бесіда про твір; повторне слухання [12;14;15;17;20].

Відомий фахівець у галузі музичного виховання Н. Гродзенська сприймання музики порівнює з формою сонатного алегро й виділяє п'ять етапів засвоєння музичного твору, а саме: вступ – вступне слово вчителя; експозиція – слухання музичного твору; розробка – аналіз прослуханої музики; реприза – слухання на новому рівні; повторення [14].

Усвідомлення різних підходів до виявлення етапів ознайомлення з музичним твором дає змогу запропонувати наступну послідовність сприймання творів музичного мистецтва учнями початкових класів, а саме: презентація музичного твору; слухання музичного твору; аналіз прослуханої музики (інтерпретація інтонаційно-образного змісту твору); повторне слухання та обговорення на новому, вищому рівні.

Уроки музичного мистецтва у початкових класах включають такі етапи: підготовчий, що передбачає організаційний момент, актуалізацію знань і способів діяльності учнів, коротке повторення попередньо вивченого матеріалу (пригадати проаналізовані на попередніх уроках твори, зміст засвоєних термінів або відомості про митців, творчість яких вже вивчалася раніше, заспівати вивчену пісню тощо), основна частина уроку та підсумок. Інтерактивна вправа – центральна частина уроку. Вчителю необхідно пам'ятати, що підбиття підсумків уроку – це дуже важливий етап інтерактивного уроку. Саме тоді пояснюється зміст зробленого; підводиться ризика під знаннями, що повинні бути засвоєні, і встановлюють зв'язок між тим, що вже відомо, і тим, знадобиться їм у майбутньому. Іншим терміном для цього стану є “рефлексія” – здатність людини до самопізнання, вміння аналізувати свої власні дії, вчинки, мотиви й зіставляти їх із діями та вчинками інших людей [18;20].

Наведемо приклади інтерактивних технологій, які можна використовувати в початковій школі на уроках музичного мистецтва на етапі презентації музичного твору чи його

обговорення: інтерактивні технології кооперативного навчання, робота в парах, ротаційні (змінювані) трійки, два – чотири – всі разом, карусель, робота в малих групах. Важливими моментами групової роботи є опрацювання змісту і подання групами результатів колективної діяльності. Залежно від змісту та мети навчання можливі різні варіанти організації роботи груп [20]. Інтерактивними вміннями, які характеризують комунікативну і загальнокультурну компетентності, є: вміння слухати партнерів і виявляти до них прихильність, доброзичливість, толерантність; вміння переконувати, аргументувати власну думку, керувати емоційним станом; вміння дискутувати, підтримувати зворотній зв'язок, ініціювати спілкування, доходити компромісу; вміння взаємодіяти, співпрацювати, встановлювати ділові контакти, працювати в парі, малих групах, колективно [14, с. 89].

Серед інтерактивних технологій навчання в шкільній практиці найбільшого поширення набули такі: мозковий штурм, або мозкова атака, коло ідей, мікрофон (вільне накопичення значної кількості ідей з певної теми, критичне їх осмислення); метод прогнозування або передбачення; дискусія, кути, гранування або асоціативний куш (встановлення асоціативних зв'язків між окремими поняттями для узагальнення теоретичного матеріалу, підбиття підсумків вивченої теми чи розділу); сократівська бесіда (учні ставлять проблемні питання і шукають шляхи їх розв'язання); рольові ігри та інші [14;18;19;20].

Отже, серед сучасних інтерактивних технологій художньо-естетичного розвитку молодших школярів, на нашу думку, варто виділити такі: “Акваріум“, “Тронування“, “Ланцюжок“, “Аукціон“, “Мозковий штурм“, “Коло ідей“, “Навчаючи, вчуся“, “Мікрофон“, “Займи позицію“, “Один-двоє-всі разом“, “Карусель“, “Дискусія“, “Дерево рішень“, музично-дидактичні, імітаційні, театралізовані ігри, ігри-загадки, ігри-змагання, спільні проекти; інтерактивні технології організації слухання-сприймання: аналіз прослуханої музики (власна інтерпретації інтонаційно-образного змісту музичних творів), педагогічний діалог (фасилітована дискусія), робота в парах, трійках, великих і малих групах.

Упровадження в мистецькій освіті таких технологій підвищує загальний рівень освітнього процесу, підсилює мотивацію навчання і пізнавальну активність учнів, постійно підтримує вчителів у стані творчого пошуку дидактичних новацій.

Поняття “педагогічна умова” розглядається в українському педагогічному словнику С. Гончаренка як “обставина”, що сприяє розвитку певного педагогічного процесу [9]. На нашу думку, процес художньо-естетичного розвитку молодших школярів буде ефективнішим за таких педагогічних умов: здійснення індивідуального підходу до учнів; забезпечення суб'єкт-суб'єктної взаємодії між усіма учасниками освітнього процесу; комплексного застосування інтерактивних технологій як цілісної сукупності дидактичних, психологічних і методичних процедур.

Першою педагогічною умовою є індивідуальний підхід до учнів, який дає змогу враховувати темпи роботи кожного учня, його підготовленість, створює можливості для диференціації завдань, контролю й оцінювання результатів, забезпечуючи відносну самостійність.

Другою педагогічною умовою нами окреслюється забезпечення суб'єкт-суб'єктної взаємодії між усіма учасниками освітнього процесу. Учень у процесі навчання і виховання виступає головною дійовою особою, суб'єктом взаємодії, яка спрямована на формування його індивідуальності. Необхідно зазначити, що педагогічна взаємодія набуває дієвості лише за гуманного ставлення до школяра, яке забезпечить зростання його творчого потенціалу.

Третя педагогічна умова – комплексне застосування інтерактивних технологій як цілісної сукупності дидактичних, психологічних і методичних процедур. У процесі підготовки до проведення уроку з використанням інтерактивних засобів необхідно: детально проаналізувати зміст і мету уроку, зміст і логіку вивчення навчального матеріалу; визначити обсяг і особливості знань, які мають засвоїти учні; відібрати і проаналізувати аудіовізуальні та інші дидактичні засоби, встановити їх відповідність змістові та меті уроку; встановити, на якому попередньому пізнавальному досвіді здійснюватиметься вивчення кожного питання теми; визначити методи і прийоми забезпечення активної пізнавальної діяльності учнів, міцного засвоєння ними знань, набуття умінь і навичок.

Необхідно також відзначити, що інтерактивні технології художньо-естетичного розвитку учнів відкривають учителю нові можливості під час проведення уроків, дозволяючи зробити їх різноманітнішими за формами, уникнути шаблонності, підвищити інтерес учнів до музичного мистецтва. У процесі використання інтерактивних засобів необхідно ретельно продумати поєднання з ними слова вчителя, можливості використання різних методичних прийомів: пояснення, установка на сприймання перед демонструванням (простеженням) окремих елементів комплексу чи комплексу загалом, бесіда за їх змістом; пояснення (бесіда) за змістом аудіовізуальних засобів; демонстрування (прослуховування) окремих частин, фрагментів або кадрів, що чергується з розповіддю (поясненням); демонстрування (прослуховування), що супроводжується поясненням (синхронним коментуванням).

*Висновки.* Узагальнюючи різні підходи до обґрунтування змістовної та організаційної сутності педагогічних технологій художньо-естетичного розвитку учнів початкової школи зазначимо, що визначальними рисами є їхня спрямованість на формування музичної культури школярів; стимулювання інтересів, потреб і смаків; опанування знань, вмінь і навичок у різних видах музичної діяльності; збагачення художньо-естетичного досвіду; розвиток музично-творчих якостей особистості в процесі вокально-хорової роботи, вивчення основ музичної грамоти, сприймання музики, імпровізації, гри на музичних інструментах та рухів під музику.

*Перспективи подальших розробок.* Детальної розробки потребують педагогічні умови використання інтерактивних технологій художньо-естетичного розвитку учнів основної школи.

#### Список використаних джерел:

1. Амонашвілі Ш.О. До школи – у шість років [сост. И.Н.Баженова] // Педагогический поиск. К.: Рад. шк., 1988. С. 3–46.
2. Апраксина О.А. Методика музыкального воспитания в школе: учебное пособие. М.: Просвещение, 1983. 224 с.
3. Артемова Л.В. Вчися граючись. К.: Томіріс, 1995. 111с.
4. Бех І. Особистісно зорієнтоване виховання: наук.метод.посібник. К.; ІЗМН,1998. 204 с.
5. Бех І.Н. Виховання особистості: кн.2: Особистісно-орієнтований підхід: науково-практичні засади. К.: Либідь, 2003. 344 с.
6. Біблер В. От научений – к логике культуры: Два философских введения; в двадцать первый век. М.: Политиздат, 1990.
7. Ветлугіна Н.О. Музичний розвиток дитини. К.: Музична Україна, 1978. 256 с.
8. Гладкая О.О. О формировании певческих навыков на уроках музыки в начальных классах //Музыкальное воспитание в школе. 1979. Вып. 14. С.26–34.
9. Гончаренко С.У. Український педагогічний словник. К.: Либідь, 1997. 376 с.

10. Дем'янчук О.Н. Формування музично-естетичних інтересів учнів загальноосвітньої школи. К.: Вища школа, 1994. 78 с.
11. Дичківська І.М. Інноваційні педагогічні технології : [навч. пос.] К.: Академвидав, 2004. 218с.
12. Дичковська І. Інноваційні педагогічні технології: [навч. пос.] К., 2004. 352 с.
13. Зязюн І.А., Миропольська Н.Е., Хлебнікова Л.О. та інші. Виховання естетичної культури школярів. К.: ІЗМН, 1998. 156 с.
14. Масол Л. М. Художньо-педагогічні технології в основній школі: єдність навчання і виховання: метод. посіб. Харків: «Друкарня Мадрид», 2015. 178 с.
15. Масол Л. Образ – слово – думка: полікультурний діалог в освітньому просторі// Мистецтво та освіта. 1999. № 4, С.38–45.
16. Пометун О.І. Інтерактивні технології навчання: [методичний посібник] Умань, 2003. 68с.
17. Рудницька Л. Педагогіка: загальна та мистецька: навч. посібник. К.,2002, 270 с.
18. Сучасний урок. Інтерактивні технології навчання: Наук.-метод, посібник К.: В. С. К., 2004. 192 с.
19. Формування образного мислення [Науково-методичне видання]/ Заред. Л. Масол, В. Рагозіної, М. Скирди. Нью-Йорк; К., 2001. 78 с.
20. Хлебнікова Л.О. Урок музики у шестирічних учнів // Початкова школа. 1988. № 9. С. 18–21.

## **ВИКОРИСТАННЯ КОМП'ЮТЕРНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ВОКАЛЬНО-МУЗИЧНИХ ГУРТКАХ ПОЗАШКІЛЬНИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ**

*Канчуга Н.А., здобувач ступеня вищої освіти «магістр»*

*Науковий керівник: Кушнір К.В., кандидат педагогічних наук, старший викладач*

*У статті висвітлюється сучасний підхід до музично-освітнього процесу в контексті використання інформаційно-комунікативних технологій (ІКТ). Розглядається можливість музичного навчання за допомогою комп'ютерних технологій; аналізуються окремі аспекти використання інтернет-ресурсів*

***Ключові слова:** сучасні освітні технології, інформаційно-комунікативні технології, комп'ютерні технології, музична освіта, інтернет-ресурси*

*The article deals with the modern approach to the teaching music in the context of using new information technologies. The possibilities of teaching music by means of computer technologies are examined. The aspects of using the Internet are analyzed*

***Keywords:** up-to-date education technologies, information and communication technologies, computer technologies, music education, Internet resources*

Сучасний музичний навчально-творчий процес вимагає впровадження новітніх технологій. Одним з нових напрямків є робота з персональним комп'ютером та використання його можливостей у музичному вихованні дітей у вокально-музичних гуртках позашкільних навчальних закладів [1].

Вік комп'ютерних технологій набрав таких обертів що вже, мабуть, немає жодної області діяльності людини, де вони не знайшли б своє застосування. Сучасні освітні технології збагачують навчальний процес, роблять його більш цікавим і доступним, допомагають дитині відчувати себе успішною, прищеплюють почуття колективізму, що втрачене останнім часом,

підвищують результативність навчання. Ефективність сучасних освітніх технологій сприяє підвищенню результату у вирішенні педагогічних завдань.

Актуальні питання вживання комп'ютерних технологій в музичній освіті розглядалися Ю.Кузнецовим, В.Морозовим, С.Робустовой, Г.Семеновою, А.Харуто тощо. В своїх працях І.Роберт, Б.Гершунский, О.Тихомиров, П.Нортон, С.Пейпер та ін., розглядаючи питання оптимізації та інтенсифікації процесу викладання за допомогою комп'ютерних технологій, особливу увагу приділяють аналізу психолого-педагогічних основ раціонального використання комп'ютера у навчальній діяльності і аналізують досвід практичного застосування комп'ютерних технологій у процесі навчання та виховання.

Метою статті є розкриття та аналіз сучасних підходів до використання та застосування сучасних комп'ютерних технологій в музично-педагогічній освіті взагалі, та зокрема у вокально-музичних гуртках позашкільних навчальних закладів.

Діти шкільного віку проявляють особливу любов до музичного мистецтва і можуть бути задіяні в діяльність, згідно їх віковим особливостям, метою якої є розвиток інтересу до музики, правильне сприйняття її змісту, структури, спілкування з нею та бажання активно проявити себе в цій сфері.

Важливим завданням художньо-естетичного виховання в школі є формування культури почуттів учнів як необхідної частини їх духовної культури, збагачення їх емоційно-естетичного досвіду, інтересів, поглядів у процесі спілкування з мистецтвом та розвиток універсальних якостей творчої особистості [4].

Заняття вокалу – це урок мистецтва, урок творчості. Метою якого є: виховання емоційної культури дитини, розширення кругозору учня в галузі мистецтва, розвиток музичних і творчих здібностей як передумови для самоствердження особистості, прищеплення стійкої слухацької уваги, як шлях до становлення художнього смаку, формування виконавської культури, як самовираження вражень і переживань у співі, музично ритмічної діяльності [6].

Саме заняття з вокалу у вокально-музичних гуртках позашкільних навчальних закладів спрямовані на те, щоб відкрити в дитині найпотаємніші, найтонші почуття, які дають можливість для творчості, для самостійного пошуку, самореалізації у вокальній сфері, для висловлення свого власного бачення світу.

Позашкільні заняття найкраще сприяють виявленню та розвитку творчих здібностей учнів. На них діти швидко захоплюються новою ідеєю і починають творити – вводити свої новації, зміни, доповнення – і задоволені тим, що зробили.

На заняттях вокально-музичних гуртках гармонійно поєднуються знання комп'ютерної грамоти з музикою, образотворчим мистецтвом, літературою, і, як результат цього поєднання, створюється нова якість сучасного інтегрованого заняття. Застосування ІКТ розвиває в дитини критичне мислення, змушує її думати і аналізувати, сприяє закріпленню вокально-технічних та художньо-виконавських навичок, мотивує вивчення предмета, робить його більш цікавим і творчим [7].

На основі образотворчого ряду у дітей включається образне мислення, запам'ятовування, зіставлення, що сприяє цілісному сприйняттю навчального матеріалу. Для активізації роботи учнів слід застосовувати цікаві форми: вікторини, ігри, цікаві питання, а супровід анімованими картинками викликає непідробний інтерес дітей, бажання працювати продуктивно, підвищує мотивацію до навчання [2].

Поняття «комп'ютерні технології навчання» у педагогічних дослідженнях трактується як сукупність комп'ютерних засобів і способів їх функціонування, що використовуються для реалізації навчальної діяльності.

Музика і комп'ютер – абсолютно сумісні речі. Різні електронні видання, можуть бути використані в музично-освітній діяльності.

Мета викладача при використанні МКТ: познайомити учнів з програмами для роботи з музикою на комп'ютері і змінити роль з пасивного слухача на активного, творчого, самостійно мислячого учасника процесу [3].

Існує безліч програм для роботи з музикою на комп'ютері. Умовно їх можна розділити на наступні групи: музичні програвачі, музичні конструктори, музичні енциклопедії, навчальні програми, програми для імпровізації, групове музикування, написання музики, програми для співу караоке.

Перша група програм знайома будь-якому користувачеві персонального комп'ютера – це Windows MediaPlayer, WinAmp та інші. Можливості цих програм досить широкі: відтворення музичних файлів, побудова списку мелодій, запис в різних форматах. Якщо ви хочете привернути увагу дітей, направити їх мислення в абстрактну, образну сторону, скористайтеся можливістю зробити музику яскравіше. Для цього необхідно відкрити зоровий образ в Windows MediaPlayer або в Winamp. Вашій увазі відкриються всілякі лінії, графіки, які постійно змінюються, рухаються разом з музикою, малюючи химерні образи.

Програми для створення фонограм SoundForge, Acid дозволяють змінювати фонограму, або в тональності, або додавати або змінювати необхідні моменти в пісні, робити фонограму (+1) тобто з голосом.

Існує багато програм для виконання пісень-караоке, але часто, багато з них вимагають виходу в Інтернет, але є й готові файли, які я використовую на заняттях: KarMaker (її цінують за простоту та легкість використання), AV VideoKaraokeMaker, (її цінують за безкоштовне використання).

Мультимедійні презентації PowerPoint – це зручний і ефектний засіб представлення інформації за допомогою комп'ютерних програм. Він поєднує в собі динаміку, звук і зображення, тобто ті чинники, які найбільш довго утримують увагу дитини.

У ході навчальних занять вокально-музичного гуртка, за допомогою цієї програми готуються презентації ілюстративного та інформаційного матеріалу (набір слайдів-ілюстрацій, забезпечених необхідними коментарями для роботи на занятті). Учні знайомляться з портретами, фотографіями, ілюстраціями, дивляться уривки з музичних фільмів, прослуховують аудіо записи, а перегляд відео дозволяє отримати більш повне уявлення про композитора, артиста і його творчість. Яскравість, новизна елементів заняття, в поєднанні з іншими методичними прийомами роблять його незвичайним, захоплюючим і незабутнім.

Для знайомства з нотною грамотою використовують матеріали програми «Співоча ФА-СОЛЬ» телеканалу Карусель, де в доступній для молодших школярів формі можна досягнути ази музичної грамоти.

