

**Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського**

Факультет дошкільної, початкової освіти та мистецтв

Кафедра вокально-хорової підготовки, теорії та методики музичної освіти

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ ТА ВИХОВАННЯ

Збірник матеріалів науково-практичної конференції викладачів і студентів

5-6 квітня 2017 р.

Вінниця 2017

Рекомендовано до друку вченою радою факультету дошкільної, початкової освіти та мистецтв Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського (протокол № 11 від 10.05.2017 року).

Редакційна колегія:

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

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

А 43 Актуальні питання мистецької освіти та виховання : збірник матеріалів науково-практичної конференції викладачів і студентів кафедри вокально-хорової підготовки, теорії та методики музичної освіти (Вінниця, ВДПУ ім. М. Коцюбинського (5-6 квітня 2017 р.) / за ред. Т. В. Белінської ; Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, факультет дошкільної, початкової освіти та мистецтв. – Бердичів: ТОВ «Транзит – С», 2017. – 125с.

Матеріали подано в авторській редакції

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

НАПРЯМ 1. КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ СУЧАСНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ ТА ВИХОВАННЯ

<i>Белінська Т.В.</i> Підготовка майбутнього вчителя мистецьких дисциплін до інноваційної діяльності.....	6
<i>Василевська-Скупа Л.П.</i> Мистецька освіта як чинник культуротворчого розвитку особистості (світовий досвід)	8
<i>Воропаєва Н.О.</i> Особливості концертмейстерської діяльності.....	12
<i>Газінська О.В.</i> Забування як психологічна проблема у педагогічній діяльності.....	14
<i>Дабіжжа К. Л.</i> Формування духовного світу особистості засобами мистецької освіти в сучасних умовах.....	16
<i>Зайчко В.О.</i> Технологія роботи з хоровим колективом.....	19
<i>Ігнатєва І.Н., Маліновська Л.В.</i> Основні аспекти діяльності концертмейстера-піаніста.....	21
<i>Кравцова Н.Є.</i> Модернізація сучасної музично-педагогічної освіти: перспективи і потреби.....	25
<i>Кравченко І.М.</i> Особливості вокально-педагогічного стилю З. Ліхтман в контексті сучасної педагогіки.....	28
<i>Лановенко Н.В.</i> Історичні аспекти становлення української вокальної школи.....	30
<i>Лозінська Т.О., Газінський В.І.</i> Сучасне хорове письмо та методика його втілення в роботі хормейстера.....	34
<i>Мамонтова О.Л.</i> Подолання піаністичних складнощів при читанні з листа.....	36
<i>Маніта Л.М.</i> Специфіка роботи концертмейстера в класі диригування.....	39
<i>Онофрійчук Л.М.</i> Психологічна готовність студентів до музично-виконавської діяльності.....	41
<i>Остапчук Л.О.</i> Вокально-педагогічні завдання на початковому етапі розвитку співацького голосу.....	45
<i>Панасюк Т.Ю.</i> Роль концертмейстера у підготовці студента – вокаліста.....	48
<i>Пацкань І.В., Штена Ж.В.</i> Робота над художньо-педагогічною інтерпретацією музичного тексту в класі хорового диригування.....	51

Сізова Н.С. Історико-джерелознавчий аналіз вивчення церковного співу в духовних
учбових закладах подільської єпархії 1864 – 1890
років.....53

Сідорова І.С. Вплив хорового мистецтва на формування естетичних смаків студентів.56

Стребкова Д.В. Навички читання з листа як важливий аспекти концертмейстерській
діяльності.....
58

Червоний М.В. Виховання виконавської майстерності у студентів на досвіді вокальної
та педагогічної творчості О. Образцової.....61

Швець І.Б. Формування вокально-виконавської культури в процесі фахової підготовки
педагогів-музикантів.....63

Щербакова Л.В. Метод поєднання професійних і фольклорних традицій – творче кредо
М.Д. Леонтовича.....66

НАПРЯМ 2. ТЕОРІЯ І МЕТОДИКА ЗАГАЛЬНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ ТА ВИХОВАННЯ

Артеменко А. Музично-естетичне виховання молодших школярів засобами українсь
кого дитячого музичного фольклору.....68

Барасій М. Процес формування музичної культури молодших школярів, як аспект
загального духовного розвитку.....70

Березюк М. Сучасні методи розвитку естетичного смаку учнів підліткового віку.....73

Боцул О. Багаторівневість дослідження поняття «музичне мислення».....75

Вдовиченко С. Музично-естетичне виховання молодших школярів засобами
українського пісенного
фольклору.....79

Галінська І. Формування моральної культури учнів підліткового віку у процесі
взаємодії мистецтв.....81

Головащенко О. Проблема музичного сприймання у педагогічному процесі.....83

Гончаренко Н. Роль вокально-хорового мистецтва у духовно-моральному вихованні
підростаючого покоління.....86

Губаль А. Популяризація народного фольклору у культурній спадщині М.Д. Леонто
вич.....88

Гупал К. Формування художньо-образного мислення учнів засобами музичного фольклору.....	92
Корон А. Музично-педагогічна діяльність м. д. леонтовича в контексті розвитку національної системи музичного виховання.....	94
Клімішина І. Проблема музично-естетичного виховання учнів початкової школи в Україні як предмет історико-педагогічного дослідження (друга половина XX– початок XXI століття).....	96
Ковтун О. Взаємозв'язок видів музичної діяльності на уроках музичного мистецтва.....	99
Косарчук В. Використання пісенного фольклору як засобу формування вокальних навичок школярів на уроках музичного мистецтва.....	101
Ляшенко Р. Форми організації естетичного виховання учнів на уроках мистецького циклу.....	103
Максименко І. Використання ігрових технологій на уроках музичного мистецтва....	106
Поляков П. Особливості музично-творчого розвитку молодших школярів.....	107
Сарафенюк М. Педагогічне значення дидактичних ігор у музичному вихованні молодших школярів.....	110
Христич К. Формування морально-естетичних почуттів молодших школярів засобами музичної казки.....	114
Шіпілюк Н. Музично-естетичне виховання молодших школярів засобами української народної пісні.....	116
Ярова В. Морально-естетичне виховання молодших школярів засобами музичного фольклору.....	119
Яцуляк М. Музичне виховання молодших школярів засобами мультимедійних технологій.....	121