Знайомство з життям і творчістю композиторів відбувається за допомогою серії мультфільмів циклу «Казки старого піаніно», а для дітей більш старшого віку використовується відеоматеріал програми «Культура».

В «Енциклопедії популярної музики Кирила і Мефодія» представлені відомості практично про всі сучасні групи і виконавців, музичні альбоми. Ви зможете простежити

історію розвитку тієї чи іншої групи, дізнаєтеся про розвиток року, джазу, поп-музики, прослухати запис або переглянути відеокліп. Для перевірки знань зайдіть в розділ Вікторина, де вам запропонують різноманітні запитання й музичні фрагменти. Також є словник різних термінів і музичних інструментів, що полегшує роботу в класі.

«Енциклопедія класичної музики» дає можливість використовувати тематичні екскурсії, які знайомлять з музичною культурою різних країн. Текстовий матеріал озвучений, підкріплений відео та музичними фрагментами і, що важливо в цілях вирішення проблеми мотивації учнів, вже готовими для перевірки засвоєного матеріалу питаннями вікторини з підказками. Статті – це основний розділ енциклопедії. Статті містять біографічну інформацію про композиторів і виконавців, відомості про музичні твори (їх сюжет, прем'єри, історії написання), про музичні інструменти, про жанри класичної музики і етапи її розвитку. Можна прослухати уривки з музичних творів і переглянути ілюстрації та відеофрагменти.

«Музичний клас» дає можливість займатися як музикою, так і сольфеджіо. Учні мають можливість самостійно отримувати знання, закріплювати їх за допомогою перевірочних завдань, аналізувати свої помилки. У розділі «Теорія музики» учні самостійно вибирають один із запропонованих уроків, прослуховують його і роблять вправи для перевірки засвоєння знань. Кожна дитина любить грати. У музичних іграх «Хрестики-нулики» і «Музичні кубики» визначають інструменти, тривалості, ноти й складають музичний диктант з кубиків. Чудово доповнюють один одного розділи «Історія музичних інструментів» і «Електронне піаніно».

У першому розділі учні одержують відомості про групи музичних інструментів, історію їх створення, види, а в іншому розділі виконують твір на будь-якому із запропонованих 10 інструментів. Таке поєднання дає добрі результати, оскільки учні не тільки теоретично вивчають інструменти, але і віртуально грають на них.

«Вчимося розуміти музику» дозволяє легко орієнтуватися в різноманітному і мінливому світі музики. Всі заняття побудовані в сучасній мультимедійній формі. Матеріал пропонується в цікавому і захоплюючому виді і не тільки розповідає про музичні жанри, стилі і напрямки, але і вчить слухати і розуміти музику. У енциклопедичних статтях можна дізнатися багато нового про авторів і виконавців музичних творів. Оригінальні і захоплюючі інтерактивні вправи і тренажери допомагають навчитися слухати і чути музику різних часів і народів. За допомогою вбудованого словника буде легко розібратися не тільки в спеціальних музичних термінах, але і в нотній грамоті. У «Музичній кімнаті» можна послухати понад 100 фрагментів музичних творів різних стилів і різних виконавців. Практичний курс дає можливість прослухати музичні твори, порівняти різні виконання одного твору, самостійно скласти оркестр та ансамбль, потренуватися в підборі мелодій. Щоденник досягнень дозволяє наочно побачити результати роботи з курсом і реальні успіхи в розумінні музики.

Ігрова музична програма "Cartoon Classics" з ігровими елементами (Класична музика з мультфільмів) пропонує учням за допомогою героїв мультфільмів і музики, яка звучить, назвати мультфільм і автора музики. Програма допомагає розвивати комунікативні вміння, наприклад, уміння запам'ятовувати, відтворювати і інтерпретувати інформацію; обговорювати, давати оцінку і самооцінку, формулювати завдання, які вимагають неоднозначних відповідей.

Крім готового матеріалу в Програмі тести та вікторини можна силами вчителя або учнів створювати свої тематичні тести та питання. Також існують в кожній програмі спеціальні вікторини на закріплення учнями матеріалу, з яким вони ознайомилися.

Мережа Інтернет сьогодні представляє величезні можливості пошуку необхідного, важливого і значимого матеріалу, а спілкування з комп'ютером створює мотивацію для навчання та добування необхідної інформації. Тут можна дізнатися про музичні конкурси і фестивалі, вийти на сервери музичних навчальних закладів, товариств, фондів, студій та філармоній, театрів, концертних залів, а також музичних колективів, можна послухати музичні твори, знайти посилання на інформацію про музику, композиторів виконавців, музикознавців.

Інформаційно-комунікативні технології дають найширші можливості для розвитку творчого потенціалу учнів. Серед великої кількості інформації в Інтернеті важливо навчити дітей знаходити потрібну і вчитися обробляти її.

Ця робота здійснюється в позаурочний час, пошуковою діяльністю займаються всі учасники освітнього процесу: викладач, учні та батьки. Дослідницька діяльність учнів сприяє розвитку інтелектуальної ініціативи, інтересу до духовних цінностей, вихованню естетичного смаку, вона спонукає учнів діяти, приймати відповідні рішення, аналізувати і відбирати необхідну інформацію, формуючи в собі кращі загальнокультурні якості і створюючи своє власне розуміння предметного змісту навчання [5].

Інформаційні технології, оснащені всіма необхідними компонентами, в сукупності з правильно підібраними технологіями навчання стають базою сучасної освіти, яка гарантує необхідний рівень якості, варіативності, диференціації та індивідуалізації навчання і виховання.

Використання ІКТ в позакласній роботі дозволяє зробити заняття більш цікавим і наочним, підвищує результативність і сприяє раціональній організації навчального часу, допомагає в організації самостійної роботи учнів (створення презентацій), сприяє глибшому вивченню предмета.

В організації навчальної діяльності технології мультимедіа мають великий педагогічний потенціал. Мультимедіа-система дозволяє створити необхідний музичний фон для роботи, включити будь-який відео-фрагмент, що забезпечує більшу наочність і інтерес учнів.

Отримання і обробка через Інтернет різноманітної музичної інформації є однією з форм вивчення світового музичного мистецтва.

Таким чином, мережа Інтернет може застосовуватися на заняттях у вокально-музичних гуртках позашкільних навчальних закладів для: отримання доступу до сучасних оригінальних навчальних матеріалів; значного посилення індивідуалізації навчання; забезпечення інформаційної діяльності викладача та учнів; розвитку та активізації пізнавального інтересу; пошуку фонограм і текстів пісень для вокалістів.

Застосування ІКТ відкриває нові шляхи в розвиток навичок мислення і вміння вирішувати проблеми, надає нові можливості для активного навчання.

Інтернет дає реальну можливість розширити дидактичний потенціал навчального процесу та підвищити ефективність викладання у вокально-музичних гуртках для будь-якої вікової групи.

Можемо підсумувати, що музичні комп'ютерні програми, надають величезні можливості для навчального процесу, а їх застосування дозволяє зробити вивчення навчального матеріалу у вокально-музичних гуртках позашкільних навчальних закладів захоплюючим, цікавим і наочним. Але необхідно пам'ятати про комплексний підхід до музичного розвитку особистості. Співоча діяльність єдиний загальнодоступний спосіб музикування. Співати хоче і може кожна дитина за невеликим винятком. Голос – інструмент загальнодоступний, і саме

він дозволяє залучити дитину до активної музичної діяльності, пізнання краси і законів музичного мистецтва.

Отже, застосовуючи інформаційні технології у вокально-музичних гуртках позашкільних навчальних закладів не можна забувати про те, що ми спілкуємося з мистецтвом. Важливо, спілкування з комп'ютером не перетворити в технічний практикум. Слід пам'ятати про розумне використання комп'ютера для розкриття, розвитку та реалізації здібностей дитини на позашкільних заняттях у вокально-музичних гуртках.

#### Список використаних джерел:

1. Бергер М. Сучасна концепція і методика навчання музиці. Серія «Модернізація загальної освіти». СПб, 2004, с.129.
2. Гумінська О. Інтерактивні методи на уроках музики. 2004, №32. С. 4-12.
3. Кушнір К.В. Використання музично-комп'ютерних технологій у процесі підготовки студентів мистецьких факультетів. Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: Педагогіка і психологія: Зб. наук. праць. Випуск 53 / Редкол.: В.І. Шахов (голова) та ін.. Вінниця: ТОВ «Нілан-ЛТД», 2018, С. 124-127.
4. Методичні інновації в роботі керівників гуртків. [Електронний ресурс]. Режим доступу: osvita.ua/school/out\_edu/1144.
5. Платонов В.Я. Деловые игры: разработка, организация и проведение: учебник. М.: Профиздат, 1991, 192 с.
6. Пометун О.І., Пироженко Л.В. Сучасний урок. Інтерактивні технології навчання. Науково-методичний посібник К.: Видавництво А. С. К., 2004, 192 с.
7. Штепа В. Компьютерные обучающие программы на уроках музыки / Компьютер в школе и семье. К., 1999, С. 33-37.

## ТВОРЧО-ЕСТЕТИЧНИЙ РОЗВИТОК МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ У КОНТЕКСТІ ІНТЕГРОВАНОГО НАВЧАННЯ

*Карась І. І., здобувач ступеня вищої освіти «магістр»*

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

*Стаття присвячена темі актуалізації інтегрованих уроків музичного мистецтва в початковій школі. Проаналізовано особливості естетичного виховання молодших школярів засобами музичного мистецтва. Доведено ефективність та актуальність використання інтегративного підходу у музичному навчанні та вихованні молодших школярів.*

***Ключові слова:** молодші школярі, естетичне виховання, інтегроване навчання, урок музичного мистецтва, інтеграція.*

*The article is devoted to the topic of actualization of integrated music lessons in elementary school. The peculiarities of the aesthetic education of younger students by means of musical art are analyzed. The effectiveness and relevance of the integrative approach in music education and upbringing of younger students has been proved.*

***Keywords:** elementary school students, aesthetic education, integrated learning, music art lesson, integration.*

**Постановка проблеми.** Розвиток вітчизняної мистецької освіти на сучасному етапі велику роль приділяє створенню педагогічних умов, які б сприяли залученню дітей до творчої, активної навчальної діяльності. Особливо це стосується уроків із дисциплін художньо-естетичного циклу.

Посилення в сучасних документах Міністерства освіти та науки України (Проект Закону «Про освіту», «Проект Концепції розвитку освіти України на 2015–2025 роки», Проект «Нова українська школа») культуротворчої функції освіти спрямовує підготовку вчителів на набуття компетентності в мистецькій галузі, зокрема в її музичному напрямі. Завдання нової української школи полягає у вихованні самостійної дитини, яка б уміла мислити, вчитися інформаційній та медіаграмотності, міжкультурній комунікації, застосовувати набуті навички у житті, піклуватися про себе.

Реалізація потенційних можливостей дитини залежить від підготовки до спілкування з творами мистецтва, яке має бути обов'язково активним, а не пасивним. Система художньо-естетичного навчання, розвитку, виховання молодших школярів буде ефективною за умови постійної взаємодії різних видів мистецтв між собою в процесі цілісного, систематичного впливу на учнів.

**Аналіз останніх наукових публікацій.** Досліджуючи наукову літературу можна виділити значну кількість праць вітчизняних учених, у яких розглядалися різні аспекти музично-педагогічної проблематики. В працях І. Бех, В. Бондара, І. Зязюн, Г. Меднікової, Н. Миропольської, О. Олексюк, Г. Падалки, О. Ростовського, О. Рудницької розглядалися питання дослідження шляхів формування духовної культури учнів, втілення гуманістичних орієнтирів художнього навчання, реалізації виховного впливу мистецтва на становлення особистості. В працях Л. Масол, Е. Печерської, В. Рагозіної, Л. Хлебникової окреслено пріоритети музичної початкової освіти. Різні аспекти інноваційних педагогічних технологій досліджувалися В. Загвязинським, Л. Ващенко, Л. Даниленко, О. Поповою.

«Зміст предметного навчання мистецтва слід розглядати в інтегрованому контексті – як спорідненість різних елементів знань про особливості розкриття багатоаспектності навколишнього світу, відображення реальності «мовою» ліній, барв, звуків, які людина сприймає за допомогою зору, слуху та інших органів чуття» – вважає О. Рудницька [7, с. 47.].

**Мета статті.** Дослідити творчо-естетичний розвиток молодших школярів у контексті інтегрованого навчання та обґрунтувати дидактичні умови та методичні засади, оптимальні для формування естетичної культури молодших школярів на уроках музичного мистецтва

**Виклад основного матеріалу.** Естетичне виховання розуміється як процес формування цілісного сприйняття і розуміння прекрасного у мистецтві та дійсності, при цьому в науковій літературі підкреслюється, що здатність особистості до творчого самовиявлення вимагає свідомого, цілеспрямованого і систематичного розвитку.

Основою і головним засобом естетичного виховання дитини є мистецтво, що відрізняється універсальністю впливу на особистість у всіх напрямках.

Вагому увагу нова українська школа приділяє розвитку емоційного інтелекту та творчості – якостей особистості, необхідних їй упродовж життя, якостей, що активно розвиваються у процесі різних видів мистецької діяльності на уроці музичного мистецтва – гра на дитячих музичних інструментах, спів, інсценізація, імпровізація, музично-ритмічні рухи й елементи хореографії, активне сприймання творів мистецтва для розуміння їх впливу на людину.

В учнів початкової школи мають сформуватися в межах мистецької освітньої галузі такі мистецькі уміння, що ефективно сприятимуть розвитку дитячої творчості, творчому та особистісному самовираженню, активному (компетентісно-діяльнісному) збагаченню емоційного досвіду. Упродовж навчання у початковій школі у дітей мають системно формуватися виконавські уміння та навички, характерні для кожного окремого виду мистецької діяльності [4, с. 9].

«Інтегративний підхід в освіті веде до інтеграції змісту освіти. Тобто доцільного об'єднання його елементів у цілісність» – зазначається в «Енциклопедії освіти» [3, с. 37].

В музичному навчанні та вихованні інтеграція передбачає об'єднання частин навчально-виховного процесу в єдине ціле, узгодження компонентів і упорядкування відносин між ними, тобто – інтеграційний (об'єднавчий) процес, що забезпечує формування в учнів цілісної і багатовимірної картини світу [6, с.479]. Вона набуває статусу одного з провідних методів сучасної мистецької освіти.

Інтегроване навчання музики передбачає об'єднання в ціле не лише різних видів мистецтв, а й відповідно різних видів мистецької діяльності. Інтегровані уроки музичного мистецтва мають базуватися на інтеграції різних видів мистецтва. Так, на уроках музичного мистецтва в початковій школі доцільно інтегрувати такі види мистецтва: музика, література, театр, хореографія, образотворче мистецтво.

У початкових класах важлива роль належить видам діяльності, сенситивним для художньо-естетичного розвитку дітей молодшого шкільного віку. Основними видами діяльності, що мають інтегруватися на уроках музичного мистецтва, є: творча, пізнавальна, ігрова, практична.

Комплекс мистецтв має бути зінтегровано з різними видами творчої діяльності учнів: співом, малюванням, створенням казок, римуванням, музичною імпровізацією, драматизацією, виготовленням поробок, сприйманням музичних творів і відображенням їх художніх образів. Під час провідної для молодших школярів художньо-практичної діяльності (спів, гра на інструментах, слухання музичних творів, виконання практичних завдань) відбувається засвоєння необхідних знань, набуття вмій, розширення художньо-образних уявлень, формується естетичний досвід школярів [2, с. 176].

Сучасні вчені виділяють декілька видів інтегрованих уроків музичного мистецтва:

– урок оволодіння новими знаннями (моно-урок, побудований на вивченні одного класичного, художнього, драматичного твору або творчості одного композитора, художника, драматурга, чи урок-бесіда);

– урок формування та засвоєння умій та навичок (включає театральні ігри та драматизацію);

– урок узагальнення та систематизації знань (урок-конкурс, урок-подорож);

– урок повторення, комплексного застосування знань, умій та навичок (включає різноманітні види художньої діяльності і самостійну роботу учнів – вокальні, інструментальні, драматичні імпровізації, діалоги, інсценування пісень, казок, ілюстрацій до розповідей);

– комбінований урок, на якому вирішуються одночасно декілька освітніх задач (урок-концерт, урок-образ, урок-спектакль) – заключні уроки чверті, півріччя, року [5, с. 12].

У формуванні естетичної культури учнів початкових класів на уроках музичного мистецтва особливу роль відіграє естетична насиченість навчального матеріалу, яка досягається завдяки використанню образотворчого мистецтва, літератури. Так, перед

розучуванням української народної пісні "По діброві вітер віє" учні читають вірш Т. Шевченка "Тополя" і з'ясовують, як музика може відповідати змісту вірша.

**Висновки.** Отже, осмислене використання інтегрованого підходу в процесі мистецького навчання забезпечує цілісний творчо-естетичний розвиток особистості учнів початкової школи, створює умови для формування художньо-естетичного світогляду та уявлень школярів.

Інтегрований урок складається з різних видів художньої діяльності, проте представляє собою цілісну систему, засновану на міжпредметних зв'язках. Його найважливішим завданням є виховання особистості учня, формування ціннісних орієнтацій засобами мистецтва. Як цілісна художньо-педагогічна форма, інтегрований урок музичного мистецтва має мати свої специфічні методичні особливості: організацію співпереживання, досягнення морально-естетичної сутності мистецтва, а потім вже отримання знань, умінь та навичок.

Перспективи подальших досліджень ми бачимо у виявленні сучасних тенденцій інтегративного підходу до творчо-естетичного розвитку учнів початкових класів на уроках музичного мистецтва. У подальших дослідженнях можуть бути розроблені питання методики застосування комплексу творчих завдань для формування естетичного ставлення молодших школярів до навколишнього світу засобами комплексу мистецтв.

#### Список використаних джерел:

1. Белінська Т.В. Історія становлення та розвитку змісту музично-фольклористичних дисциплін у системі вищої музичної освіти України (20-ті рр. ХХ – поч. ХХІ ст.) : монографія. Вінниця : ВМГО «Розвиток», 2017. 204 с.
2. Данько Н. П. Інтеграція видів навчальної діяльності на уроках музики в початкових класах. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*, 2013, Випуск 1 (1), С. 175-184
3. Енциклопедія освіти. Академія пед. наук України, голов. ред. В.Г.Кремень. К.: Юрінком Інтер, 2008. 1040 с.
4. Музично-естетична освіта і виховання в закладах освіти області у 2019–2020 навчальному році : інструктивно-методичний лист. Укл. Т. В. Кібалова. Миколаїв : ОППО, 2019. 52 с.
5. Надолінська Т.В. Ігрові педагогічні технології в професійній діяльності педагога-музиканта . *Мистецтво та освіта : Науково-методичний журнал*. 2014. № 1. С. 8-32
6. Надутенко О. Інтегративний підхід до формування художньої культури школярів засобами музичного мистецтва. *Журнал науковий огляд* № 8(40) 2017 С. 478-486
7. Рудницька О. П. Педагогіка загальна та мистецька: навч. пос. Тернопіль : Навчальна книга. Богдан, 2005. 360 с.

## ПАТРІОТИЧНЕ ВИХОВАННЯ ШКОЛЯРІВ ЗАСОБАМИ УКРАЇНСЬКОГО ПІСЕННОГО ФОЛЬКЛОРУ

*Кривонос М.М., здобувач ступеня вищої освіти «магістр»*

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

*У статті розглядається змістова концепція українського пісенного фольклору як засобу впливу на патріотичне виховання школярів.*

**Ключові слова:** *патріотичне виховання, український пісенний фольклор, школярі.*

*The article considers the semantic concept of Ukrainian song folklore as a means of influencing the patriotic education of schoolchildren.*

**Keywords:** *patriotic education, Ukrainian song folklore, schoolchildren.*

На сучасному етапі розвитку української державності особливого значення набуває питання формування патріотичних почуттів та національної свідомості підростаючого покоління. Філософи, етнографи, психологи та педагоги у своїх працях зазначають, що виховання культури особистості повинно мати яскраво виражений національний характер. Національний характер може формуватися насамперед на фольклорних надбаннях нації. Вокальне мистецтво фольклору містить в собі демократичні, доступні для широкого загалу складові та формує нові оригінальні, самобутні скарби задля вселюдського поступу. Окрім того, занурення у фольклорні вокальні твори викликає пошану до свого народу та спонукає до вивчення автентичної культури, виховує почуття патріотизму в цілому. Виховання патріота, громадянина, духовно багатого особистості – процес тривалий і багатограний. Він потребує великої праці над собою, усвідомлення високих цінностей та відповідної поведінки, розуміння виховних завдань. Саме таке виховання втілює духовну культуру нації, історичний досвід та надбання народу. Музичне мистецтво постає певним нарративом для відображення суспільно-історичного контексту, збереження основних цінностей епохи та людства загалом. Відомий український фольклорист та композитор Ф. Колесса зазначав: «Український народ, обдарований вже від природи тонким музичним почуттям і незвичайною співлюбністю, виливає у музиці свою сердечну, з глибин душі пливучу сповідь» [5, с.248].

Найбільш традиційним для українського музичного мистецтва є хоровий спів. Тому не дивно, що саме участь у фольклорному вокальному ансамблі стає важливим чинником музичного виховання школярів, їхньої національної гідності та духовності.

Багато досліджень, присвячених фольклорним надбанням у навчально-виховному процесі, належить О. Духновичу, М. Леонтовичу, М. Лисенку, М. Вербицькому, М. Максимовичу, П. Сокальському, С. Русовій, В. Сухомлинському, К. Ушинському. Питанням виховання духовного потенціалу та використання фольклору присвячені праці багатьох сучасників, серед яких А. Авдієвський, О. Дей, С. Мишанич, М. Стельмахович, М. Дмитренко, А. Іваницький, О. Олексюк.

Безсумнівно, тема фольклору є достатньо дослідженою, але в більшості своїй розглядаються окремі жанри та види автентичного фольклору. При цьому вплив фольклорного вокального ансамблевого виконання на музичне виховання школярів в зазначених працях висвітлено недостатньо. Це й пояснює актуальність нашого дослідження.

Мета статті – розкрити значення українського пісенного фольклору в музичному та патріотичному вихованні школярів.

До сьогодення невичерпною скарбницею виховання патріотичності є народна творчість, пісні, приказки, загадки, казки давнього періоду з етнічними темами та мотивами, через які поширювались і пропагувались морально-етичні норми та цінності народу. Дослідники стародавньої культури вказують на те, що народні традиції – це духовна система віковичного життя українського народу з усталеними звичаями і традиціями, ритуальними діями, з величальними піснями і поетичними висловлюваннями, художніми образами, музикою, танцями, святковими вбраннями, з хлібом і сіллю, радістю і щедрістю. Наші предки щиро вірили, що саме від належного обрядового дійства залежить успіх і навіть життя їх самих, їхніх

дітей, онуків та правнуків. У народних обрядових святах втілено емпіричний освітньо – виховний досвід народу, суть творчого духу, духовну велич і художню самобутність .

Засвоєння фольклору (родинно-побутових пісень, ліричних, календарно-обрядових пісень, жартівливих пісень, дум, тощо), в тому числі і дитячого (колискових пісень, різних забавлянок, закличок, лічилок, скоромовок, ігор т.д.), сприяє прилученню до народних традицій, пізнанню джерел мудрості й благородства наших предків, вихованню любові до рідної землі і людей, що живуть на ній.

Народна пісня – одна зі складових людського буття. Музика і пісня, як прояв людської душі в кожній людині, залежно від місця її народження і проживання, різні: уродженці степу відрізняються широтою душі, відкритим характером; горяни – темпераментні, але дещо утаємничені; край з помірним кліматом, змішаним ландшафтом, формує спокійних, толерантних, урівноважених людей. Виходить, що кожен край з його кліматом, природою, красвидами впливає на фізичне і духовне формування всього в ньому суцього.

«Любов і повага до народної пісні самі по собі не з'являються, - підкреслював С. С. Горбенко, - їй необхідно брати за основу розуміння музики, давати можливість дітям більше спілкуватися з народною пісенною творчістю. Виховати любов, пробудити інтерес до народної пісні можна лише при умові постійної уваги до неї протягом всіх років навчання» [3]. Також, композитор К.Г. Стеценко вважав, що народна пісня має відігравати активну роль у духовному житті людей, будити національну свідомість, виховувати патріотизм, надихати на боротьбу за визволення. «Українська пісня, - писав Стеценко, - розкаже народові його історію, його минувшину, пісня розкаже йому, хто він, які були у нього герої, хто такі Наливайко, Залізняк, Гонта, Хмельницький...»[6, с.6].

Сучасна музична педагогіка акцентує увагу на ефективності застосування та вивчення українського фольклору як народно-пісенної спадщини. Це дає змогу створювати такі мистецькі виконавські форми, як дитячий фольклорний ансамбль. С. Чернікова наголошує, що вокальний ансамбль є унікальним художнім організмом, який характеризується виконавською спільністю, узгодженістю, гармонією цілого і часткового. При цьому існує специфіка складу саме фольклорного ансамблю, його виконавських та інтерпретаційних можливостей. Основною особливістю такого ансамблю стає не тільки буквальне виконання музичного твору, а й показ контексту існування-буття цього твору. Тобто кожен музичний твір містить певне ідейне навантаження, в якому закріплена не тільки словесно-музична значущість, а й певна картинка з побуту народу, соціально-історичні реалії його буття. Це створює певну замальовку з життя народу.

Музичний фольклор існує як багатоаспектне явище, в якому винятково яскраво виражене ігрове начало. Саме це дає змогу розглядати його в педагогічних умовах формування в дітях морального, естетичного, інтелектуального та фізичного потенціалу. Варто зазначити, що хорове та ансамблеве виконавство є найбільш характерним для народної музики. Ансамблеве виконавство народних пісень, на думку Г.С. Сковороди, І.П. Котляревського, А.В. Духновича, функціонує як засіб морального та естетичного становлення молоді. Це обґрунтовано передусім реаліями створення та виконання українських народних пісень, бо однією з типових ознак фольклору є його колективність. Фольклор існує як соціокультурне явище, де «через пісню та її соціальне функціонування зберігаються та збагачуються духовні цінності народу, які передаються від покоління до покоління» [4, с.190].

Музика пісенно-ігрового репертуару фольклорного ансамблю передусім впливає на емоційну сферу дитини. Даруючи задоволення і радість, спираючись на емоційність,

образність, музичність, українські пісні як самобутнє культурне явище дають школярам змогу розвивати природні музичні здібності, розкривати творчий потенціал, проявляти відчуття патріотизму та відповідальності за збереження культурної спадщини свого народу. На таку особливість вказував відомий вчений фольклорист, мистецтвознавець А. Іваницький і відзначав, що «фольклор, якщо брати широко, складається не тільки із видів народного мистецтва..., а й увібрав естетичний, моральний, правовий, світоглядний досвід сотень поколінь» [2, с.7].

Отже, значний вокально-виховний вплив обрядових українських пісень на розвиток школярів не викликає сумніву. Виконуючи такі пісні, школярі вивчають традиції народного бачення, спроби пояснити природні явища та впливати на навколишнє середовище. Фольклор є певним літописом, дослідженням та афіксованими спостереженнями людей за сонцем, місяцем, небом, хмарами, вітром, рослинами і тваринами. Все, що відкривалося людському оку та розуму, певні закономірності у природі, все фіксувалося в пісенному фольклорі. Саме опанування українськими фольклорними традиціями сприяє зануренню в справжню ідейну сутність нашого народу, його колективність, соборність, єдність. Глибоке знання свого коріння, генези своєї сутності дає змогу не тільки любити українську мову і культуру, а й позиціонувати її як частину європейської скарбниці народних традицій.

#### Список використаних джерел:

1. Белінська Т.В. Історія становлення та розвитку змісту музично-фольклористичних дисциплін у системі вищої музичної освіти України (20-ті рр. ХХ – поч. ХХІ ст.) : монографія. Вінниця : ВМГО «Розвиток», 2017. 204 с.
2. Іваницький А. Український музичний фольклор А. Іваницький. Вінниця : Нова книга, 2004. 320 с .
3. Энциклопедический словарь. Под ред. И. Е. Андриевского. СПб, 1998. 37 с.
4. Козіна О. Вплив української народної пісні на формування професійної компетентності майбутніх учителів музики. О. Козіна . Проблеми підготовки сучасного вчителя. 2014. № 10 (Ч. 1). 193 с.
5. Колесса Ф. Музикознавчі праці . Ф. Колесса ; підгот. до друку, вступ С.Й. Грици. К. : Наукова думка, 1970. 592 с
6. Стеценко К. Г. Українська музика і представники її. К.: Мистецтво, 1960. 230 с.

## ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ФОРМУВАННЯ ДУХОВНИХ ЦІННОСТЕЙ ШКОЛЯРІВ ПІДЛІТКОВОГО ВІКУ ЗАСОБАМИ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ

*Кирилюк О.В., здобувач ступеня вищої освіти «магістр»*

*Науковий керівник: Кравцов Н.Є., кандидат педагогічних наук, доцент*

*У статті визначено педагогічні умови формування духовних цінностей школярів підліткового віку засобами українського музичного фольклору та обґрунтовано доцільність їх використання на уроках музичного мистецтва в середніх закладах освіти.*

*Ключові слова: педагогічні умови, український музичний фольклор, учні підліткового віку.*

*The article defines pedagogical conditions of formation of spiritual values of teenage students by means of Ukrainian musical folklore and substantiates the expediency of their use in musical arts lessons in secondary educational establishments.*

**Keywords:** *pedagogical conditions, Ukrainian musical folklore, adolescents.*

Сучасний стан навчально-виховного процесу в закладах освіти потребує: наукового бачення щодо процесу модернізації та моделювання виховного процесу в контексті фольклоризації освітньо-виховної роботи; впровадження у зміст виховного процесу молодого покоління родинних традицій українського народу, музичного фольклорного матеріалу, що мають ціннісно-виховний потенціал; пошуку ефективних засобів, педагогічних умов та інноваційних технологій їх упровадження з метою поєднання теоретико-методологічних аспектів досліджуваної проблеми з практичною діяльністю закладів освіти.

Саме тому обґрунтування педагогічних умов формування духовних цінностей школярів підліткового віку засобами українського музичного фольклору є актуальним і перспективним, що потребує аналізу їх ключових положень в методологічному та гносеологічному контекстах.

У нашому дослідженні педагогічні умови розглядаються як комплекс взаємозалежних, взаємодоповнюваних, взаємопов'язаних метою та смислом компонентів, які охоплюють суб'єктів виховного процесу.

Під педагогічними умовами формування духовних цінностей учнів- підлітків ми розуміємо сукупність взаємопов'язаних обставин, які створюють сприятливу ситуацію для формування духовних цінностей особистості школяра.

Теоретичний аналіз досліджуваної проблеми дозволив нам визначити комплекс педагогічних умов, які сприятимуть успішній реалізації процесу формування духовних цінностей школярів підліткового віку засобами українського музичного фольклору, зокрема:

- підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва до процесу формування духовних цінностей школярів підліткового віку засобами українського музичного фольклору;
- створення відповідного культурно-виховного середовища;
- використання духовно-виховного потенціалу уроків музичного мистецтва та позакласної музичної роботи з використанням фольклорної спадщини українського народу.

Аналіз наукових праць обумовив вибір *особистісно-орієнтованого* та *компетентнісного* наукових підходів щодо даного процесу .

Вивчення стану проблеми формування духовних цінностей в учнів підліткового віку дозволяє констатувати, що головним чинником є особистісно орієнтований підхід, який передбачає спрямованість соціально-педагогічної діяльності на формування духовної особистості.

Загальноприйнятим є той факт, що підлітковий вік є сензитивним періодом для становлення структури особистості, зокрема системи її духовних цінностей. Це період активної соціалізації особистості підлітка. Причому найважливіше місце серед соціально-психологічних якостей підлітків посідають соціальні і духовні характеристики.

Соціалізуючись та засвоюючи інтелектуальний досвід людства, учні готуються до процесу відтворення засвоєних знань, норм та цінностей на наступних етапах життєвого шляху.

Підліток спрямований у майбутнє, живе майбутнім, мріє про нього, ідеалізує його. Головною потребою цього віку є визначення власної значущості, пізнання сенсу життя тощо.

У цьому віці створюються сприятливі умови для активізації внутрішньої суперечності особистості підлітка: між реальним та бажаним “Я”. Це найбільш продуктивний час для формування відповідальності за своє самовдосконалення, моральний та духовний стан.

У визначенні та реалізації педагогічних умов ми керувалися наступними принципами:

- *гуманізму (особистісно-орієнтованого підходу)*, який акцентує увагу на людині як найвищій цінності, визнанні пріоритетними її права та інтереси, поваги гідності, її досягнень, потенційних ресурсів розвитку і створення умов для самореалізації;

- *креативної суб'єкт-суб'єктної міжособистісної взаємодії*, за якої усі учасники є рівноправними партнерами, які визнають право кожного на свою думку, толерантно ставляться до розбіжностей у поглядах, рахуються з життєвим досвідом, виявляють готовність до конструктивної креативної взаємодії;

- *зв'язку з життям*, що виявляється в урахуванні конкретних умов, в яких перебуває країна, обставин, ситуацій, в яких опинились учні, що потребує розуміння причин і можливих наслідків дій, використання адекватних інноваційних технологій, форм та методів;

- *варіативності*, що передбачає раціональне поєднання різних видів та жанрів музичного мистецтва з метою формування духовних цінностей учнів-підлітків;

- *принцип співтворчості*, що передбачає взаємодію учнів та педагога, учнів один з одним, що веде до змін у стосунках між учителем і вихованцями, сприяє засвоєнню діалогічного стилю спілкування. На основі даного принципу можливо побудувати навчально-виховний процес духовно-ціннісного змісту з використання фольклорного матеріалу, що сприятиме становленню комунікативно-розвиненої особистості та формуванню духовних цінностей особистості учня підліткового віку;

- *принцип культуровідповідності* (відповідність розвитку і саморозвитку вихованця національно-культурним та вселюдським чеснотам, урахування культурних процесів минулого, сучасного та майбутнього української нації);

- *принцип синкретизму* (поєднання компонентів музично-художньої творчості, що підпорядковується духовно-ціннісній концепції (мова, рухи, музика).

Розглянемо детальніше кожен із зазначених педагогічних умов.

*Перша умова – підготовка майбутніх вчителів музичного мистецтва до процесу формування духовних цінностей школярів підліткового віку засобами українського музичного фольклору.*

Головними особливостями вищезначеної педагогічної діяльності є особистісно-орієнтований підхід (спрямованість на особистість, гуманістична природа), творчий дослідно-експериментальний характер, стійка мотивація на пошук нового в організації навчально-виховного процесу з використанням українського музичного фольклорного матеріалу як засобу формування духовних цінностей школярів підліткового віку у процесі викладання навчальних дисциплін музичного циклу та позакласної музичної роботи.

Включення педагога в інноваційну діяльність, спрямовану на формування духовних цінностей школярів підлітків засобами музичного фольклорного мистецтва може бути наслідком дії різноманітних чинників. Часто до неї спонукає невдоволеність методиками, результатами власної праці, освоєння нових знань, особливо у суміжних сферах, осмислення і якісно нове бачення особистої життєвої місії, іноді – творче осяяння, яке, як правило, є результатом тривалого пошуку й аналізу здобутого на цьому шляху.

Певною мірою ефективний і зовнішній організаційний вплив, тобто цілеспрямоване використання різноманітних форм залучення вчителя до інноваційної діяльності, спрямованої

на формування духовних цінностей школярів підліткового віку засобами українського музичного фольклору, до яких належать:

- систематична організація науково-практичних семінарів з найактуальніших проблем духовно-ціннісного виховання, над якими працюють педагоги навчального закладу;
- стажування педагогів при науково-дослідних інститутах і вищих навчальних закладах;
- педагогічні ради, «круглі столи», дискусії;
- ділові, евристичні ігри з генерування нових педагогічних ідей морально-ціннісного та фольклористичного змісту;
- творча діяльність педагогів у методичних об'єднаннях;
- участь у науково-практичних конференціях;
- узагальнення власного досвіду і досвіду своїх колег;
- заняття на спеціальних курсах підвищення кваліфікації;
- самостійна дослідницька, творча робота над темою, проблемою;
- участь у колективній експериментально-дослідницькій роботі у межах спільної проблеми, над якою працюють педагоги навчального закладу.