НАПРЯМ 1. КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ СУЧАСНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ ТА ВИХОВАННЯ

Белінська Т. В. - канд. пед. наук, доцент

ПІДГОТОВКА МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН ДО ІННОВАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Сьогодні сучасний учитель музичного мистецтва постійно має здобувати й узагальнювати нові знання, володіти новітніми технологіями, методами та вміти їх передати так, щоб в учнів формувалися знання та розвивалися музичні здібності, які вони зможуть використовувати у житті. Саме тому питання підготовки майбутнього вчителя мистецьких дисциплін до інноваційної педагогічної діяльності набуває особливої актуальності.

Інноваційні процеси в галузі освіти наприкінці XIX – початку XX ст. відрізнялися яскраво вираженою творчою спрямованістю і нестандартністю підходів до навчання і виховання. Цей досвід висвітлено в роботах С. Шацького, А. Пискунова, З. Равкіна та ін. Зокрема використання інноваційних підходів у мистецькій освіті мало свої відображення у працях О. Олексюк, О. Рудницької, Л. Масол, Г. Падалки, В. Черкасова та ін.

Під поняттям «підготовка вчителя мистецьких дисциплін до інноваційної діяльності» розуміємо сукупність особистісних і професійних якостей спеціаліста, що забезпечують творче осягнення нововведень у сфері музичної освіти, визначення нових цілей професійної діяльності, відмову від відомих штампів і стереотипів.

До основних складників мотиваційного компонента готовності студентів до інноваційної діяльності доцільно зарахувати: інтерес до сучасних явищ музичного мистецтва, оригінальної інтерпретації творів мистецтва, критичне ставлення до наявних стереотипів трактування визнаних художніх шедеврів; прагнення до взаємодії викладача й студента, формування індивідуальної неповторності його музичних пристрасей; прагнення до інноваційного проектування музичної діяльності дітей з метою формування їхньої творчої активності; сформованість власної позиції як учителя і музиканта [3, с. 34].

Інтеграція теоретичних і методичних засад сучасної професійної з практикою підготовки фахівців дістає відповідну адаптацію у процесі викладання навчальної дисципліни «Хоровий клас». Тут студенти знайомляться з хоровими творами в їх реальному звучанні і, як висновок, виразні засоби хорової літератури (темброве

забарвлення партій, виразність унісону, динамічність вокальної поліфонії, виразність хорового речитативу та ін.) більш різнобічно і конкретно можна вивчити тільки в хоровому класі учасником хорового колективу. Під час співу в хорі студент набуває можливостей орієнтуватися в загальній хоровій звучності, чути всі голоси, їх особливості та співвідношення.

Процес формування вокально-технічних, професійно-творчих умінь студентів у хоровому класі передбачає насамперед активізацію студентської праці, тобто переключення на самостійну навчально-пізнавальну діяльність, а саме: від розв'язання низки усвідомлених репродуктивних і творчих завдань – до умінь об'єктивної самооцінки результатів діяльності й оперативної їх корекції. Розучування нового твору з хором включає: виразний показ твору (гра на інструменті або спів самого керівника); усна презентація твору; роботу з окремими партіями; відпрацювання правильного дихання, звукоутворення, ритму, налагодження строю та ансамблю, фразування; інтерпретацію твору, роботу над стилем виконання, використання всіх засобів музичної виразності для повноцінної передачі художнього образу твору.

Означений комплекс завдань опирається на застосування пояснювальних ілюстративних, репродуктивних («фонетичних»), частковопошукових методів, методик «навчання у співпраці» та «методу проектів», тобто на практику особистісно орієнтованого навчання у процесі конкретної діяльності студента на основі його вільного вибору з урахуванням власних пізнавальних і творчих зацікавлень. Так, застосування «методу проектів» передбачає розв'язання студентом актуальної професійної проблеми, яка включає, з одного боку, використання різноманітних спеціальних методів, засобів навчання, а з іншого – інтегрування знань і вмінь зі споріднених галузей мистецької творчості.

Саме методики «навчання у співпраці» забезпечують не лише оволодіння студентом відповідними спеціальними знаннями, вміннями і навичками, досвідом творчої виконавської діяльності на рівні індивідуального розвитку, але й впливають на розвиток комунікативних здібностей як важливої професійно-творчої якості майбутнього вчителя мистецьких дисциплін.

У процесі реалізації творчих і пошуково-дослідних методів навчання перед викладачем постає завдання переорієнтації навчально-виховної роботи і діяльності студентів на різні види самостійної роботи, на пріоритет діяльності пошукового, творчого характеру. Важливим технологічним елементом, який доцільно впровадити у процес формування фахових умінь студентів, є рівнорівневе навчання з урахуванням вимог диференційованого навчання, що сприяє впровадженню проблемно-діяльнісного типу організації навчально-пізнавальної діяльності студентів.

Реалізація процесу навчання у класах вокально-хорових дисциплін як процесу співтворчості, співробітництва, взаємодії студентів і викладачів вирішує такі основні завдання:

- формування у майбутніх фахівців прагнення до творчості шляхом демонстрування прикладів творчої поведінки педагогів і кращих студентів, створення творчого середовища психологічно сприятливого клімату для формування та вияву зразків творчої поведінки;
- організація ефективної навчальної діяльності студентів шляхом розвитку ситуативно-формувальної духовно-творчої мотивації (пізнавальної, комунікативної, професійної, потреби в самовираженні, саморозвитку) та використання активних форм набуття знань і вмінь;
- визначення особистісного сенсу професійної діяльності (мотиваційна готовність), актуалізація загальних і спеціальних здібностей особистості студента щодо вимог творчої професійної діяльності (креативна готовність), досвіду організації творчої навчальної діяльності учнів (технологічна готовність), переосмислення набутого теоретико-методичного багажу,

досвіду практичної діяльності, самовизначення в освітньому процесі (рефлексивна готовність) [1].

Таким чином, ми можемо констатувати, що оволодіння предметами вокально-хорового циклу є не лише невід'ємним компонентом фахової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва, а також є своєрідною творчою лабораторією формування інтегративних професійно-творчих умінь: сприяє підвищенню якості самостійної творчої діяльності студентів, трансляції творчого музично-педагогічного досвіду викладача та створенню студентами на цій основі власного творчого продукту – досвіду організації навчально-виховної діяльності школярів, формуванню готовності студента до майбутньої інноваційно-педагогічної діяльності загалом.

Література:

1. Іващенко С. Формування готовності майбутніх вчителів до музично-педагогічної творчості / С. Г. Іващенко / Мистецька освіта в контексті європейської інтеграції: Теоретичні та методичні засади розвитку: тези міжнародної наукової конференції (30 червня – 2 липня). – К. – Суми: СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2004. – С 107-108.
2. Олексюк О. М. Музично-педагогічний процес у вищій школі / О. М. Олексюк, М. М. Ткач. – Київ. : Знання України, 2009. – 123с.
3. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін) / Г. М. Падалка. – К. : Освіта України, 2008. – 274 с.

Василевська-Скупа Л.П. – канд. пед. наук, доцент

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА ЯК ЧИННИК КУЛЬТУРОТВОРЧОГО РОЗВИТКУ ОСОБИСТОСТІ (СВІТОВИЙ ДОСВІД)

В умовах сьогодення перед вітчизняною системою освіти постає актуальне питання культуротворчого розвитку особистості. Відомо, що мистецтво має величезний потенціал для вдосконалення кращих людських якостей особистості, творчого ставлення до праці, вихованню національної свідомості підростаючого покоління з почуттям своєї причетності до рідної країни.

Оцінка нинішнього стану в контексті духовного становлення особистості в нашій державі є достатньо критичною. Адже в інформаційному, соціокультурному просторі діють чинники бездуховної розважальності, комерція і шоу бізнес, які часто негативно впливають на розвиток художніх смаків, національний імунітет, етичні й культурні цінності молоді. Тому українська школа прагне якісної мистецької освіти, яка стане реальністю на загальнонаціональному рівні лише тоді, коли вдасться на організаційно-педагогічному, кадровому, методичному, змістовному рівнях забезпечити умови для творчості, духовної праці, саморозвитку особистості.

Доводячи науково-пізнавальну й виховну спроможність мистецької освіти, погоджуємось з позицією О. Рудницької, яка зазначала, що «якщо більшість навчальних предметів вдосконалює здатність теоретично мислити, то мистецтво вдосконалює здатність бачити навколишній світ, відчувати, споглядати його. Причому мистецькі твори відіграють значно більшу евристичну роль, ніж наука. Образна асоціація, насичена метафоричним значенням, нерідко стає трампліном для усвідомлення істини, виникнення нової ідеї. Адже живопис, музика, театр створюють такий комплекс засобів виразності, який надає свободу грі фантазії, уявлення, нагадує

про гармонії, недосяжні системному аналізу, стимулює розвиток інтуїції та творчої ініціативи."

Розуміючи людинотворче значення мистецтва, світова педагогічна громадськість зробила на межі XX-XXI століть важливий крок щодо об'єднання зусиль приборників гуманістичної педагогіки та координації їхніх дій, створивши Міжнародне товариство виховання через мистецтво при ЮНЕСКО, Міжнародну всесвітню асоціацію «Drama education» (навчальна драма) та започаткувавши утворення подібних організацій в усьому світі, зокрема, у Великій Британії («Королівське товариство виховання через мистецтво»), у США («Національна асоціація художнього виховання»), Рокфеллерівський фонд «Мистецтво і виховання»).

За результатами дослідження О. Шевнюк, сьогодні мистецька освіта в зарубіжжі є органічною складовою загальної шкільної підготовки і чинником реалізації освітніх завдань. На її думку, «Філософія зарубіжної освіти не протиставляє мистецтва точним і природничим наукам й не переводить їх у ранг другорядних навчальних дисциплін. Мистецтва вивчаються і як самостійні предмети, і як види позашкільної виховної діяльності в гуртках. Вони є художньо-естетичною складовою змісту інших дисциплін і чи не найважливішим методом навчально-виховного процесу» [5, с.17]. У зв'язку з цим науковці та педагоги різних країн започаткували наукові розробки з проблеми використання мистецтва як засобу розвитку творчого потенціалу особистості в різних сферах виробництва, підвищення ефективності праці працівників.

Академік І. Зязюн підкреслював, що у світі існує дві держави, які приділяють мистецтву основоположне значення у розвитку особистості: Японія і Франція. Відомо, що саме через мистецтво Японія підтримує свої тисячолітні культурні традиції. Це країна естетичного ставлення до дійсності, самобутньої давньої культури та всеосяжного науково-технічного прогресу. Художнє виховання дітей в Японії починається з раннього віку. Японська система мистецької освіти та естетичного виховання ґрунтується на міцному переконанні, що в кожній дитині можна розвинути здібності поета, художника і музиканта. Тому 20-25% усього навчального часу в японській загальноосвітній школі присвячується заняттям з музики, малювання і ремесел [1, с.25].