Оновлені концептуальні підходи до професійної освіти передбачають формування в учителів уміння самостійно й цілеспрямовано творити власний духовний виховний потенціал. Сучасний педагог повинен усвідомлювати, що найрезультативнішою формою впливу музики на дитину є світоглядна.

Сприймаючи музику, вихованці стають учасниками духовного діалогу з автором, у якому відбувається корекція духовно-ціннісних орієнтацій школярів-підлітків. Тому вчителю конче потрібно опанувати в процесі фахової підготовки алгоритми музично-педагогічної діяльності, аби вміти грамотно організувати процес взаємодії дитини з музичним фольклорним мистецтвом з метою формування духовних цінностей школярів.

Отже, інноваційна педагогічна діяльність духовно-ціннісного змісту засобами фольклору має стати основою оновлення навчальних закладів, чинником розвитку освітніх систем, засобом оптимізації навчально-виховного процесу.

*Друга умова – створення відповідного культурно-виховного середовища.*

Культурно-виховне середовище передбачає взаємодію дитини з навколишнім середовищем, проектується і формується на основі дитячої субкультури та духовно-культурних цінностей.

В рамках нашого магістерського дослідження, «культурно-виховне середовище» постає результатом духовно-культурної єдності учасників виховної взаємодії вчителя та учня-підлітка на основі спільної виховної діяльності та співтворчості (музично-творча діяльність духовно-ціннісного змісту) з використанням елементів українського музичного фольклору.

Аналіз навчальних планів, програм, підручників, науково-методичної літератури довів, що у загальноосвітніх закладах навчально-виховний процес має бути зорієнтований на формування духовних цінностей школярів підліткового віку засобами музичного фольклору, що передбачає розширення тематики уроків музичного мистецтва за рахунок внесення тем духовно-ціннісного змісту.

Згідно з вищеозначеними аспектами завданням учителя музичного мистецтва є створення відповідного культурно-виховного середовища (уроки музичного мистецтва та позаурочна музично-виховна діяльність), яке сприятиме ефективності процесу формування духовних цінностей школярів.

В рамках нашого наукового дослідження відповідне культурно-виховне середовище

передбачає виклад інформації про духовне у музичному фольклорному мистецтві, надає можливості для духовного самовираження, саморозвитку у музичній культурній діяльності, формує духовні цінності, сприяє збагаченню духовно-ціннісного досвіду, здатності сприймати та інтерпретувати твори народного музичного мистецтва, використовувати отриманий духовний досвід у самостійній музично-творчій діяльності, застосовуючи твори музичної фольклорної спадщини.

*Третя умова – використання духовно-виховного потенціалу уроків музичного мистецтва та позакласної музичної роботи з використанням фольклорної спадщини українського народу.*

Уроки музичного мистецтва зі своєю змістовою лінією володіють значним духовно-виховним потенціалом та є чинником духовного виховання школярів.

Змістовна наповненість уроків музичного мистецтва характеризується великим об'ємом мистецтвознавчого, інформаційного, фактологічного матеріалів духовного змісту.

Змістовне духовно-ціннісне наповнення тем створює умови для формування духовних цінностей, зокрема розвитку духовно-ціннісних категорій, формування духовних якостей, смаків, потреб і досвіду особистості школяра засобами українського музичного фольклорного мистецтва.

Духовний розвиток особистості відбувається під дією мистецтва й включає в себе такий необхідний компонент як мистецька освіта, що дає можливість особистості розуміти специфічну мову мистецтва та оцінювати оточуюче крізь призму духовних категорій.

Розвиток духовних цінностей засобами духовно-виховного потенціалу уроків музичного мистецтва розглядаємо як потенційно можливу міру залучення школярів до фольклорної музичної діяльності; процес та результат цілеспрямованого сприймання творів музичного мистецтва та його вплив на особистість з метою формування в неї духовної свідомості; активного музично-творчого ставлення до оточуючої дійсності; здатності самостійно знаходити духовне у житті та музичному фольклорному мистецтві; прагнення зберігати й примножувати його.

Використовуючи результати дослідження науковців та враховуючи багатофункціональність уроку музичного мистецтва, в нашому дослідженні визначено п'ять векторів формування духовних цінностей засобами музичного фольклору на уроках музичного мистецтва:

- *аксіологічний вектор*: можливість уроку формувати в учнів систему ціннісних орієнтацій в духовній сфері, тобто формувати духовні потреби, судження, в яких виражаються художні смаки, погляди, ідеали особистості, а також формувати спроможність давати певну емоційно-образну оцінку предметам та явищам;

- *творчий вектор*: можливість уроку формувати уміння, навички, здібності до творчої дії та формувати мотивацію напрямку цієї дії: позитивної, продуктивної, соціально-організаторської, перетворювальної відповідно до ідеалів духовної істини;

- *гносеологічний вектор*: можливість уроку давати певний об'єм якісної інформації стосовно мистецтвознавчих духовно-ціннісних знань, історичних подій, біографічних фактів тощо, тобто інформації, яка пов'язана з пізнавальною діяльністю школярів;

- *художній вектор*: спроможність уроку формувати високий змістовний рівень духовно-ціннісних потреб школярів та створення умов для їх задоволення, реалізації;

- *комунікативний вектор*: можливість уроку формувати в учнів культуру міжособистісних стосунків, створити умови для розуміння музичного фольклорного

мистецтва як універсальної мови між людьми, яка дає їм змогу обмінюватися почуттями, думками, залучатися до культурно-історичного досвіду, який знаходиться далеко від них епохально та географічно, а отже і об'єднувати їх.

Отже, духовно-виховний потенціал уроків музичного мистецтва – це багатовекторний комплекс можливостей уроку, ядром якого є сприйняття творів мистецтва, зокрема творів українського музичного фольклору, проявляється в здатності розкрити внутрішній світ особистості, передати найглибші емоційні переживання, найтонші відтінки настроїв; розвинути музичний слух, ритм, пам'ять тощо.

Отже, розроблені нами педагогічні умови мають стати ефективним засобом формування духовних цінностей учнів підліткового віку засобами українського музичного фольклору.

#### *Список використаних джерел:*

1. Зауторова Э.В. Искусство и формирование нравственно-ценностных ориентаций личности // Искусство и образование. – 2008. - № 2. – С. 68-73
2. Колос М. Г. Морально-естетичне виховання учнів основної школи засобами українського пісенного фольклору // Гуманітарний вісник ДВНЗ "Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди": науково-теоретичний збірник / гол. ред. В. П. Коцур. - Переяслав-Хм. : Лукашевич О. М., 2012. - Вип. 26 : Педагогіка. Психологія. Філософія. - С. 133-139
3. Отич О. Українське народне мистецтво у формуванні ідеалу особистості майбутнього педагога// Педагогіка і психологія професійної освіти. –2005. – № 5. – С. 55.
4. Шаварська Н.Г. Естетичне виховання українською піснею як національна проблема//Практична психологія та соціальна робота. -2007. №2. С. 66 - 68.
5. <http://www.dslib.net/obw-pedagogika/formirovanie-duhovno-nravstvennyh-cennostej-podrostkovobweobrazovatelnom.html>

## **ШЛЯХИ ФОРМУВАННЯ ПОЧУТТЯ РИТМУ В УЧНІВ У ПРОЦЕСІ ЗАНЯТЬ МУЗИКОЮ**

*Колодій М. В., здобувач ступеня вищої освіти «магістр»*

*Науковий керівник: Теплова О.Ю., кандидат педагогічних наук, доцент*

У статті розглядаються шляхи формування почуття ритму в учнів у процесі занять музикою.

**Ключові слова:** музичні здібності, музично-ритмічне чуття, музикальність, музична діяльність, музичні ігри.

The article considers the ways of forming a sense of rhythm in pupils during music lessons.

**Keywords:** musical abilities, musical – rhythmic sensation, musical, musical activity, music games.

Початок ХХІ століття в освіті України ознаменувався прийняттям Державного стандарту початкової загальної освіти, який поставив завдання розвитку особистісно-ціннісного ставлення до мистецтва, художньо-творчих здібностей, здатності до сприймання, розуміння і творення художніх образів, потреби в духовному самовираженні. Важлива роль у

вирішенні цих завдань належить музичному мистецтву. У зв'язку з цим перед музичною педагогікою постає ряд проблем, серед яких однією з найактуальніших є проблема формування ритмічного чуття у молодших школярів на уроках музики. Її наукова розробка природньо впливає з тих вимог, які ставляться перед учителем музики, і безпосередньо впливає на теорію і практику музичної освіти.

Проблема розвитку музично - ритмічного чуття багатогранна і різнопланова, оскільки торкається не лише природи музичності, її структури та діагностики. На перший погляд, вона носить суто психологічний характер, однак може досліджуватись у різних аспектах: філософському, соціологічному, психологічному, музикознавчому, педагогічному тощо.

Розвиток почуття ритму сприяє емоційному розкріпаченню, впевненості в собі, забезпечує самостійність у процесі діяльності, що є дуже важливим для формування фізичного і психічного здоров'я нації.

Питання розвитку музичних здібностей в тому числі й почуття ритму виступає одним із головних завдань навчання і виховання дітей молодшого шкільного віку.

Сучасні психолого-педагогічні дослідження розкривають різні аспекти розвитку здібностей школярів. Значення естетичного виховання, роль мистецтва в розвитку здібностей учнів різних вікових груп неодноразово підкреслювали Г.П. Шевченко, А.Б. Щербо, Д.М. Джола.

Дослідниками визначені особливості розвитку музичних здібностей молодших школярів у різних видах музичної діяльності; У дослідженнях Н.О. Ветлугіної, О.О. Борисової, Т.Т. Ротерс, Б.М. Теплова, звертається увага на необхідність розвитку музичних здібностей дітей у музично - ритмічній діяльності.

Основними засобами музичної ритміки, які сприяють активізації творчого процесу, автори вважають музику та рухи.

Натомість у педагогіці початкової школи відсутні дослідження, які розкривають специфіку і зміст завдань творчого характеру як одного із важливих засобів розвитку творчих музично - ритмічних здібностей учнів початкових класів.

Слово "ритм" (від грец. Ritmos - розмірність, злагодженість, рух, а також від грец. reu - текти) означає організований у часі рух. Антична думка надавала слову «ритм» значення філософської категорії, співвіднесеної з категорією «числа» і законами світового порядку.

**Ритм** - одне з першоджерел музики. Це організація у часі звуків та пауз на основі взаємодії їх тривалостей у певних темпових рамках. Оскільки музика протікає у часі, ритму належить одна із важливих ролей у формуванні звуковисотного слуху.

**Чуття ритму** - це провідна музична здібність, від якості й рівня розвитку якої вирішальною мірою залежить музичність людини, її творчий потенціал.

Активна, рухова природа музично-ритмічного чуття була прекрасно зрозуміла Е. Жак-Далькромом, і в цьому, звичайно, головна причина тих чудових успіхів у вихованні чуття ритму, яких йому вдалося досягти. Не можна не погодитись з його положеннями: "Будь - який ритм є рухом"; "У створенні й розвитку чуття ритму бере участь все наше тіло"; "Без тілесних відчуттів ритму... не може бути сприйнятий ритм музичний".

Ритм - один із засобів музичної виразності. Отже він завжди є вираженням деякого емоційного змісту. Своєрідність ритму полягає в тому, що він є виразним засобом не тільки музики, але й інших мистецтв. Чуття ритму є завжди емоційним переживанням відповідності даного часового ходу процесу змісту цього процесу. Звичайно, людина з розвинутим чуттям музичного, поетичного чи якого-небудь іншого ритму може сприймати ритмічно навіть самий

беззмістовний ряд стуків. Але це відбувається тому, що вона сприймає звуковий ряд як музичний рух чи як віршований ритм.

*Отож, музично-ритмічне чуття може розвиватися тільки в процесі музичної діяльності.*

Розвиток музично-ритмічного чуття школярів — процес тривалий і різнобічний. Він включає організацію рухової активності дітей, виховання певних ритмічних навичок, усвідомлення учнями естетичної виразності ритму як елемента музичної мови тощо. Як зазначав Б. М. Теплов, “чуття музичного метру має не тільки моторну, але й емоційну природу: в основі його лежить сприймання виразності музики. Тому поза музикою чуття музичного ритму не може ні пробудитися, ні розвинути” [3].

На розвиток музичних здібностей дитини в т.ч. і чуття ритму великий вплив має ігровий момент. Педагоги та психологи вважають гру своєрідною формою співвідношень між навколишнім світом та життєвими подіями. Вона є одним із видів дитячої діяльності.

На уроках музики одним із провідних методів навчання й виховання можуть бути дидактичні ігри. Вони позитивно впливають на пізнавальну діяльність учнів. Основне призначення музично-дидактичних ігор – розвивати емоційно-почуттєву сферу молодших школярів, формувати у дітей музичні здібності, в доступній ігровій формі допомогти їм розібратися і якісно засвоїти програмовий матеріал, пробуджувати інтерес до самостійних дій з використанням набутих на уроках музики знань. У результаті їх систематичного використання в навчальному процесі у дітей розвиваються основні процеси мислення: порівняння, увага, аналіз та ін. Музично-дидактичні ігри збагачують дітей новими враженнями, розвивають у них ініціативу, самостійність, здатність до сприйняття [5].

Розвиткові музичного інтересу в дітей сприяють ігрові ситуації, що часто застосовуються в роботі з молодшими школярами. Ігрові ситуації допомагають підтримувати інтерес дітей до уроку, забезпечити емоційне розвантаження, запобігти емоційній перевтомі, сприяють розвитку музичних здібностей молодших школярів. Гра допомагає активізувати увагу дітей, швидко залучити всіх учнів до діяльності. Вона веселить, приносить радість, викликає емоційний настрій.

У процесі вибору гри важливо враховувати вікові особливості дітей, рівень їхнього музичного розвитку та знань. Навчання слід починати з простих ігор, які доступні всім дітям. Вони повинні бути цікавими й привабливими.

Музично-дидактичні ігри сприяють розвитку творчого потенціалу школярів. Вони застосовуються не на кожному уроці. Для проведення гри на уроці відводиться до 10–15 хвилин.

Велике значення має і вмільний підсумковий аналіз. Помилки учнів треба аналізувати не в ході гри, а наприкінці її, щоб не порушувати враження від самої гри. Слід звертати увагу на активність, кмітливість, на тактовне поведіння під час гри. Бажано, щоб школярі брали участь у підведенні підсумків гри, самостійно приймали рішення разом з учителем. Це дозволяє виробити навички самоконтролю та самооцінки. Результати гри треба оцінювати. Питання розвитку музичних здібностей в тому числі й почуття ритму виступає одним із головних завдань навчання і виховання дітей молодшого шкільного віку.

Досвід роботи вчителів-практиків, пошукова та дослідницька робота провідних вчених та методистів, які використовували у своїй роботі музично-дидактичні ігри засвідчили динаміку розвитку ритмічного чуття молодших школярів та дозволили нам сформулювати ряд рекомендацій стосовно основних шляхів розвитку ритмічного чуття у молодших школярів:

- Початковим пунктом роботи повинна бути власна ритмічна діяльність учнів (ігрові пісні, ритмічні рухи тощо, які діти вивчали до школи). Елементи свідомості слід запроваджувати в музичну діяльність молодших школярів досить поступово, зберігаючи елемент гри.
- У процесі вивчення нового ритмічного матеріалу завжди слід використовувати відомі учням мелодії.
- В оволодінні новим ритмічним матеріалом слід намагатися застосовувати наочність (запис на дошці, рух під музику тощо).
- В якості вправ можна використовувати ритмічний диктант, давати яскраві ритмічні угруповання, запозичені з відомих дітям мелодій.
- На кожному уроці повинні бути завдання, які виховують ритмічне чуття. Ритмічна підготовка підводить дітей до співу по нотах.

Досвід показує, що через активізацію школярів в умовах цікавої, захоплюючої діяльності – ритміки – відбувається і музично-естетичний розвиток дитини. Саме для цього покликані провідні зарубіжні системи музичної освіти та виховання, що стали одним із вагомих культурних завоювань людства двадцятого, а тепер вже і двадцять першого століть. Вони не тільки не втратили своєї значимості, але, навпаки, набули нових доказів своєї актуальності, необхідності нинішній педагогіці.

#### Список використаних джерел:

1. Александрова Н.Г. О ритмическом воспитании . Александрова. М.1920.
2. Кушка Я. С. Методика музичного виховання дітей . Кушка. Вінниця: Нова книга, 2007.- 216 с.
3. Теплов Б.М. Избранные труды: В 2-х т . Теплов. М .Педагогика, 1985. — 328 с.
4. Кібалова Т. Завдання та вправи на уроках музики . Кібалова. Мистецтво та освіта. – 2009. - (Науково-методичний журнал;)
5. Хлебнікова Л. Виховання в молодших школярів творчого начала на уроках музики . Хлебнікова, Кузь. К. Музична Україна. 1977. С. 24-36. – (Музика в школі: збірка статей; вип.4).

## ВИХОВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ УКРАЇНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ В АСПЕКТІ ДУХОВНОГО РОЗВИТКУ УЧНІВ ПІДЛІТКОВОГО ВІКУ

*Кондратюк Т.В., здобувач ступеня вищої освіти «магістр»*

*Науковий керівник: Сідорова І.С., кандидат педагогічних наук, старший викладач*

*У статті розглядаються особливості духовного розвитку підлітків засобами українського фольклору.*

**Ключові слова:** *духовність, підлітки, фольклор.*

*Features of spiritual development of teenagers by means of Ukrainian folklore are considered in the article.*

**Keywords:** *spirituality, teenagers, folklore.*

Проблема виховання духовності у дітей та молоді є особливим предметом розгляду суспільства. Її постійну присутність у ідеологічному, інтелектуальному та культурному полі можна пояснити тим, що вона не має однозначного й остаточного вирішення, її розуміння та розв'язання залежать великою мірою від соціально-економічного, культурного стану суспільства. Особливо ця проблема актуалізується у час трансформацій, коли кардинально змінюються не лише вимоги до освіти й виховання, а саме суспільство, його структура, організація, ідеологія. Саме ці процеси ми спостерігаємо сьогодні в Україні.

Загалом духовно багатою людиною вважають людину, яка живе в гармонії із собою і світом, в якій сформовані духовні цінності, тобто, ті якості і риси, життєві установки, що існують для кожної людини, що становлять її ідеал. Однак, говорячи сьогодні про наше суспільство і цінності, то слід сказати, що воно переживає моральну кризу, спричинену передусім втратою християнських цінностей, орієнтацію на індивідуалізм, прагматизм і споживацтво в особистому і суспільному житті [2, с. 4].

Духовним вакуумом охоплено систему освіти і виховання, внаслідок чого втрачено основи християнського світогляду, що унеможлиблює формування засад об'єднуючої національної ідеї; у змісті освіти спостерігається світоглядний хаос, орієнтація на бездуховний інтелектуалізм. Все це негативно позначається на духовному і фізичному здоров'ї особистості, у дитини втрачається сенс життя, впевненість у власному майбутньому і майбутньому своєї країни.

Духовність – стрижень і фундамент внутрішнього світу людини, зв'язок людини з релігією. Духовність – це те, що відрізняє людину, що властиве лише їй одній; творча спрямованість, наснага людини; певний тип світовідношення: триєдність ставлення до абсолюту, до світу – природи, суспільства, інших людей, самого себе.

Водночас, духовність особистості – це динамічне явище, яке формується та змінюється протягом життя людини, зазнаючи впливу багатьох чинників. Успішність процесу духовного розвитку особистості залежить від внутрішніх, психологічних умов і зовнішніх впливів. Внутрішні умови – це потенціал, з яким дитина приходить у світ і який проявляється з перших років життя у її природних нахилах, інтересах та надалі закріплюється в рисах характеру, життєвих цінностях, принципах і сенсі життя. До зовнішніх умов належать:

- 1) особливості сімейного виховання;
- 2) події дитинства;
- 3) вплив культури (засоби народного фольклору – казки, оповідання, приказки);
- 4) специфіка спілкування з дорослими (вплив перших учителів, авторитетних друзів або соціальних лідерів, наявність прикладів для наслідування);
- 5) діяльність (дитячі ігри, особливості навчання та професійної самореалізації);
- 6) статус духовності у суспільстві [5, с. 30].

У філософії та психології сформувались різні розуміння духовності: як релігійності, сприйняття ідеї Бога, розвитку інтелігентності і добропорядності. Виходить з розуміння людини як духовної істоти, означає, що за нею безумовне право на духовне самостворення, самодіяльність, тобто сприймаємо її як справжнього суб'єкта власної життєдіяльності, який несе відповідальність за її здійснення. Метою духовного самовдосконалення є досягнення гармонії між власним життям та навколишнім світом. Структурними компонентами формування духовності є індивідуальна вираженість людини, її духовні, пізнавальні, соціальні потреби, самоактуалізація, різні види діяльності.

Проблема розвитку та виховання духовності є однією з центральних проблем сучасних педагогіки та психології. В основі процесу духовного виховання науковці бачать формування в особи прагнення до найвищих загальнолюдських цінностей: гуманістичних ідеалів злагоди, милосердя, правди, справедливості; переважання альтруїстичних мотивів, готовності поступитися власними інтересами заради інтересів інших; потреби безкорисно робити добро і триматися далі від зла. Ступінь розвиненості цих рис особистості свідчить про рівень її духовності.

Особливим етапом духовного розвитку людини вважаємо підлітковий вік, який є першим перехідним періодом від дитинства до зрілості. Якісні зміни, що відбуваються в інтелектуальній та емоційній сферах особистості підлітка (інтенсивний, нерівномірний розвиток і ріст організму, особистісні новоутворення тощо), породжують новий рівень його самосвідомості, потреби у самоствердженні, рівноправному і довірливому спілкуванні з ровесниками і дорослими. Специфічна соціальна активність підлітка полягає у великій сприйнятливості до засвоєння цінностей, норм, способів поведінки, які існують у світі дорослих. Він намагається реалізувати свою потребу в утвердженні позиції дорослої людини, але відсутність психічних можливостей заважає досягненню цієї мети. Це є однією з основних суперечностей віку, розв'язання якої стимулює подальший психічний розвиток [3, с. 5].

Важливим засобом формування духовності підлітків є народна творчість. Найкращі пам'ятки фольклору зберігаються в казках, легендах, епосах, прислів'ях, приказках, створених народом. Вони відображають народні звичаї, традиції, передбачають цілеспрямоване виховання та навчання молоді на кращих ідеалах народу. Функціонування рідної мови – основа духовного життя кожної нації. Рідне слово виховує національну психологію, національний характер та національну самосвідомість. Фольклор – це невичерпне джерело тем, ідей, образів для письменників, вчених усіх часів та епох.

Народна культура – це культура, що твориться самим народом та органічно постає з його природи. Вона засвоюється і передається від покоління до покоління природно – через наслідування, імітацію, практику щоденного спілкування. Саме тому народна культура є загальнодоступною. Фольклор – це частина цього виду національної культури. З позиції культури, роль фольклору чи не найбільша і не найвагоміша. Усна народна творчість виступає вмістилищем багатівікових традицій, звичаїв, обрядів, вірувань, віддзеркалює духовність всіх прошарків суспільства. Вона відбиває та репрезентує унікальні ментальні особливості, притаманні українському народові. За ними розпізнається українець та його характер. Духовне багатство української нації нерозривно пов'язане не лише з історичними подіями, які відбуваються навколо, а й з красою, силою та прагненнями щирої і волелюбної душі українця. Прийнято вважати, що знання фольклору є знайомством із цим народом, тому що через фольклор відкривається найголовніша сфера духовності етносу.

Фольклору властива така риса, як традиційність, своїми коренями він сягає у давнє минуле. Завдяки йому забезпечується нерозривний взаємозв'язок між минулим і сучасним, він також є скарбницею сталих народних звичаїв і стимулятором їх дальшого розвитку. Засвоєння, зберігання та розвиток дітьми традицій і звичаїв своїх предків, є важливим засобом зміцнення національної свідомості, згуртування і єдності всієї нашої нації. У формуванні моральних цінностей школярів використовуються засоби народного мистецтва та творчості. Саме з творів народної поезії розпочинається залучення дітей до словесного мистецтва, завдяки чому здійснюються перші кроки розуміння найістотніших зв'язків та закономірностей людського

буття, уявлення про красу рідного краю. Саме тому з метою духовного розвитку школярів повинні використовуватись твори українського фольклору [1, с. 19].

Формування духовності підлітків за допомогою музичного фольклору конкретизується через систему певних завдань і принципів:

- 1) пробудження в учнів бажання бути моральними;
- 2) формування культури, толерантного ставлення до традицій і звичаїв; збереження їх та передача від покоління до покоління;
- 3) розвиток чеснот і позитивних моральних якостей, спонукання їх до самовдосконалення;
- 4) гармонія високих, благородних інтересів, потреб і бажань;
- 5) ставлення до християнських традицій;
- 6) розвиток значущих рис і якостей особистості;
- 7) формування розуміння сутнісних питань про сенс і мету життя людини та особистісного ставлення до них;
- 8) формування духовних рис особистості.

Таким чином, завдяки найкращим пам'яткам фольклору, які відображають народні звичаї, традиції і передбачають цілеспрямоване виховання та навчання молоді на кращих ідеалах народу відбувається духовний розвиток підлітків. Адже усна народна творчість є вмістилищем багатовікових звичаїв, обрядів, вірувань та віддзеркалює духовність всіх прошарків суспільства.

#### **Список використаних джерел:**

1. Батрак А. Духовно-моральне виховання учнів. Завуч. 2014. № 1. С. 18-21.
2. Бех І. Грані духовного зростання особистості. Початкова школа. 2017. № 2. С. 1-6.
3. Бех І. Духовний пошук : сучасні наукові межі. Педагогіка і психологія. 2016. № 1. С. 5.
4. Бех І. Духовний шлях зростаючої особистості : обґрунтування орієнтирів. Рідна школа. 2016. № 11-12 (1043-1044). С. 3-12.
5. Василенко С. Розвиток духовного потенціалу особистості людини. Завуч. 2017. № 18. С. 25-40.
6. Виховання духовності особистості : навч.-метод. посібник / М. Й. Боришевський, Л. І. Пилипенко, О. І. Пенькова та ін. / за заг. ред. М. Й. Боришевського. Кіровоград : Імекс-ЛТД, 2013. 104 с.
7. Вплив духовної культури на розвиток особистості у творчій спадщині Івана Огієнка. Мистецтво та освіта. 1999. №2. С.57-59.
8. Гірліна Н. Ю. Духовна культура та процес соціалізації. Грані. 2016. № 3. С. 32-37.

## **МУЗИЧНО-ДИДАКТИЧНІ ІГРИ ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО СЛУХУ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ**

*Островська Л.В., здобувач ступеня вищої освіти «магістр»*

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

*У статті розглядається розвиток музичного слуху молодших школярів засобами музично-дидактичних ігор.*

*Ключові слова: музичний слух, гра, музичні ігри, ігрові технології, молодші школярі.*

*The article deals with the development of music hearing of younger students by means of game technologies.*

**Keywords:** *musical ear, game, music games, game technologies.*

**Постановка проблеми.** Сучасні тенденції розвитку мистецької освіти, високі професійні вимоги до особистості вчителя посилили потребу в формуванні творчої особистості учня, реалізації його музично-творчих здібностей. Адже одним з основних завдань музично-естетичного виховання дитини є розвиток музичного слуху, тобто здатності дитини сприймати елементи музичної мови як єдине ціле, як музичний образ.

**Аналіз психолого-педагогічних та мистецтвознавчих досліджень** дозволив визначити, що вивчення взаємодії звукової інтонації людського голосу з музичним слухом (мелодичним, гармонічним, звуковисотним) є предметом дослідження багатьох учених та музикантів, але до кінця природа цього явища поки не вивчена. Проблемою розвитку музичного слуху, в тому числі, проблемою координації слуху та голосу, взаємодії вокальної інтонації та слухового сприйняття займалися такі видатні вчені та педагоги-музиканти як В. Белобородова, Т. Беркман, М. Блінова, П. Вейс, Н. Ветлугіна І. Гейнріхс, К. Грищенко, Є. Давидова, Б. Теплов та ін.

**Мета статті** полягає у розкритті основних аспектів розвитку музичного слуху дітей молодшого шкільного віку засобами ігрових технологій..

**Виклад основного матеріалу.** Розвиток музичного слуху є нагальною потребою сьогодення, тому що без розвиненого музично-вокального слуху дитина не може повноцінно сприймати мистецькі твори. Музичний слух є здатністю особистості пізнавати, внутрішньо уявляти, виконувати і контролювати точність виконання вже знайомої музики.

Доречно зазначити, що основою музично-мелодичного слуху, який є першим проявом музикальності, є ладове чуття. Б. Теплов визначає ладове чуття як "...емоційне переживання відносин між звуками", тобто емоційне переживання стійкості або нестійкості тяжіння звуків, організованих у певну систему, тобто лад [6, с. 139]. Емоційна природа цього явища дозволяє розвинути ладове чуття, а значить, і музичний слух й музичне мислення можливо розвинути практично у кожної дитини.

О. В. Сухомлинський відзначав, що без гри немає і не може бути повноцінного розумового розвитку. Гра - це величезне світле вікно, через яке в духовний світ дитини вливається життєдайний потік уявлень, понять. Гру він порівнював з « іскоркою, що запалює вогник допитливості і любові до знань» [5, 95].

За словами Л. С. Виготського- « гра дитини - це не простий спомин про те, що було, а творче переосмислення пережитих вражень, комбінування їх і побудова з них нової дійсності, яка відповідає запитам та інтересам самої дитини». Тобто гра розглядається як творча діяльність в якій наочно виступає комбінуюча дія уяви. [1, 52 ].

Ігрові технології – це особливий метод навчання, який передбачає засвоєння навчального матеріалу та змісту освіти, формує взаємодію педагога і студент за допомогою гри, а також допомагає знайти та отримати бажану ціль, тобто досягти певного результату.

Тема гри в педагогічному процесі дуже актуальна, адже гра – сфера самовизначення дитини, самореалізації. У грі дитина повністю розкривається і матеріал, який потрібно засвоїти стає цікавішим та простішим. Також в процесі гри діти стають добрішими, розвивається уміння слухати, поважати своє рішення та розвивати музичний слух.

Музичні ігри є чудовою добіркою тренувальних завдань для розвитку інтелекту, творчості та можливості розмірковувати та логічно мислити. Вони задовольняють прагнення

дітей більше знати про музику і музикантів, допомагають у засвоєнні музичної грамоти, спонукають до розвитку музичного слуху і пам'яті.

Музично-слуховий досвід спирається на розвиненість музичного слуху, що представляє собою «сукупність здібностей, необхідних для написання, виконання і активного сприйняття музики» [3, с.506]. Розрізняють звуковисотний, мелодичний, гармонічний, поліфонічний, тембро-динамічний, фактурний музичний слух. Кожен із названих видів має свої специфічні ознаки.

Так, звуковисотний слух, який, у свою чергу, поділяється на абсолютний та відносний, виражається у здатності відчувати різницю двох відмінних за висотою звуків. Абсолютний слух визначає висоту звуку, в той час як відносний – звуковисотні відношення. Мелодичний слух – забезпечує цілісність сприйняття мелодії. Складовими даного виду є інтервальний і ладовий слух. Саме єдність відчуття інтервальної висоти звуку та його ладової функції складають основу мелодичного слуху. Гармонічний слух – це здатність відчувати та виявляти види співзвуч. Вміння чути одночасний рух двох і більше голосів називають поліфонічним слухом. Він вміщує у собі здатність цілісного сприйняття специфічних рис поліфонічної музики та поліфонічності як істотної властивості багатоголосся. Тембро-динамічний слух виражається у здібності викликати в уяві звучання різних інструментів та у сприйнятті динамічних відтінків. На вміння розпізнавати види фактури музичного твору зорієнтований фактурний музичний слух. Набуваючи специфічної якості, усі вищеназвані види вступають в особливі структурні взаємозв'язки та складають основу стильового музичного слуху.

У загальноосвітній школі основним та найбільш масовим видом роботи, в процесі якого виховується музичний слух, є хоровий спів. Хоровий спів – один з видів колективної виконавської діяльності, який сприяє розвитку співацької культури дітей, їх загальному та музичному розвитку, вихованню духовності, становленню світосприйняття, формуванню творчої особистості.

Перші вокально-ладові вправи, коли діти повинні навчитись інтонувати на одному звуці, краще всього надавати у формі музичної гри, де частину, (питання) – співає вчитель, а другу частину – (відповідь), діти. Теорією та практикою доведено що доцільно починати формування вокальних навичок з фонації на голосній “У”, так як при відтворенні цього звуку відбувається підйом м'якого піднебіння, відбувається легке “позіхання”, що створює умови для природного співу, а значить і для більш точного інтонування. До того ж, при відтворенні голосної “У” не відбувається великого навантаження на голосові зв'язки, а це дуже важливо для дитячого голосу. Д. Е. Огороднов в якості такої першої вправи пропонує пісеньку – гру “Ворон”. Вправа співається у зручній для більшості дітей тональності (це може бути F-dur). Попередньо голосом чи на інструменті обов'язково надається тонічний тризвук – і діти співають не ізольований звук, а тоніку ладу [4, с. 22].

У процесі цієї роботи вчитель психологічно настроює дітей на сприйняття образної сторони пісеньки. Він пояснює учням, що всі повинні грати на срібній трубі, а це означає, що звук повинен бути дзвінким, не голосним, не напруженим, природнім. Слухаючи вчителя, діти намагаються у “відповіді” наслідувати його співу, точно інтонувати висоту звуку. “Ворон” може “перелітати з гілки на гілку” – тобто вправу можна проспівувати у різних тональностях, що сприяє освоєнню поняття звуковисотності, допомагає дітям фізично відчувати, як треба співати високі звуки. Гра захоплює дітей. Їм цікаво досягти голосом до “верхньої гілки дерева”, тобто, до високого звуку. Вправа легко сприймається та з задоволенням виконується.

Діти почувають себе вільно, активується їх слухове сприйняття. В подальшому цю ж вправу можна співати не тільки на тонічному тоні, а і на інших ступенях тонічного тризвуку.

На думку А.Зіміної, розвиток звуковисотного слуху у першокласників починається з розпізнання високих і низьких звуків. Для цього можна використовувати гру-загадку «Вгору-вниз».

#### Гра –загадка «Вгору-вниз»

Якщо діти почули високі звуки – підіймають руки вгору, низькі –опускають вниз, середні – тримають руки на рівні грудей. Хто помилився, той програв [2, с. 28].

Метою цієї гри є розпізнавання високих і низьких звуків.

#### Для розвитку звуковисотного слуху можна запропонувати гру «Пташечка»

Вчитель розповідає: «Одного разу маленьке пташеня, спурхнувши з гнізда, полетіло високо вгору і сіло на верхівку дерева (вчитель грає арпеджіо вгору). Пташка-мама побачила і злякалася, що її дитина може впасти і звеліла негайно спускатися. Музика зараз підкаже вам, послухалося пташеня чи ні» (вчитель грає арпеджіо вгору чи вниз). Рухами рук діти передають напрямок мелодії.

#### Музична гра «Запитання – відповідь»

Мета: розвиток музичного слуху на основі відчуття звуків певної висоти, вміння імпровізувати.

Інструкція: учитель проспівує нескладне мелодійне запитання на одній висоті.Завдання учня – проспівати на цій же висоті повну відповідь, імпровізуючи.

Таким чином гра – одна з найважливіших сфер життєдіяльності дитини. Зливаючись із працею, навчанням, мистецтвом, спортом, вона забезпечує необхідні емоційні умови для всебічного, гармонійного розвитку особистості. В руках педагога вона стає інструментом виховання, що дає змогу повніше враховувати вікові особливості дітей, розвивати ініціативу і самодіяльність, створювати атмосферу свободи, творчого розкріпачення в колективі та умови для саморозвитку. Завдання вчителя – створити умови для успішного проведення музичної гри таким чином, щоб вона не стала тільки забавою, а змогла розвинути творчі здібності дітей, зацікавити та допомогти їм засвоїти музично-теоретичні теми уроків, розвивати музичні здібності, увагу та слух.