Навчальний план початкової та середньої школи Японії (1-9 класи) містить такі мистецькі предмети, як «Музика». В 1-му класі - уроки «Музики» проводяться 3 рази на тиждень, з 2-го по 8-й клас - 2 рази на тиждень, у 9-му класі - 1 раз на тиждень, інтегрований курс «Мистецтво: образотворче мистецтво і ремесла» (45 год. у 7 класі й по 35 год. у 8-9 класах); «Промислове мистецтво й домашнє господарство» (70 год. у 7-8 класах та 35 год. - у 9 класі).

У плані старшої середньої школи Японії естетичний цикл представлений предметами: «Музика», «Витончені мистецтва», «Декоративно-ужиткове мистецтво», та «Каліграфія». Вони об'єднуються в освітній напрям «Мистецтво», який має 24 кредити, що є за кількістю другим після «Природознавства» (30 кредитів). Для порівняння: «Японська мова» та «Математика» мають по 18 кредитів, «Суспільствознавство» - 6 кредитів.

За даними міжнародних тестів, японські учні за рівнем свого розвитку випереджають однолітків інших країн приблизно на три роки. У юного японця розвинуті моральні якості, позитивне ставлення до життя, напруженої праці, дисципліни, чистоти, порядку. Відомо, що при вступі до професійних та вищих навчальних закладів до абітурієнтів висувається вимога знати понад 300 японських народних пісень і усі вступники проходять відповідне тестування в індивідуальному порядку.

Після закінчення середньої школи дитина отримує кольорознавчу підготовку, адже безпомилково може розрізнити 270-280 кольорів та їх відтінків. В результаті інтенсивного навчання мистецтва випускники японських шкіл опановують близько 30

видів мистецьких практик, серед яких орігамі, кераміка, костюм, створення ікебани, гра на скрипці, драматургія, віршування тощо. Достатньо 5% творчої особистості, щоб підняти рівень економіки держави до найвищих щабель.

У системі освіти Франції на державному рівні підтримується педагогічний напрям артистичного виховання учнів і студентів, спрямований на розвиток особистості, позначеної особливою естетичною чутливістю у ставленні до людей, творчим підходом у навчанні та мистецьким рівнем професійної діяльності. Стратегія артистичного виховання полягає в тому, що воно, через розвиток в особистості почуття прекрасного і піднесеного, викликання інтересу до мистецтва, активізацію її власної художньо-творчої діяльності й виховання культури сприйняття творчості інших артистів, сприяє формуванню в неї раціонального (логічного), почуттєвого (естетичного) та практичного досвіду, розвиває її здібності до творчості, і тим самим врівноважує особистість із довкіллям, орієнтує її на реалізацію професійної діяльності як творчості.

У 2000 році прийнятий план «Мистецтво і культура в школі», завданнями якого було покращення художньої та культурної практики в різних галузях художнього, естетичного та музичного виховання. З 2000 року кожна дитина, починаючи з материнської школи (3 років) до 16 років має щотижня 3 години мистецьких дисциплін з обов'язковим вивченням мистецтва на основі вивчення одного з його різновидів як домінантного. Обов'язковими навчальними предметами у французьких школах є пластичні мистецтва та музика, що внесені до переліку фундаментальних дисциплін з поглибленим викладанням. Крім того, учні вивчають за вибором театр, танець, поезію, кіно, беруть участь у мистецько-культурних проектах з вивченням художніх течій у мистецтві, біографій митців, постановках театральних п'єс тощо. Важлива роль в проекті відводиться співпраці з окремими митцями: художниками, музикантами, акторами, поетами та ін. Таке партнерство сприятиме художньому самовиявленню та самореалізації учнів, створенню ними власної художньої продукції. Такі державні заходи щодо впровадження мистецтва в різних навчальних закладах сприятимуть, на думку міністра національної освіти Франції Жака Ланга, перетворенню Франції на «творчу і світлу країну», яка матиме виняткову національну культуру та виховання [3, с.41].

З огляду на багатовіковий плідний розвиток музично-культурних традицій німці по праву називають Німеччину країною музики. Необхідним підґрунтям плідного розвитку німецької музично-культурної сфери є державна фінансова підтримка. За словами президента ФРН Романа Герцога, "хто співає або грає на інструменті, той володіє другою мовою. Мова музики невичерпна у своєму різноманітті, вона руйнує стіни самотності, об'єднує людей один з одним. Той, хто музикує, розвиває в собі також здібності концентрації, інтуїції, витримки».

Одним із прикладів пильної уваги німецького уряду до проблем музичного виховання на межі тисячоліть є також виступ міністра внутрішніх справ Німеччини Отто Шилі на щорічному конгресі музичних шкіл. О. Шилі акцентував увагу на тому, що "музика сприяє створенню соціальної гармонії", "активне музикування підвищує якість життя". Вкладення коштів у розвиток освіти, зокрема музичної, він назвав найкращими інвестиціями у формування суспільства. Високо оцінюючи суспільне значення діяльності музичних шкіл, міністр відзначив: "Той, хто закриває музичні школи, шкодить внутрішній безпеці країни".

Можливість набути музичного досвіду в період дитинства та юності всім без винятку членам німецького суспільства надають загальноосвітні школи ФРН різних типів: початкова, реальна, головна, об'єднана (інтегрована), спеціальна, гімназія, школа цілого дня, альтернативні навчальні заклади (школи Монтесорі, вальдорфські школи тощо). Найбільш поглиблену музичну підготовку отримують учні гімназій, навчальних

закладів музичного профілю - музичних гімназій, що спрямовують свою діяльність на розвиток музичних обдарувань, шкіл з поглибленим музичним навчанням, а також музичних класів при звичайних школах різного типу, організованих для дітей і молоді, які виявляють особливий інтерес до музики. Організація індивідуального інструментального та вокального навчання, а також ансамблевої роботи здійснюється в цих навчальних закладах у кооперації з музичними школами та вищими закладами музичної освіти.