Також доцільно зазначити, що розвиток музичного слуху у великій мірі залежить від вірно сформованих співацьких навичок, так як правильно відтворений голосом звук оказує позитивну дію і на якістслухових уявлень. У свою чергу вокалізація потребує слухового самоконтролю. Вірно сформовані співацькі й слухові навички в їх взаємозв'язку є основною метою навчання співу в загальноосвітній школі.

#### Список використаних джерел:

1. Виготський Л.С. Уявлення і творчість в дитячому віці. - М.,- 1967.
2. Зіміна А.М. Основи музичного виховання і розвитку дітей молодшого віку: [підручник] / А. Зіміна. - М., 1993. - 145 с.
3. Музыкальный энциклопедический словарь /Гл. ред. Г.В. Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – 672 с.
4. Огороднов Д. Е. Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе. – К. : Музична Україна 1988. – С. 11-27.
5. Сухомлинський В.О. Серце віддаю дітям. - Вибрані твори у 5 т. - К.: Рад. Школа. - 1977. - Т.3 –С. 95.
6. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. – М., 1947. с. 134-157.

## ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ВОКАЛЬНИХ НАВИЧОК В УЧНІВ ПІДЛІТКОВОГО ВІКУ В МУТАЦІЙНИЙ ПЕРІОД

*Плакидюк О.Ю., викладач*

*У статті розглядається проблема розвитку юнацьких голосів в період мутації, розкриваються основні анатомо-фізіологічні та психологічні особливості розвитку підлітків, визначаються основні напрямки формування вокальних навичок даної вікової категорії.*

**Ключові слова:** *спів, голос підлітка, голосовий апарат, мутація, вікова психологія, вокальні навички.*

*The article considers the problem of development of youthful voices in the period of mutation, reveals the main anatomical, physiological and psychological features of adolescent development, identifies the main directions of formation of vocal skills of this age category.*

**Keywords:** *singing, teenager's voice, vocal apparatus, mutation, age psychology, vocal skills.*

Вокальне мистецтво на сьогодні є явищем надзвичайно популярним, сучасним та найпоширенішим з багатьох різновидів сценічних мистецтв. Воно становить значну частку культури українського народу та має свою історію розвитку. В час відродження духовності нашої незалежної держави, перед нами, педагогами, стоять важливі завдання з питань музичного виховання підростаючого покоління. А саме в піснях, вокальних творах показати історію нашого народу, його звичаї, традиції та обряди. Адже музичне виховання відіграє важливу роль у духовному становленні особистості людини.

«Пізнання світу почуттів неможливе без розуміння і переживання музики, без глибокої духовної потреби слухати музику й діставати насолоду від неї» – Володимир Сухомлинський. Саме цією думкою і слід керуватися педагогу в процесі вдосконалення змісту музично-виховної та навчальної роботи.

Виховання дитячих та юнацьких голосів у нас в країні ще двадцять років тому відбувалось головним чином на заняттях співу в загальноосвітніх школах. В наш же час в дитячих музичних школах та школах мистецтв відкриті відділення сольного співу: академічного, народного та естрадного.

Сьогодні диктує свої умови для залучення обдарованої молоді до сценічного виконавства, а саме - розкритті її творчого потенціалу, розвитку природних можливостей, освоєнні прийомів вокальної техніки, а також сприянні формування навичок індивідуального та ансамблевого співу, виховання музичного смаку та підвищення загального культурного рівня особистості. Цьому сприяє організація багаточисельних конкурсів дитячого співу, проведення фестивалей за участю юних виконавців. І проблема полягає в тому, щоб розвитком і постановкою голосів підростаючого покоління займались високопрофесійні фахівці, які фундаментально обізнані з принципами та методикою роботи у різних вікових категоріях. «Успіх учня значною мірою залежить від чистої випадковості – чи пощастить йому на викладача, який зуміє благополучно пронести його природний матеріал через все нетрі навчання» [ 2, с 22].

Спів – один з самих доступних та зрозумілих для людини видів музичного мистецтва, який здійснює величезний вплив як на слухача, так і на самого виконавця. Він вправляє та розвиває слух, дихальну систему, тренує артикуляційний апарат.

Підлітковий вік - це період, коли людський організм росте, розвивається і вдосконалюється.

Робота з голосом підлітка - це складний і трудомісткий процес. У розгляді цього питання слід зупинитися на найважливіших аспектах: анатомо-фізіологічні зміни голосового апарату, психологічні особливості молодого організму, і, власне, прийоми виховання підліткових голосів.

Якщо розвиток органів, що входять в голосовий апарат, таких як легені, бронхи, трахея, ротова порожнина, порожнина носа, проходить поступово, то гортань до періоду настання мутації розвивається вкрай повільно і нерівномірно. Це створює диспропорцію між зростанням гортані і всіх частин голосового апарату.

Починаючи з 11-12-річного віку, процес розвитку дівчаток прискорюється до 13-14 років, потім сповільнюється. У хлопчиків же тільки в цьому віці починає відчуватися прискорення росту організму, і в 15-16 років вже видно явні відмінності між розвитком дівчаток і хлопчиків [1, с.6]. До 13 років (в залежності від індивідуального розвитку) організм вступає в період статевого дозрівання, під час якого відбувається його глибока перебудова. У зв'язку з цим виникають зміни і в голосовому апараті.

У цьому віці відбувається мутація. Вона протікає дуже по-різному, в значній мірі залежить від розвитку психіки, а також від загального стану здоров'я дитини і від кліматичних умов. Зазвичай статево дозрівання підлітків охоплює в середньому вік від 13 до 17 років. Зміна голосу у хлопчиків і дівчаток відбувається по-різному, але зміни, що відбуваються в голосовому апараті в період зростання, і їх характерні ознаки подібні у обох статей: слиз, почервоніння голосових складок і всієї гортані, її зростання, зростання мови, в голосі - детонування, відсутність звуку на певній ділянці діапазону, нестійкість, стомлення. Основна відмінність мутації хлопчиків від мутації дівчаток полягає в тому, що у хлопчиків голос знижується на октаву.

Приблизно у віці 13-14 років зростає весь організм хлопчика під впливом посиленої діяльності ендокринних залоз. Посилюється захриплість і сипота, хворобливі відчуття не тільки ускладнюють спів, а й роблять його в деяких випадках неможливим. У хлопчиків різко скорочується діапазон, падає сила звуку. Вони зазвичай співають дуже тихо і обережно, боязко, мимоволі шкодуючи свій голосовий апарат.

У хлопчиків ламається голос. Вони можуть співати двома голосами: дитячим і більш низьким, близьким за звучанням до чоловічого голосу, роблячи різкі переходи від одного до іншого. Доктор Левідов не вбачав в голосі дівчат в їх перехідному віці будь-яких мутаційних явищ. Він вважав, що голос дівчат розвивається чисто еволюційно. Але в своєму дослідженні І.Д.Орлова довела, що можна говорити про незаперечну наявність мутації у дівчат.

На думку Е.Малініної найчастішим відхиленням від норми у дівчат треба вважати втрату чистоти інтонації, зміні окраски голосу, переважно в центральному регістрі, невеликому скороченні діапазона та послабленні дихальних функцій [3, с.34]. У дівчаток переважає звучання головного регістра, і явної відмінності в тембрах сопрано і альтів не спостерігається. Основну частину діапазону становить центральний регістр, що має від природи змішаний тип голосоутворення. Хлопці ж користуються одним регістром, частіше грудним. Тривалість мутаційного періоду може бути різна, від декількох місяців до декількох років. У дітей, які співають до мутаційного періоду, вона протікає зазвичай швидше і без різких змін голосу. Завдання викладача - своєчасно почути початок мутації і при перших її ознаках вжити заходів обережності: на уроках вокалу індивідуально стежити за голосом, не

даючи великого навантаження, в хоровому класі - спочатку пересадити дитину в більш низько співочу партію, а потім, може бути, і звільнити її тимчасово від хорових занять.

При роботі з підлітками педагогу необхідно враховувати особливості вікової психології. У дітей 12-14 років переважає теоретичне мислення, здатність встановлювати максимальну кількість смислових зв'язків в навколишньому світі. У цьому віці виробляється формальне мислення. Молода людина міркує, не зв'язуючи себе з конкретною ситуацією, віна діє з логіки міркувань. Підліток цілком може керувати своєю увагою. Він концентрує свою увагу у важливій для нього діяльності: в музиці, в спорті, в спілкуванні. На уроці він потребує підтримки з боку вчителя. Навчальна діяльність надихає підлітка на підтримку довільної уваги. Треба також враховувати, що для підлітка дуже важливе спілкування, пізнавання нового і зміцнення своїх позицій серед дорослих і однолітків. Учні цієї вікової групи здатні керувати своїм довільним запам'ятовуванням. Здатність до запам'ятовування постійно, але повільно зростає до 13 років. З 13 до 15-16 років спостерігається швидке зростання пам'яті. У підлітковому віці пам'ять перебудовується від домінування механічного запам'ятовування до змістового (вона набуває логічного характеру). Стає більш доступним запам'ятовування абстрактного матеріалу [4; с. 392 ].

Розвиток дитини - це складний і важкий шлях. Психіка в цей час у дітей нестійка, і якщо перенапружити її або занадто сильно порушити, то в свідомості підлітка спрацьовують захисні механізми, і він перестає сприймати пояснюється матеріалу, а в кінцевому етапі перестає слухати педагога. Виходячи з вище написаного слідує, що педагогу необхідно знати і враховувати розвиток вищої нервової діяльності у підлітків.

Голоси підлітків відрізняються від голосів дорослих - мають високе головне звучання. Так само мають відмінності і від дитячих голосів: до цього періоду звучання перестає бути дзвінким і «польотним».

Викладачеві потрібно враховувати особливості формування гортані, органів дихання, ендокринних залоз. У цей період відбувається зміна механізму голосоутворення, що вимагає від педагога правильності вибору напрямків роботи під час навчання.

Однією з найважливіших частин заняття складають вокальні вправи, функція яких – розспівування та відпрацювання основних вокальних навичок:

- правильного дихання;
- чистоти інтонування;
- звукоутворення та голосоведення;
- артикуляції та дикції;
- резонування та тембрового забарвлення.

Загалом робота повинна будуватись на суворому дотриманні правил роботи з голосом підлітка:

1. Діапазон репертуару повинен знаходитись в природній зоні звучання голосового апарату. Не допускати перевтоми голосу.
2. При співі здебільшого використовується м'яка атака (змикання зв'язок відбувається одночасно з виникненням звуку).
3. Особливу увагу приділяти вирівнюванню голосних, їх округленому звучанню.
4. Голос повинен звучати рівно, легко, без напруги і форсування.
5. Вся вокальна робота ведеться в стриманій динаміці.
6. Перед початком роботи точно і зрозуміло формулювати завдання.

Велику увагу потрібно приділяти роботі над диханням. Незалежно від того, чи співають діти сидячи або стоячи, положення корпусу і голови має бути прямим, природним, ненапруженим. При цьому плечі дещо опущені, а підборіддя злегка підняте. Така установка забезпечує правильне положення звукоутворюючого та дихального апарату.

У більш старших школярів чіткіше виявляється тембр, особливо при ненапруженому, спокійному співі. Найбільшою звучності голос досягає на помірному форте, що дуже важливо мати на увазі. Але особлива емоційна чуйність дітей дозволяє і при такій динамічній шкалі домагатися великої виразності і яскравості виконання. Питання тембрового виховання дуже важливі у роботі з даною віковою категорією. Істотне значення в процесі виховання тембру належить атаці звуку (твердої, м'якої), вміле використання якої у вокальній роботі надає можливість розкрити тембр і допомагає позбутися таких неприємних явищ в голосі, як скутість, носовий призвук і т.д. Під час систематичних уроків вокалу голос поступово набуває свого природнього, індивідуального тембру звучання, стає яскравішим, м'якшим та світлішим.

Педагогічна наука, яка розглядає в наші дні питання виховання і навчання в нерозривному зв'язку з процесами розвитку, покликана обґрунтувати особливості поступового розвитку дитячого голосу і його використання в співі в різні вікові періоди. В процесі вокального навчання учень не тільки здобуває знання про співоче голосоутворення, у нього формуються, удосконалюються вокально-технічні, художні навички, у учня розвивається голос, виконавчі задатки, музикальність, мислення, уява, мова, моральні почуття, воля. Таким чином, в процесі вокального навчання відбувається становлення особистості учня.

Г. Г. Нейгауз говорив, що ми не можемо створити талант, але можемо створити умови для його прояву та зросту. Цими словами повинен керуватись кожен педагог у своїй професійній діяльності.

#### **Список використаних джерел:**

1. Андронеску А. «Анатомія дитини». – Бухарест, 1970.
2. Венгрус Л.А. «Спів і «фундамент музичності» ». – Великий новгород, 2000.
3. Малініна К. «Вокальне виховання дітей» . – Ленінград, 1967.
4. Мухіна В.С. «Вікова психологія: феномен розвитку, дитинство, отрочество». – Москва, 2000.

## **ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОГО РОЗВИТКУ ШКОЛЯРІВ ЗАСОБАМИ МУЗИЧНОЇ НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ**

*Полягай Д.О., здобувач ступеня вищої освіти «магістр»*

*Науковий керівник: Сідорова І.С., кандидат педагогічних наук, старший викладач*

*У статті розглядається важливість застосування музичної народної творчості на уроках музичного мистецтва і особливості використання фольклору у процесі музично-естетичного розвитку молодших школярів.*

***Ключові слова:** музичний фольклор, молодші школярі, музичний розвиток, уроки музичного мистецтва.*

*The article deals with the importance of using Musical folk art on the lessons of Musical art and the peculiarities of using folklore in the process of musical and aesthetic development of younger students.*

**Keywords:** *musical folklore, younger students, musical development, musical art lessons.*

Актуальні питання мистецької освіти та виховання в сучасному суспільстві все більше привертають увагу науковців у галузі педагогіки, психології, мистецтвознавства. Дослідники у філософських й культурологічних методологічних принципах намагаються окреслити сьогодні ефективні напрями осмислення значимості залучення молодого покоління до мистецтва як особливого чинника впливу на духовний світ особистості й важливості педагогіки мистецтва в процесі духовного відродження суспільства.

Успішність розбудови нашої держави залежить від формування національної свідомості, історичної пам'яті, патріотизму юного населення. Втіленню такого надзвичайно важливого завдання сприятиме обов'язкове звернення до українського фольклору як усної традиційної культури. Багатство та виразність фольклорних творів, невичерпна поетика засвідчують глибоке художньо-естетичне пізнання людством і світу, й самого себе. «Український фольклор, як визначальна складова традиційної народної культури, носій мови й світогляду – універсальний засіб вираження ментальності українців і важливий чинник формування національної самосвідомості, формування духовного світу особистості, її морально-естетичного розвитку, психологічної самодостатності й комфорту» [1, с.25-29].

Проблемі духовного розвитку особистості засобами мистецтва, питанням музичного розвитку підростаючого покоління присвячені роботи В. Бутенка, С. Горбенка, Л. Коваль, Л. Масол, Н. Миропольської, Г. Ніколаї, О. Отич, Г. Падалки, О. Щолокової та інші. Народну творчість та музичний фольклор як важливі засоби музичного та загального розвитку особистості досліджували Г.Довжелюк, А.Іваницький, В. Мовчан, І.Нерубайський, В.Олійник, А.Пономарьов, О.Семенов, Г. Сокіл, О.Харчишин та інші.

Як стверджують дослідники [1;2;6], для України порятунком від хвороб цивілізації завжди був фольклор – це усна народна творчість, що пройшла органічний шлях еволюції від архетипу до стереотипу й генетично закодувала в образах-символах безсмертні смисли буття. Фольклористи розглядають фольклор як не тільки далеке минуле, але разом з тим, й нашу сучасність, адже творчість відбувається постійно. Фольклор твориться безперервно, повсюди й скрізь, «щогодинно й щохвилино, де розмовляють і думають», – стверджував геніальний Олександр Потебня [2, с.59]. Для українців усна народна творчість має величезне значення у збереженні рідної мови, духовності, національної ідентичності, патріотичного запалу й перспективи існування.

Вітчизняні педагоги-науковці здавна використовували фольклорну спадщину народу. Народна творчість завжди виконувала функцію дієвого педагогічного впливу на підростаюче покоління, сприяла відродженню української культури. Важко усвідомлювати, що сучасні тенденції розвитку шоу-бізнесу справляють негативний вплив на дитячу та підліткову аудиторію, відлучаючи молоде покоління від витоків національної самобутності й культурного розмаїття, від розуміння власної причетності до унікальної культури предків. Це створює загрозливий вплив на духовно-культурні зв'язки між поколіннями, зниження загального рівня культури населення, деградацію та втрату морально-етичних норм молоді.

Особливо цінну частину української народної творчості складає дитячий фольклор. Сімейне виховання, так як і навчально-виховний процес у школі мають спільну мету: виховати

свідому, гармонійно розвинену особистість. Музикознавці та фольклористи стверджують, що музика з народу є засобом розвитку особистості дитини, яка поважатиме і цінуватиме спадщину свого народу, буде здатна усвідомлювати себе як цінність, шануватиме батьківський край і оточуючий світ. Психологічні дослідження вказують на раннє формування особистості, що, як фундамент, закладається до семирічного віку. Саме тому так необхідно виховувати дитину як найраніше надійним перевіреним часом засобом, а саме українською народною творчістю, в якій зберігається мудрість народу – його фольклорна спадщина. Народна музика здатна впливати на найтонші почуття дитини, і тому чинить неабиякий вплив на формування позитивних якостей особистості.

Сучасний дослідник фольклору М. Дмитренко стверджує, що «виняткова важливість пізнання фольклору як у нашій країні, так і у всьому світі спричинене передусім гуманістичними устремліннями, спрямованими на збереження людини, нації, людства загалом. Бурхливий розвиток інформаційних технологій забезпечує великі можливості обміну культурними цінностями, знаннями традицій, звичаїв, усної творчості народів світу» [1, с.26]. Тобто звернення до фольклору сприятиме розвитку гуманності, національної свідомості, людяності. На думку науковця, наша держава «з високорозвинутою традиційною культурою може стати гідним репрезентантом своїх надбань, у діалозі культур і традицій продемонструвати справжній атракціон унікального мистецтва, що творилося протягом тисячоліть» [1, с.26].

Особливо важливо не тільки захоплюватися і насолоджуватися народною творчістю, а й потрібно оберігати, пропагувати, досліджувати це явище, яке сьогодні не простий історичний факт, а справжня жива цінність.

«Усна нематеріальна традиційна культура – основа основ української нації, джерело мови, народного світогляду, професійного мистецтва. Неувага до фольклору – це втрата того ґрунту, на якому ростуть і плодоносять генетична пам'ять народу, його розум, душа й серце, формується дерево сучасного і майбутнього буття держави. Отже, соціальне, економічне, політичне і культурне значення фольклору в історії надзвичайно велике; завдяки фольклору збережено самобутність націй і культур, забезпечено розмаїття й багатство загальнолюдської культури. Втрата чи знищення усних традиційних культур, їхній занепад може призвести до морально-духовних і світоглядних катастроф людства», – констатує Микола Дмитренко [2, с.34].

Особливо загрозна втрата надбань народного традиційного фольклору для нашої держави. Позбавити українців можливості образно-емоційно пізнавати світ, відтворювати духовну спадщину поколінь і творити рідною мовою – це лишити людей власної духовно-культурної сутності, національної ідентичності.

Таким чином, проаналізувавши дослідження науковців, розуміємо феномен «фольклор» як народну творчість, яка відтворює історичні події різних часів, відображає традиційний народний світогляд, виражений у художній формі. Саме фольклор містить безцінний соціальний та інтелектуальний досвід багатьох поколінь і є одним із важливих чинників духовного й естетичного виховання молодого покоління.

Особливе місце у народній творчості займає музичний фольклор. Він сприяє формуванню духовного світу особистості та, звичайно, музично-естетичному вихованню, яке є найскладнішою ланкою навчально-виховного процесу. Музика, як така, з давніх-давен мала особливий вплив на моральні якості та риси характеру людини, на її душевний стан та принципи поведінки. А музика створена в народі, безперечно має свої важелі в морально-духовному

розвиткові підростаючого покоління, у накопиченні їхнього життєвого та художньо-естетичного досвіду. Тому важливо сьогодні прилучати учнів до якісної музичної продукції, знайомити з кращими взірцями української національної культури.

У сучасному освітньому процесі урок музичного мистецтва залишається основною формою ознайомлення учнівської молоді з українською творчістю. Вивчення музичного фольклору має велике значення в музично-естетичному вихованні підростаючого покоління. Відомий педагог і вихователь В. Сухомлинський у своїй педагогічній діяльності завжди відводив значне місце саме урокові музики та співу. Вчитель вважав, що музичне мистецтво здатне виховувати людей, змінювати їхні характери та поведінку, стимулювати їх до позитивних вчинків та високих почуттів. У післявоєнний час педагогу довелося перевиховувати дітей-сиріт, які залишилися на вулиці, були голодними та холодними. В. Сухомлинський неодноразово стверджував, що музика та пісня, її мелодика, краса та задушевність можуть перевиховувати, змінювати маленькі серця на краще його вихованців. Музика є важливим і першочерговим засобом морального та розумового виховання людини, джерелом облагородження серця та чистоти душі [10].

Визначне місце у музичному фольклорі надається пісенній творчості. Пісня, яка поєднує слово й музику як виражальні засоби, слугує ефективним чинником впливу на духовний світ та гармонійний розвиток вихованців.

Використовуючи народну пісню у навчанні, ми виховуємо учнів рідною мовою, залучаємо її до національної культури, вводимо її у світ народного життя. Таким чином, завдяки пісенній народній творчості, передаємо наступним поколінням національні традиції, обряди, ритуали, міфи, легенди. Це означає, що ми не тільки ознайомлюємо дітей з народною творчістю, а й зберігаємо та пропагуємо її, вчимо шанувати наші моральні норми. Різні джерела вказують про величезну кількість існуючих в народі пісень, які український народ накопив за все своє існування. Це народна музична скарбниця, яка слугує фундаментом для сімейного виховання, та, безперечно, й навчально-виховного процесу в загальноосвітніх і позашкільних закладах, особливо дітей раннього, дошкільного та молодшого шкільного віку. Виховуючи дітей музичним фольклором, ми впливаємо на їхні емоції та почуття, музичний та загальний розвиток в природному для них середовищі – музично-ігровій діяльності, тим самим вчимо своїх вихованців пізнавати оточуючий світ та самих себе.

Варто зазначити, що виховний ефект від народної пісні буде тоді, коли ми навчимо слухати і розуміти твір, переживати його і реагувати на нього. Тобто, найперше, потрібно активно залучати дітей до мистецтва, і це залежить від відношення особистості до музичного твору, зацікавленості в тому чи іншому виді діяльності. Тому, у навчально-виховному процесі, важливо використовувати спеціально підібрані музичні твори, народні пісні, які будуть впливати на афективну сферу учнів, що у свою чергу, сприятиме розвитку у них вищих психічних функцій – мислення, пам'яті, волі, мотивації.

Аналізуючи дослідження про роль українського музичного фольклору у вихованні та музичному розвитку молодого покоління, простежуємо взаємодію між розвитком музичних здібностей школярів і формуванням їхнього емоційного, інтелектуального й духовного світу. Тим самим, уможливуємо висновок про визначальні можливості і виховний потенціал музичного фольклору. Дитячий музичний фольклор надає дітям змогу першого знайомства з навколишнім світом та можливість знайти себе в ньому, що впливає на становлення особистості.

Виховання засобами музичної народної творчості створює певні умови для формування внутрішньої потреби у постійному вдосконаленні, музичної культури, реалізації музично-творчого потенціалу, можливостей естетично сприймати світ і творити в ньому, становлення духовного світу особистості на національній основі. Музичне мистецтво як предмет вивчається в школі. Проте, важливо налагодити позакласну і позашкільну виховну роботу та музичну діяльність, і передусім, сприяти залученню дітей до художньої самодіяльності, використовуючи музику свого народу. Тим самим ми зможемо підвищити рівень музичного сприймання, яке має більш осмислене та емоційне, що виявляється в стійкій, непереривній увазі дітей до музичних занять, в намаганні більше дізнатися про українське мистецтво, творчість різних композиторів, частіше слухати рідну музику.

Основним і спільним завданням шкільного колективу, сім'ї, громадських установ є повсякденна турбота про естетичне виховання дітей молодого покоління. Адже майбутнє культури та мистецтва, зокрема, багато в чому залежить від того як юні громадяни будуть сприймати і оцінювати твори музичної культури минулого і сучасного. Тому педагоги вважають музичну народну творчість однією з найважливіших основ системи музичного виховання.

Отже, слід зробити висновок, що музична народна творчість спроможна стати фундаментальним підґрунтям духовного відродження особистості й суспільства. Народна пісня володіє беззаперечно ефективним педагогічним впливом та освітньовиховними складовими, серед яких першочерговими є емотивність, моральність, свобода смислоутворення й самовираження. Музичний фольклор, при правильному його використанні у навчально-виховному процесі, має визначальне значення у розвитку естетичних почуттів, музичної пам'яті, художньо-естетичного сприйняття дійсності, формування не лише музичної культури молодого покоління, а й духовної, загалом.

#### Список використаних джерел:

1. Дмитренко М. Село як осередок фольклоротворення / Психологія і суспільство. К. 2011. №1. С. 25-29.
2. Дмитренко М. Український фольклор і сучасний світ [Електронний ресурс]. Матеріали VI культурологічних читань пам'яті Володимира Подкопаєва, [“Національний мовно-культурний простір України в контексті глобалізації них та євро інтеграційних процесів”]. – Режим доступу : [http://www.culturalstudies.in.ua/knigi\\_7\\_3.php](http://www.culturalstudies.in.ua/knigi_7_3.php).
3. Довжелюк Г.В. Український дитячий фольклор. К. 1981. 171 с.
4. Іваницький А. І. Український музичний фольклор / А. І. Іваницький. – Вінниця: Нова книга, 2004. 320 с.
5. Кабалецький Д.Б. Як розповідати дітям про музику? К.: Муз.Україна, 1982. 320 с.
6. Мовчан.В.П., Нерубайський І.А., Олійник В.Й. Криві Коліна крізь терни і роки. В історії села – історія України. К.: КВЦ, 2010. 712 с.: іл.
7. Пономарьов А. Українська етнографія [Електронний ресурс]. Режим доступу : <http://etno.us.org.ua/book2/lecture09.html>.
8. Семенов О. Український фольклор: Навч. посіб. Глухів: РВВ ГДПУ, 2004. с.254.
9. Сокіл Г. Пісенні новотвори: питання традиції та інновації (сучасний погляд на дослідження галицьких фольклористів кінця XIX–XX ст. / Матеріали міжнародної наукової конференції в рамках V Міжнародного фестивалю українського фольклору “Берегиня”, [“Нове життя старих традицій, традиційна українська культура в сучасному мистецтві і побуті”]; за ред. проф. В. Давидюка. Луцьк : ПВД “Твердиня”, 2007. С. 213–219.
10. Сухомлинський В.О. Т.3 Серце віддаю дітям: К.: Рад. школа, 1977. 288 с.
11. Харчишин О. Народна драма та її елементи у студентському побутуванні (збереженість і розвиток етнотрадицій) / Матеріали міжнародної наукової конференції в рамках V Міжнародного фестивалю

українського фольклору “Берегиня”, [“Нове життя старих традицій, традиційна українська культура в сучасному мистецтві і побуті”]; за ред. проф. В. Давидюка. Луцьк : ПВД “Твердиня”, 2007. С. 229–237.

## ГРА – ОСНОВНА ФОРМА НАВЧАЛЬНОЇ РОБОТИ УЧНІВ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

*Скалацька К.В., здобувач ступеня вищої освіти «магістр»*

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

*У статті обґрунтовано доцільність використання ігрових художньо-педагогічних технологій на уроках музичного мистецтва в початковій школі.*

*Ключові слова: музичне мистецтво, музично-дидактична гра, молодший шкільний вік.*

*The article proves the expediency of use of game art and pedagogical technologies at Music lessons in primary school.*

*Keywords: Music, a musical and didactic game, primary school age.*

Музичне мистецтво ефективно впливає на розвиток усіх психічних процесів і здібностей, що властиві дітям молодшого шкільного віку. Віковими особливостями учнів початкових класів є багата уява, образне мислення, інтерес до пізнання, емоційність сприйняття, потреба у творчій самореалізації. Враховуючи психічні особливості молодших школярів, педагоги і психологи рекомендують з самого початку навчання показати зв'язки, які існують між окремими предметами, процесами та явищами. Вчені вказують також на необхідність формувати вміння поєднувати окреме в цілісну картину і розвивати аналітико-синтетичну діяльність учнів. Можливість встановлювати у процесі сприймання художньої творчості вербальні, рухові, зорові та слухові асоціації робить сприйняття творів мистецтва глибшим та емоційнішим, а творчість молодших школярів різноманітнішою.

Як зазначає О.А.Апраксіна, для першокласників характерні несформованість, тендітність всього організму, швидка втомлюваність від одноманітної діяльності, монотонного мовлення вчителя, шаблонного проведення уроку; відсутність навичок систематичної, цілеспрямованої розумової роботи, але міцна пам'ять; невеликий об'єм довільної уваги; перевага мимивільної уваги, що викликає необхідність її постійної активізації шляхом переключення на різні «об'єкти» (завдання, види діяльності, індивідуальні і колективні форми роботи); яскрава образна уява, її конкретність; схильність до гри: через ігрові форми легко засвоюється навіть складний матеріал. Гра активізує уяву, увагу, пам'ять, сприяє розвитку творчих здібностей дітей [1, с. 67].

Одним з ефективних засобів формування інтересу до занять музичною діяльністю, активізації і поглиблення процесу засвоєння знань з музичної грамоти, розвитку музичних і творчих здібностей не лише для першокласників, але й для усіх учнів початкової школи є музично-ігрова діяльність. За умов використання ігрових художньо-педагогічних технологій процес адаптації дитини до шкільного режиму приходить більш успішно, в результаті формується стійкий інтерес до навчання.

За

Л.М. Масол, гра — це модель певного реального процесу, імітація, відтворення в умовних обставинах певних життєвих ситуацій.

Структура гри:

1. Наявність об'єкта ігрового моделювання, загальної мети (вибір теми, маршруту, станцій).
  2. Підготовчий етап.
  3. Розподіл класу на групи, ролей між учасниками гри.
  4. Взаємодія учасників гри.
  5. Підбиття підсумку, індивідуальна, групова, колективна оцінка діяльності (самооцінка).
- З'ясовується, що не вдалося зробити і чому [4, с. 100-101].

Дітей молодшого шкільного віку відрізняє велика рухова активність, підвищений емоційний стан, бажання фантазувати. Ці риси знаходять своє позитивне втілення в ігровій діяльності, яка поєднує трудову, навчальну, ігрову та комунікативну складові. Під час організації гри слід враховувати:

- тривалість гри (не може бути занадто довгою). Можна організувати серію ігор з продовженням протягом семестру, навіть навчального року;
- залучення всіх дітей класу;
- розподіл функцій, ролей.

Гра – це вид діяльності, мотив якої полягає не в її результатах, а в самому процесі, який приносить задоволення.

Розглядаючи тріаду «праця» – «пізнання» – «гра», Л. Виготський визначає останній вид діяльності як провідний у дитячому віці і формулює важливий для педагогіки принцип: цінність дитячої творчості, в якому б виді діяльності вона не проявлялась (літературному, театральному тощо), полягає не в результаті, а в процесі. Потреба в грі не згасає й тоді, коли діти приходять до школи й починають опановувати новий вид діяльності – навчальний.

За рахунок гри розширюються горизонти власного, ще небагатого естетичного досвіду. На уроках мистецтва на емоційно забарвлених, значущих для дитини художньо-ігрових моделях молодші школярі вчаться розуміти мову почуттів, жестів, рухів, а поступово і більш складних феноменів — інтонацій, знаків, символів.

За класифікацією Н. Кудикіної, є дві великі групи: ігри за правилами із фіксованим змістом та творчі, вільні ігри. До першої групи належать дидактичні, інтелектуальні, пізнавальні ігри (кросворди, загадки, ребуси, вікторини, лото, конкурси), а також рухливі ігри (хороводні, спортивні). До другої групи входять художньо-конструкторські (з елементами праці) і сюжетно-рольові ігри (ігри-драматизації, інсценізації, театралізовані ігри).

До особливої групи належать народні ігри, зокрема фольклорні ігри малих форм (дитячі обрядові заклички, гукання, традиційні елементи звуконаслідування – імітація співу птахів, рухів і поз тварин). Українські ігри «Мак», «Коза», «Воротар», «Огірочки» тощо, які з огляду на їх потужний естетико-виховний потенціал, доцільно активно застосовувати у школі, починаючи з молодших класів.

На уроках музичного мистецтва найдоцільніше використовувати ті ігри, які безпосередньо пов'язані із завданнями художнього розвитку молодших школярів. Серед рухливих ігор слід віддавати перевагу музично-хореографічним видам. Під час уроків музичного мистецтва в класній кімнаті краще включати форми хореографічних мініатюр, які

обмежуються нескладними рухами і не вимагають спеціального сценічного простору (можуть виконуватися між рядами парт або біля дошки). Це і традиційне для уроків музичного мистецтва пластичне інтонування, що нерідко супроводжує виконання пісні, і танцювальні рухи при сприйманні відповідних творів танцювального характеру. З метою психічного розвантаження, емоційної саморегуляції доречними стануть динамічні танцювальні хвилинки з імітацією образів музичних творів за допомогою «розмовляючих рук» («Карнавал тварин» К. Сен-Санса, «Пташка» і «Метелик» Е. Гріга, «Клоуни» Д. Кабалевського, «Петрушка» В. Косенка» тощо).

Серед ігрових форм учителі надають перевагу вікторинам, які подобаються учням різного віку. Особливо популярна «Згадай мелодію» (за музичною інтонацією або фразою).

Цікавими є ігри для розвитку звуковисотного слуху. Наприклад, гра «Вгору – вниз» навчає дітей розпізнавати високі та низькі звуки. Гра «Три кити» має на меті вчити розрізняти пісню, танець, марш. «Запитання – відповідь» розвиває слух на основі відчуття звуків певної висоти. Гра «Музичне коло» закріплює музичні уявлення про висоту звуків. У грі «Ехо» учні вчаться через певний проміжок часу точно відтворювати той ритмічний малюнок, який запропонував і проілюстрував учитель. Гра «Будь уважним» допомагає дітям помітити зміни, які вніс вчитель у знайому ритмічну послідовність, яку перед цим виконував з учнями.

Також корисними для молодших школярів є ігри для розвитку тембрового слуху, як от: «Визнач інструмент», «Хто це?» (учням пропонується впізнати однокласників за тембром голосу), а також рухливі ігри для розвитку динамічного слуху: «Музичний хоровод», «Веселі звірята». Вчитель може використовувати музично-дидактичні ігри також в ролі фізкультхвилинок, що сприяє формуванню в учнів позитивної мотивації і в результаті підвищує ефективність та динамічність уроку.

Доцільно використовувати ігри для розвитку творчих здібностей учнів, наприклад, «Маленький композитор». Вчитель пропонує дітям завершений ритмічний малюнок, на який вони вдома або в класі повинні придумати слова і мелодію. Існує й інший варіант гри: на заданий літературний текст створити мелодію і в зошиті записати її ритмічний рисунок.

Також набувають популярності авторські музично-дидактичні ігри. Наприклад, С.Є. Стародубова розробила гру «Єнот», яка допомагає дітям наочно в ігровій формі познайомитися з поділом тривалостей нот. Далі пропонуються варіанти ігор на засвоєння поділу цілого на частини і поділу тривалостей. Велика перевага полягає в тому, що ці ігри можуть бути доповнені чи змінені.