На основні музичні заняття, що зазвичай проводять у спеціально обладнаному приміщенні (музичному класі), відведено від однієї до чотирьох годин на тиждень залежно від класу й типу школи. Популярним також є використання музики як допоміжного засобу при засвоєнні знань з інших дисциплін - релігії, спорту, німецької мови, іноземних мов, образотворчого мистецтва й ін. В останні роки минулого століття в деяких федеральних землях зароджується тенденція організації міждисциплінарної структури естетичної освіти в школі - поєднання музики з іншими мистецькими дисциплінами в один мистецький (естетичний) блок, на який виділяють три - чотири години на тиждень.

Основним змістом музичного навчання й виховання в німецькій школі є:

1) в діяльнісній перспективі - різноманітні види музичної діяльності: спів, інструментальне музикування, слухання й аналіз музики, музично-ритмічний рух, музична творчість, елементарна вокальна й інструментальна імпровізація й композиція, аранжування, варіювання, доповнення музичних прикладів, підбір супроводу до пісень, трансформація музики у форми інших мистецтв і навпаки (малювання під музику, сценічна інтерпретація музичних творів, музично-ритмічні вправи, озвучування текстів, історій, картин тощо) та ін.;

2) у предметній близько 30% шкіл мали музичні класи в різноманітних формах ("духові", "струнно-смічкові", "гітарні", "вокально-хорові", "синтезаторні", "ударні", "змішані").

Подібний Закон про реформування освіти був прийнятий у Великій Британії. В цій країні мистецьким дисциплінам належить половина серед десяти обов'язкових навчальних предметів. Координує мистецько-педагогічну діяльність навчальних закладів на державному рівні «Королівське товариство виховання через мистецтво».

Важливим предметом в англійських школах є самостійний навчальний курс - драматичне мистецтво, який використовується як засіб опанування мови, літератури, історії культури.

У Норвегії мистецтво є одним із п'яти освітніх напрямів, обов'язкових для вивчення в середній школі. Впродовж усіх років навчання учні залучаються до опанування двох основних мистецьких напрямів - «Мистецтва, ремесла та дизайн» і «Музика, танець і драма».

Слід зазначити, що польські педагоги у художньо-творчому розвитку юного покоління надають переваги інтеграції мистецтв, оскільки вважають, що інтегрована мистецька освіта має більше факторів впливу на учнів і тому є більше ефективною. Процес впровадження мистецтва до змісту національної освіти Польщі відбувається за двома напрямками:

1. Естетичне виховання, тобто виховання естетичної культури особистості, формування в неї «естетичної вразливості», естетичного ставлення до художніх цінностей та здатності до аматорської мистецької діяльності.

2. Виховання через мистецтво, що передбачає «виховання через переживання» та формування засобами мистецтва здатності особистості до самопізнання, досягнення та творчого освоєння нею оточуючого світу.

Разом з тим, в Америці впроваджено програму «Well - rounded education» - (загальноосвітня програма), яка включає 17 предметів і обов'язково музику. За результатами досліджень Стенфордського університету, в тих школах, де відбувається

поглиблене музичне виховання (гра на інструментах, вокал, хорові заняття) відбуваються позитивні зміни в розвитку мозку дітей, зокрема поліпшується пам'ять, увага, розумова діяльність. Учні 3-х класів, які брали участь в музичних програмах продемонстрували набагато кращі результати в читанні та письмі. В штаті Масачусетс біля Бостона школа з найнижчими результатами успішності після впровадження такої програми стала найкращою в даному регіоні.

Отже, сучасний світовий мистецький досвід заслуговує на увагу. Водночас слід замислитись над долею вітчизняної музично-педагогічної освіти, яка має свої національні особливості, культурні традиції та потребує державної підтримки, переосмислення пріоритетів навчальних дисциплін, де музичному мистецтву має належати гідне місце та належна кількість уроків, адже саме під час таких занять слід створити умови для соціокультурного зростання школярів, розвитку їх творчого потенціалу, необхідного для вирішення багатьох майбутніх суспільних та виробничих проблем, вдосконалення особистісних якостей та збереженні національної культури українського народу.

Тому наші 2 кафедри вокально-хорової підготовки, теорії та методики музичної освіти, музикознавства та інструментальної підготовки спрямовують увагу на підготовку високопрофесійних фахівців – майбутніх викладачів музичного мистецтва, здатних здійснювати місію провідників в безмежному світі музичного мистецтва, залучати підрастаюче покоління до вивчення кращих скарбів музичного світового і національного музичного мистецтва і на цій основі виховувати творче майбутнє покоління з високим рівнем культурного розвитку.

Література:

1. Зязюн І.А. Краса педагогічної дії: навч. посіб. / І.А.Зязюн, Г.М.Сагач/- К.: Україно-фінський інститут менеджменту і бізнесу, 1997. – С.25.
2. Мистецтво у розвитку особистості: монографія /за ред., передмова та післямова Н.Г. Ничкало. – Чернівці: Зелена Буковина, 2006. – 224 с.
3. Отич О.М. Мистецтво у розвитку індивідуальності педагога: історичний і методичний аспекти: монографія /О.М.Отич/ за наук. ред. І.А.Зязюна. – Чернівці: Зелена Буковина, 2008. – 440с.
4. Рудницька О.П. Педагогіка мистецтва: пошуки і перспективи /О.П.Рудницька/ Професійна освіта: педагогіка і психологія: Україно-польський щорічник. – Київ-Ченстохова. – 2000. – Вип. 11. – С.233-245.
5. Шевнюк О. Мистецькі дисципліни в реформаційних процесах євроінтеграції /О.Шевнюк, імідж сучасного педагога.2006. - № 5-6 (64-65). – С.17-19.

Воропаєва Н.О. – концертмейстер

ОСОБЛИВОСТІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Діяльність піаніста-концертмейстера не обмежується тільки роллю акомпаніатора, а й передбачає більш широкі аспекти взаємодії зі студентами в процесі творчої ансамблевої діяльності. Концертмейстер і педагог допомагають знайомитися з прекрасним світом музики, відкривати його нові грані, розвивати музикальність та естетичний смак. Неможливо уявити собі роботу хорового колективу, виконавців-вокалістів та інструменталістів, а також заняття хореографії без участі концертмейстера. Ця, здавалося б, скромна роль, формує яскравий, багатогранний синтез в музичному мистецтві, що народжується у взаємодії майстерності соліста і акомпаніатора.

Концертмейстерській діяльності присвячено не так багато літератури, але з відомих авторів, які звернулися до цієї теми, можна назвати Н. Крючкова, А. Люблінського, Є.Шендеровича. Ці видання містять багато корисної інформації про

практичні виконавські аспекти (читання з листа, транспонування, ансамблева діяльність, секрети майстерності).

Помилково думати, що кожен піаніст може бути концертмейстером. Для даної діяльності мало володіти високо технічними навичками гри на інструменті. Тут необхідний цілий ряд якостей і умінь як психологічного, так і професійного характеру. До них відносяться і наявність музикальності, артистизму, інтуїції, вміння чути соліста, або колектив, передчувати будь-які зміни у виконанні, здатність непомітно для публіки долати заминки і труднощі. Крім всіх перерахованих вище якостей концертмейстера, необхідна висока концентрація уваги, відмінна пам'ять, багата уява і готовність до будь-яких форс-мажорних обставин. Високопрофесійний і грамотний концертмейстер – незамінна ланка в складному ланцюгу освітнього творчого процесу.

Психологічна компетентність концертмейстера. Від якості міжособистісних відносин, від ступеня комфорту в спілкуванні між студентом, педагогом і концертмейстером залежить і остаточний результат концертного виконання. Психологічний фон на заняттях є важливою складовою творчої діяльності. Часто, особливо серед педагогів, застосовується в навчанні принцип авторитарності, тиску й тренування. Для концертмейстера таке спілкування є неприйнятним. Надмірна активність акомпаніатора на заняттях, що виявляється у відстоюванні свого бачення виконання твору, негативно позначається на навчальному процесі, оскільки в класі першорядна роль педагога. Концертмейстер може лише тактовно висловити свою думку, але остаточне рішення залишається за викладачем. Протилежністю авторитарної манери спілкування є безлика присутність на уроці і пасивність акомпаніатора. Така безініціативність не викликає натхнення в студента і не розвиває його музикальність. Важливо дотримуватися «золотої середини».

Також актуальним є питання психологічної стійкості і мобільності в стресових умовах підготовки до концертів. І. Гофман відзначав, що навчання мистецтву акомпанементу можливо лише при опорі на вже наявні задатки при наявності емпатії, що виходить за рамки музичної обдарованості в психологічну сферу. Він говорив: «Досвід може зробити багато чого, але не все. Чуття- це властивість природня». З будь-якого піаніста можна зробити акомпаніатора: навчити швидкого читання з листа, навики гри в ансамблі, але віртуозне виконання притаманне небагатьом.

Наявність емпатії в характері концертмейстера при контакті з солістом, інструменталістом або хоровим колективом допомагає побачити себе з боку, відчувати його настрій, емоції і слідкувати єдиному з ним виконавському задуму. Гнучкість в спілкуванні, почуття такту дають можливість безконфліктно з'ясувати незручні моменти з приводу виконання твору й подолати труднощі комунікації.

Робота концертмейстера постійно пов'язана зі стресовими ситуаціями. Це і хвилювання перед виступом, і ситуації зривів, і непередбачені зупинки вокаліста в момент виконання, відповідальність за соліста і колектив на концерті. Необхідною рисою характеру тут виступає почуття гумору – відмінний антистресовий фактор, що допомагає згладити незручні ситуації. Володарем такої цінної якості серед знаменитостей є Джеральд Мур – англійський талановитий піаніст-концертмейстер і музичний діяч. Його книга «Співак і акомпаніатор», написана в гумористичному ключі, не втрачаючи при цьому глибини змісту. Швидкість реакції і мобільність також є найважливішими складовими діяльності концертмейстера. У разі раптової зупинки він, не перестаючи грати, повинен підхопити вокаліста і довести його до завершення. Упевнена гра, натхнення, позитивний настрій концертмейстера – все це допомагає зняти хвилювання і напругу виконавця перед концертом. Якщо і стався якийсь непередбачений казус у виконанні, акомпаніатор не повинен виявляти цього недоліку перед публікою мімікою або жестами. Є. Шендерович в професійній діяльності концертмейстера на перше місце за значимістю ставив швидкість реакції, забезпечення

зручності для соліста, здатність «бути музичним лоцманом – вміти провести виконавський корабель крізь всілякі рифи» [6, с.5].

Розглядаючи особистісні якості концертмейстера важливо згадати про особливий тип його уваги. Вона повинна бути багатоплощинною – розподіленою не тільки на обидві граючі руки, але і на виконання соліста. Це тип цілісної, а не дрібної уваги. Вона вимагає величезних фізичних і духовних витрат акомпаніатора. Досліджуючи психологічні аспекти діяльності концертмейстера не можна не сказати про важливість уяви. Д. Мур писав про те, що розвинена уява важливіша за технічні навички. Багата уява створює образи і виконавець знаходить натхнення, дотримуючись їх, продумуючи звучання кожної фрази.

Необхідні професійні навички концертмейстера при роботі з вокалістами. Концертмейстерське мистецтво, як самостійний напрям музичного виконавства, зародилося в другій половині XIX століття. Зростання кількості музичних навчальних закладів, популярність сольного романсового співу в камерних і концертних залах, театрах вимагало високого професіоналізму від акомпаніатора. Універсал – концертмейстер повинен був швидко читати з листа складні партитури, транспонувати матеріал в будь-які тональності, швидко освоювати нові твори. На сьогоднішній день вимоги до професійних умінь і навичок концертмейстера майже не змінилися. Це повинен бути фахівець високого класу, розвинений не тільки технічно, але психологічно і естетично.