Т. Пчолкіна розробила гру-тест «Кіт і кошеня», яка має на меті виявлення рівня сформованості звуковисотного чуття, а також гру «Мандрівка казковим лісом» та «Живе піаніно», які формують в учнів уявлення про висоту музичного звуку, знайомлять їх з різними варіантами руху мелодії, розвивають увагу, уяву й мислення.

Естетично грамотне і методично виважене застосування вчителем згаданих методів і прийомів на уроках музичного мистецтва сприятиме усвідомленому сприйняттю учнями інтонаційно-образного змісту музики через її органічний, природний зв'язок із рухом, поліхудожньому вихованню в цілому.

Отже, художньо-ігрові технології активізують пізнавальну діяльність учнів, розвивають художньо-образне мислення; стимулюють розвиток творчих здібностей, уяви, фантазії; формують елементи художньо-естетичного і соціокультурного досвіду; збагачують почуттєву сферу дітей, посилюють емоційність сприйняття художньо-дидактичного

матеріалу, загальну мотивацію навчання; сприяють релаксації, здійснюють емоційну саморегуляцію, забезпечують профілактику психічної втоми, подолання гіподинамії.

Найважливіше правило – ігрові художньо-педагогічні технології урізноманітнюють і доповнюють композицію уроку музичного мистецтва, підвищують його ефективність, якщо вони розроблені з дидактичною та виховною доцільністю і впроваджені з методичною майстерністю.

*Список використаних джерел:*

1. Апраксина О.А. Методика музикального виховання в школі. М.: Просвещение, 1983. – 224 с.
2. Беземчук Л. Творчий розвиток школярів засобами музичного мистецтва // Мистецтво та освіта. – 2005. – № 1. – С.43-48.
3. Букреева Г. Методика роботи з музично-дидактичними іграми // Мистецтво та освіта. – 2011. – № 4. – С. 41-46.
4. Масол Л. Методика навчання мистецтва у початковій школі. – Харків: Ранок. Веста, 2006. – 256 с.
5. Шуть М. Музична гра в сучасному художньо-естетичному процесі // Музичний керівник. – 2013. – № 4. – С. 11-18.

## **УКРАЇНСЬКИЙ ПІСЕННИЙ ФОЛЬКЛОР ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОСВІДОМОСТІ УЧНІВ ПІДЛІТКОВОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ**

*Товмар І.С., здобувач ступеня вищої освіти «бакалавр»*

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

*У статті розглядається питання формування національної свідомості учнів підліткового шкільного віку через український пісенний фольклор, 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.*

*The article deals with the issue of formation of teenage students' national consciousness through Ukrainian folk song, particularly the principle of national orientation, which is the basis for the formation of national consciousness of the younger generation.*

*Keywords: future music educators, the principle of national orientation, art education, national art, folk song.*

**Постановка проблеми** 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. Саме мистецька освіта має бути тією ділянкою освітньої політики, де є можливість виховання естетичного ставлення школярів до вітчизняних художніх цінностей, духовного й художньо-творчого становлення та формування їх національної самосвідомості. Одним із дієвих виховних засобів, який впродовж віків сприяв музично-естетичному вихованню дітей, розвитку їх патріотичних почуттів 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.

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. Водночас особливої уваги потребує виховання національної самосвідомості учнів підліткового віку, коли активізуються процеси самопізнання, самовизначення, формуються ціннісні орієнтації та свідомість.

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

**Виклад основного матеріалу.** Відомо, що життєспроможність і активність нації вирішальною мірою визначаються рівнем розвитку та особливостями її самосвідомості.

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

Дане поняття 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, нації;
- 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 [1,7].

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,с.101-105]

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» [3,20].

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, 328].

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 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 –
- найглибше духовне начало людського життя, на якому виросла стихія музичного фольклору, українська ментальність, архетип;
- 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, 700].

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 для формування національної самосвідомості засобами українського пісенного фольклору є використання на уроках музичного мистецтва таких методів:

1. *Пояснювально-ілюстративний метод*, який полягає у доступній бесіді вчителя про образний зміст пісні, яка налаштовує на її сприйняття. Вчитель має продемонструвати пісню учням, залучаючи їх до ознайомлення та вивчення. Тому важливою є вокально-технічна й диригентська майстерність вчителя (володіння власним голосом та мовою диригентських жестів), уміння емоційно, виразно передати її образний зміст та знання методики роботи над пісенним матеріалом.

2. *Метод прослуховування* музичного матеріалу з використанням різних мультимедійних засобів масової інформації, відео, аудіо. Після виразної, доступної бесіди вчитель пропонує прослухати українську народну пісню у власному виконанні або у виконанні професійних співаків.

3. *метод асоціацій*, за допомогою якого підвищуються знання підлітків щодо образного змісту українського пісенного фольклору. Адже в учнів у процесі народження

асоціацій встановлюються зв'язки між тим, що вони чують та їхнім минулим досвідом. З метою кращого сприйняття пісні вчитель має використовувати картини живопису, малюнків.

Важливим внеском для формування людини-творця з високими громадянськими якостями є вивчення українських народних пісень на уроках музичного мистецтва, які необхідно вивчати за навчальною програмою.

Так у навчальній програмі 7 класу, учнів знайомляться із історичною піснею «Ой на горі та жінці жнуть», яка належить до кращих зразків пісенної творчості українського народу. Яскраво відображено у пісні характерні риси нашого 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».

Народний герой Михайло Дорошенко — гетьман (в 1625—1628 рр.) реєстрових козаків, брав участь у походах проти кримських татар і турків, а також у селянсько-козацькому повстанні 1625 р. проти польської шляхти.

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, а пізніше, виражаючи настрої мас, хотів перейти з козаками під владу російського уряду, для чого в 1620 р. посилав посольство у Москву. [6, 5-9].

Після налаштування підлітків на сприйняття народної пісні, на усвідомлення історії її створення, учням було запропоновано прослухати її у декількох варіантах виконання різних колективів. Після прослуховування учням було дано завдання висловити свої почуття, проаналізувати вчинки героїв, написати, які емоції викликала у них прослухана музика. Відомо, що для української народної пісні характерна мелодійність, яка передає найтонші почуття, переживання нашого народу, прагнення до його визволення. Для вивчення українських народних пісень слід використовувати як уроки музичного мистецтва, так і позакласну діяльність. Важливо, щоб учні брали участь у концертах народної музики, наприклад: «Бандуристе, орле сизий...», «Зійшов місяць, зійшов ясний», «Тобі, Кобзарю, наш уклін». фестивалях народної пісні.....

Отже виконання народних пісень є основою системи музично-естетичного та національного виховання особистості, її художньо-творчого розвитку та формування ідеалів [1, ст7].

Таким чином, національна самосвідомість допомагає зрозуміти багатогранність аспектів свого національного буття в минулому, сьогоденні 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 [7,39]. Для того, 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. Андрійченко В. С. Український фольклор. – Львів, 1998. Ланович М. “Українська усна народна творчість”, “Знання – преса” 2001с.7.
2. Василевська-Скупа, Л.П., Лаврінчук О.В. Розвиток національної культури особистості засобами українського народнописаного мистецтва. Проблеми освіти: Наук.-метод.зб./ Інститут модернізації змісту освіти МОН України.-Уїїв, 2016.- Вип.86. – (101-105).
3. Зязюн І. А. Особливості формування національної свідомості молоді на сучасному етапі державотворення. //Рідна школа.-2006.-№95.-С 19-23
4. Приходько Ю.О., Юрченко В.І. Психологічний словник-довідник. – К.: Каравела, 2012. – ст. 328 5.
5. 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.
6. Фасоля А. Формування духовного світу особистості: від теорії до практики //Рідна школа. – 1999. – № 3. – С. 5-9.
7. Філіпчук Г. Г. Українська етнокультурна у змісті національної загальної та педагогічної освіти.– Чернівці, 1996.– с.39.

## ГРА ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ АКТИВНОСТІ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

*Франчук М.О., здобувач ступеня вищої освіти «бакалавр»*

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

*У статті розглядаються питання творчої активності молодших школярів, висвітлюється роль гри в активізації творчої активності учнів. Автор досліджує шляхи підвищення творчої активності молодших школярів на уроках музичного мистецтва засобами гри.*

**Ключові слова:** *активність, творча активність, творчий розвиток, творчі здібності. пізнавальний інтерес, творчі завдання, музично-дидактичні ігри.*

*The article deals with the issues of creative activity of younger students, highlights the role of play in the activation of students' creative activity. The author explores the ways of increasing the creative activity of younger students in the lessons of musical art by means of play.*

**Keywords:** *activity, creative activity, creative development, creative abilities. cognitive interest, creative tasks, music-didactic games.*

Особливості сучасної соціокультурної ситуації в країні та світі вимагають від людини вміння швидко адаптуватися до нових умов, знаходити оптимальні рішення складних питань, проявляючи гнучкість і нестандартність мислення. В останні роки в сучасній освіті намітилася стійка тенденція, яка вказує на необхідність виховання і формування такої особистості. На сучасному етапі все більше уваги приділяється пошуку перспективних підходів до вирішення проблеми оптимізації процесу навчання, стимулювання творчої активності учнів, накопиченню досвіду їх творчої діяльності. У реалізації цього складного процесу важлива роль належить мистецтву, яке, володіючи унікальними можливостями цілісного впливу на особистість, виступає не тільки як джерело естетичного виховання, а й як універсальний засіб творчого розвитку дитини.

Однією з найважливіших завдань сучасної школи є формування творчої, мислячої особистості, тому на даному етапі все більше уваги приділяється питанням формування творчої активності та ініціативи учнів засобами мистецтва, зокрема музичного.

На думку психологів, загальною характеристикою життя є активність - діяльний стан живих організмів як умова їх існування в світі (А.В. Петровський, М.Г. Ярошевський). Активність особистості визначається вченими (Т. Мальковска, А.В. Перовский) як соціальне якість, яке формується у індивіда в процесі включення його в систему суспільних відносин, засвоєння ним матеріальних і духовних продуктів людської культури. На підставі вищевикладеного активність особистості буде розглядатися нами як властивість особистості, що виражається в творчому освоєнні і перетворенні навколишнього світу.

У формуванні творчої активності особистості основне значення має спрямованість особистості на музичне мистецтво через включення в основні види музичної діяльності. За визначенням Л.С. Виготського, Е. Б. Абдулліна, Н.А. Ветлугиной музична діяльність являє собою продуктивну сторону музичної активності особистості. Розвиток пізнавального інтересу учнів формується в процесі активної музичної діяльності. Так, в співі, у час слухання музики, на заняттях ритмікою, в грі на дитячих музичних інструментах учні знайомляться з творами, вчать розуміти їх, засвоюють знання, набувають навички та вміння, необхідні для їх емоційно-усвідомленого сприйняття і виразного виконання. Тому, чим різноманітніше і активніше діяльність дітей на уроці, тим успішніше може здійснюватися розвиток їх музичних і творчих здібностей, формування інтересів, смаків, потреб.

Метою даної статі є розкрити особливості розвитку творчої активності молодших школярів на уроках музичного мистецтва засобами гри.

Розвиток сприйняття музики є найважливішим завданням музичного виховання школярів, і відбувається він в процесі всіх видів музичної діяльності. Важливо формувати в учнів навички і вміння, необхідні для повноцінного сприйняття ними музичних творів, розвивати у них музичні, творчі здібності, а також інтерес та музичний смак. Правильно організоване слухання музики, різноманітні прийоми активізації сприйняття (наприклад, через рух, гру на найпростіших музичних інструментах) сприяють розвитку інтересів і смаків учнів, формування їх музичних потреб. Усвідомлення змісту твору і засобів музичної виразності починається з осмислення жанрових особливостей музики. Жанр пісні, танцю, маршу першокласники визначають легко. Тому, знайомлячи учнів з багатьма прикладами жанрової музики, вчитель прагне, щоб діти не тільки відчували її характер, але усвідомили особливості кожного жанру. Для цього їм дається завдання порівняти п'єси і знайти в них спільне.

Жанрові особливості творів легше усвідомлюються молодшими школярами в активній музичній діяльності. Хоровий спів - один з видів колективної виконавської діяльності. Воно сприяє розвитку співочої культури школярів, їх загальному та музичному розвитку. Музично - ритмічні рухи забезпечують різнобічний музичний розвиток учнів: в них розвивається музикальність, творчі здібності, формуються навички колективних дій.

Учні молодших класів мають хорошу координацію рухів при ходьбі, бігу, стрибках. За власною ініціативою вони із задоволенням імпровізують під музику, використовуючи плескання, притупування. Їм властиве відчуття єдності музики і руху. Ця якість є основою музичного розвитку дитини в музично-ритмічній діяльності. Вони активізують почуття ритму, сприяють поглибленому освоєнню музичного матеріалу уроку.

Музичне навчання здійснюється вчителем в процесі навчальної діяльності, коли молодший школяр переходить від гри до навчання як основного способу засвоєння людського

досвіду. Воно народжується при вирішенні нових, нестандартних завдань. Завдання, які ставляться перед учнями на уроках музичного мистецтва, повинні бути нестандартними, відображати виникнення нового знання, його розвиток, становлення в систему понять. Місія творчих завдань - занурення молодших школярів в генезис музичного мистецтва, у створенні умов, які допомагають прожити музику з точки зору її різних творців - композитора, диригента.

Наведемо приклади музичних ігор, спрямованих на формування пізнавального інтересу молодших школярів.

Гра «Що ти чуєш?» Знайомить учнів з поняттям «тембр», ця гра надалі набуває і інший зміст: показуючи дітям значення різноманітних засобів виразності для створення певного характеру, вчитель виконує (співає або грає на фортепіано) інтонації різного характеру, наприклад, питання, відповіді, скарги, протесту, прохання тощо. Діти усвідомлюють значення мелодійного малюнка, ритму, темпу, закінчення на різних щаблях ладу, а також характер виконання в створенні музичного портрета. В результаті аналізу різноманітних поспівок діти «вгадують», який це образ, який настрій в ньому міститься.

Гра «Маленькі диригенти». Після прослуховування і обговорення кількох п'єс або співу з аналізом невеликої кількості пісень один з учнів в мовчанні диригує однієї з цих п'єс або пісень, а все намагаються дізнатися, яке саме твір він мав на увазі, і пояснюють, чому дізналися. Сенсом завдання є формування здатності повідомити уявним або реальним виконавцям художню або драматургічну ідею композитора. Це завдання має відіграти роль організатора уваги. Щоб більш-менш «правильно» продиригувати музику, необхідно, перш за все, вслухатися в неї, загострити увагу на її особливості: темпі, ритмі, метрі, динаміці розвитку, особливості оркестровки. Всі ці «подробиці» викличуть необхідність різними жестами висловити музику. При аналізі форми твору для диригування найкраще вибирати нескладні фрагменти.

Гра «Пластичне зображення музики» розвиває здатність дітей висловити в рухах найхарактерніше в музичному творі. Відомо, як часто на уроці музики діти починають мимоволі рухатися, тупаючи в ритм ногами, відбиваючи його долонею, плавно погойдуючись. Потрібно використовувати цю потребу дітей висловити музику, використовуючи найелементарніші, але досить виразні рухи. В результаті, учні глибше проникають в її жанрову природу, загострюють увагу на засобах музичної виразності та встановлюють зв'язок між музичною та пластичною інтонаціями, між мовчазною та красномовною виразністю жесту.

Непомітно розширюючи коло асоціацій, можна звернутися і до образів природи, архітектури, адже учні здатні встановити схожість пейзажу грози і героїчних образів, або подібність маршової музики та рівного ряду однакових будинків на сучасному міському проспекті. Разом зі школярами потрібно продумати рухи, які відображатимуть дану музику. Можна запропонувати створити образ танцю невеликій групі, а інтерпретувати його з іншою частиною класу.

Діяльність учнів на заняттях обов'язково повинно викликати у них позитивні переживання, бути привабливою. Діти молодшого шкільного віку особливо гостро потребують радісному, емоційному підйому.

Отже, ігрові ситуації створюють умови для індивідуального впливу на учня в рамках колективу і тим самим сприяють (при систематичному, планомірному їх використанні) більш інтенсивному розвитку всіх дітей. Завдяки використанню ігрових прийомів складні навички, поняття, терміни стають доступними для молодших школярів. Застосування ігрових ситуацій

на уроках музичного мистецтва підвищує зацікавленість дітей. Це дуже важливо, тому що єдиний спосіб активізувати навчальний процес – зацікавити учня. Формування творчої активності учнів на уроках багато в чому досягається за допомогою ігрових прийомів. Викликаючи будь-якої грою зацікавленість дітей, емоційний відгук на даний розділ уроку потрібно прагнути, щоб цей ситуативний інтерес перейшов в інтерес до самої суті даного навчального дії, а не залишився зацікавленістю лише зовнішньою формою гри.

**Список використаних джерел:**

1. Ветлугіна Н.О. Музичний розвиток дитини. Ветлугіна М. : Просвіта, 1968. 73с.
2. Вишневський О. Теоретичні основи сучасної української педагогіки. Дрогобич : Коло, 2006. 608 с.
3. Дорошенко Т. Розвиток творчих здібностей на уроках музики. Початкова школа. №4. : 2007. С. 34-37.
4. Єрохіна А.М. Принципи побудови творчих занять з музики в початкових класах. Збірник наукових праць. Педагогічні науки. Випуск 20. Частина 1. Херсон: Айлант, 2001. С.124-132.
5. Рудницька О.П. Музика і культура особистості: проблеми сучасної педагогічної освіти. К. : ІЗМН, 1998. 248 с.



Підписано до друку 02.06.2020.  
Формат 60×84/8. Папір офсетний.  
Друк офсетний.  
Друк. арк. 14. Умов. друк. арк. 13. Обл.-видавн. арк. 9,7.  
Наклад 100 прим. Зам. № 9701/1.

Віддруковано з оригіналів замовника.  
ФОП Корзун Д.Ю.  
Свідоцтво про державну реєстрацію ФОП  
серія В02 № 818191 від 31.07.2002 р.

Видавець та виготовлювач 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, м. Вінниця, вул. Келецька, 51а, прим. 143.  
Тел.: +38 (098) 46-98-043, +38 (096) 97-30-934,  
+38 (093) 89-13-852, +38 (0432) 603-000.  
e-mail: [info@tvoru.com.ua](mailto:info@tvoru.com.ua)  
<http://www.tvoru.com.ua>