Розглянемо необхідні для діяльності в музичних закладах технічні навички концертмейстера. Як вже говорилося концертмейстер повинен досконало володіти інструментом, як в технічному, так і музичному планах. Читання з листа повинно проходити на високому рівні, без упину, не виявляючи затримок і зупинок в тексті. Концертмейстер не має можливості до довгого, клопіткого розбору акомпанементу в роботі з солістом, тому такий підхід порушить творчий настрій студента, похитне його впевненість у виконанні. Крім цього, закладений сенс розглядуваного твору не буде сприйнятий студентом через невпевнений акомпанемент. Комплексний підхід до прочитання нового твору Н. Крючков коротко сформулював так: «читати ноти швидко, виконувати повільно» [2, с.24].

До технічних навичок обов'язковими для концертмейстера є вміння швидкого транспонування партитури в межах терції. Не можна не згадати про ансамблеву узгодженість з солістом. Це вміння чути і підлаштовуватися під темпові зміни, дотримувати потрібну динаміку, ритмічний баланс, цезури, зазначені педагогом і, звичайно, встановлювати емоційний взаємозв'язок. Крім обов'язкових піаністичних умінь, існує ще цілий ряд додаткових вимог до роботи акомпаніатора в ситуації відсутності підготовки: здатність спрощувати складну фактуру супроводу не змінюючи їх стилю, допомагати солістові проведенням його партії на інструменті одночасно з виконанням акомпанементу, цілісно охоплювати стиль партитури, читаючи її не детально – нота за нотою, а відокремлюючи в грі основні моменти. Гарним доповненням до основної діяльності на уроці будуть теоретичні відомості по виконуваному жанру або творчості композитора, який написав твір. Це посилить інтерес студента до творчості, мотивує його до подальшої діяльності і внесе елемент різноманітності в заняття.

Специфіка концертмейстерської діяльності в рамках вищих учбових закладів передбачає глибоке знання своєї справи, інтелектуально високий рівень, грамотний педагогічний підхід і емоційну гнучкість. Різнобічно розвинений, ерудований і професійний концертмейстер – незамінний співробітник і партнер в співвідношенні «педагог – соліст – концертмейстер».

Література:

1. Люблінський А. Теорія і практика акомпанементу /ред. А.Н.Крючкова. - Л.: Музика, 1972 – 80 с.

2. Мур Д. Співак і акомпаніатор. Спогади. Роздуми про музику / Пер. з англ. М.: Радуга, 1987. – 427 с.
3. Шендерович Е. В концертмейстерському класі. Роздуми педагога. – М., 1996. – 204 с.

Газінська О. В. – концертмейстер

ЗАБУВАННЯ ЯК ПСИХОЛОГІЧНА ПРОБЛЕМА У ПЕДАГОГІЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

Пам'ять є підґрунтям психічного життя людини. Завдяки пам'яті людина може здобувати необхідні для діяльності знання, вміння та навички. Нові зрушення в людській психіці завжди ґрунтуються на попередніх досягненнях, на здобутках, зафіксованих у пам'яті. Завдяки пам'яті зберігається цілісність «Я» особистості, усвідомлюється єдність її минулого та сучасного. Без запасу уявлень пам'яті неможливими були б розумова діяльність, створення образів уяви, орієнтування в навколишньому середовищі взагалі. Позбавлена пам'яті людина, зауважував І. Сеченов, постійно перебувала б у стані новонародженого, була б істотою, не здатною нічого навчитися, ніщо опанувати.

У пам'яті розрізняють такі основні процеси: запам'ятовування, зберігання, відтворення та забування. Усе, що людина запам'ятовує, з часом поступово забувається.

Забування – процес, протилежний запам'ятовуванню. Забування виявляється в тому, що втрачається чіткість запам'ятованого, зменшується його обсяг, виникають помилки у відтворенні. Якщо здобуті знання тривалий час не використовуються і не повторюються, то вони поступово забуваються. Забування, звичайно, залежить від фактора часу, але слід врахувати деякі психологічні моменти. По-перше, процес забування проходить нерівномірно, що було встановлено ще на початку віку німецьким психологом Германом Еббінгаузом. Особливо інтенсивним цей процес є відразу після завчання, а потім він уповільнюється. Хибна практика, коли ті, хто навчаються, взагалі готуються до занять напередодні уроку, коли багато чого вже забулося (тим більше, якщо за планом дисципліна викладається один раз на тиждень). Ті з них, хто займаються самостійно після уроку, підкріплюючи знання та навички відразу після їх отримання, демонструють набагато міцніші, краще засвоєні знання. По-друге, повільніше забувається осмислений матеріал, знання, які логічно витікають із засвоєного перед цим. Звідси висновок, що не кількість механічних повторювань важлива, а визначена та раціональна система у висловлюванні всього нового.

Відомо, що будь-який «негатив», особливо в емоційній сфері, може дати негативний результат (наслідок) в учбовому процесі. І серед багатьох інших негативних наслідків є такий, як випадіння з пам'яті складних або «неприємних» музичних уривків. Побойовання забути нотний текст є розповсюдженою хворобою серед недосвідчених музикантів.

Проблема психологічної підготовки музиканта-виконавця до концертного виступу – є однією з найважливіших в музично-виконавському мистецтві. Немає артиста, який би жодного разу не постраждав від негативних форм сценічного хвилювання. М. А. Римський-Корсаков часто повторював, що сценічне хвилювання тим більше, чим гірше вивчено твір. Однак сценічний стан виконавця залежить не тільки від того, наскільки надійно вивчено музичний твір. Багато музикантів дуже ретельно вивчають тонкощі нотного тексту, обмірковують виконавський план,

нескінченно відпрацьовують усі фрагменти майбутнього виступу, але, виходячи на сцену, гублять здібність контролювати те, що відбувається, та не можуть успішно реалізувати заплановані художні наміри. Прийоми саморегуляції сценічного стану у кожного музиканта свої. Один, вивчаючи нотний текст, приділяє більше уваги проблемі ритму, другий – ретельно слідує за якістю звуку, третій – витрачає більшість часу на запам'ятовування тексту. Є виконавці, які під час репетиції довго працюють над ліричними одкровеннями, а інші приділяють більше уваги звучанню вольових інтонацій. У кожного свої труднощі.

Щоб подолати забування як психологічну проблему під час виступу, дослідження психологів та методистів (Г. Уіппла, Г. Ребсона, Л. Маккіннон, А. Корто) доводять важливість та ефективність попереднього аналізу творів для кращого запам'ятовування. Для подолання цієї проблеми також є необхідним виконання наступних рекомендацій, які сприяють ефективності процесу запам'ятовування:

1. Зосереджена читка нот, стимуляція зорової пам'яті;
2. Сольфеджування та інші способи стимуляції слухової пам'яті;
3. Підкреслено-активне виконання (активізація кінчиків пальців), яке стимулює моторно-рухому пам'ять;
4. Підключення логічної пам'яті через відстеження розвитку руху від однієї змістовної точки до іншої;
5. Робота з нотним текстом повинна постійно чергуватися з програванням фрагментів напам'ять; надійно вивчений твір корисно продивлятися по нотному тексту, вишукуючи у ньому все нові деталі, уточнюючи пробіли, які виникли в пам'яті, освіжаючи музичні уяви.

Повна виконавська свобода настає, коли музикант ладен відновити твір зі всіма деталями в своїй уяві, не дивлячись у ноти та не звертаючись до інструменту. Така здібність розвивається поступово та є вагомим ознакою зрілості фахівця. Робота над твором вже без нотного тексту має місце на заключному етапі формування художнього виконання. При цьому продовжують зміцнюватись усі види пам'яті (слухова, логічна, мануальна, зорова).

Застосування поетичних асоціацій, здобутих із життя та з різних видів мистецтва, формують та активізують естетичне відчуття, розвивають емоційну пам'ять, необхідну для художньої натури, а також ефективно зміцнюють раціональний розум.

Отже, універсальних рецептів для подолання забування під час виступу не існує. Обираючи ті чи інші рекомендації, сподіваюся, що вони стануть у пригоді молодим виконавцям під час їхньої підготовки до виступів на сцені.

Література:

1. Баренбойм Л. Музична педагогіка та виконавство. / Л. Баренбойм. – Л., 1974.
2. Еббінгауз Г. Про пам'ять : Хрестоматія з загальної психології . / Г. Еббінгауз - М., 1979.
3. Фрейд З. Психологія несвідомого. - СПб., 2007.

Дабіжа К.Л. - засл. арт. України, доцент.

ФОРМУВАННЯ ДУХОВНОГО СВІТУ ОСОБИСТОСТІ ЗАСОБАМИ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ В СУЧАСНИХ УМОВАХ

Демократичні зміни в нашій державі істотно впливають на перебудову системи патріотичного виховання людини, яке спрямовується на формування повноцінної особистості, здатної самореалізуватися в житті, відданої своїй країні, такої, яка прагне брати активну участь у зміцненні та розвитку Батьківщини, де індивідуальні потреби та бажання при всьому різноманітті узгоджуються із загальними потребами суспільства.

Проблемі впливу музики на духовний розвиток особистості присвячено цілу низку наукових праць, зокрема про необхідність залучення молоді до мистецтва йдеться у працях Г. Вашенка, І. Зязюна, В. Іванова, Л. Масол, О. Олексюк, О. Рудницької, О. Ростовського, Г. Падалки, О. Щолокової та ін. Питання використання музики у системі професійної освіти були розкриті в роботах Т. Зверевої, Л. Корній, П. Маценка; проблеми збереження традицій національної культури висвітлені в наукових працях А.Болгарського, О. Гнатюк, С. Зубанової, В.Іванова, А. Іваницького, Б.Кудрика, К. Шамаєвої та ін.

Сутність мистецтва глибоко гуманістична за своєю природою, оскільки у центрі його інтересів завжди стоїть людина. Мистецтво і мораль мають єдину мету - удосконалення особистості. На це звертала увагу О. Рудницька: "Своєрідність мистецтва полягає в тому, що воно потребує від того, хто сприймає, і здатності відчувати красу твору, і водночас осмислювати свої переживання, самого себе, вести художній діалог у площині своїх духовних можливостей" [4, с.7]. .

Значення мистецької освіти, як вважала О. Рудницька, полягає в тому, що вона надає пріоритетності емоційно-почуттєвому розвитку особистості перед розумовим; задоволенню її духовних потреб перед прагматичним споживанням мистецтва, що дає підстави розглядати мистецьку освіту як можливу модель гуманізації освітнього процесу в цілому [5, с. 25].

На жаль, складний стан проблеми мистецтва і моралі у сучасному житті не сприяють якісному вихованню молоді. Це становище зумовлене, по-перше, тим, що морально-естетична вихованість молоді віддзеркалює загальну кризу культури суспільства; по-друге, моральна й естетична ентропія стала наслідком ідеологізації мистецтва і моралі; по-третє, ідеологічні інтереси держави були визначені вищими за художні та моральні, які, у свою чергу, призвели до моралізаторства і в мистецтві, і в моралі. В той же час, ХХІ століття - це століття культури, освіта ХХІ століття - це освіта, в центрі якої перебуває людина, формується самоцінність її неповторного духовного світу.

Сила впливу творів мистецтва залежить від правдивості та глибини художнього висвітлення дійсності, творчої майстерності автора, важливості для суспільства піднятих ним проблем. Естетичні почуття, що виникають у процесі сприйняття твору мистецтва, спираються на минулий досвід людини, оскільки переживання під час зустрічі з мистецтвом не є чисто емоційним станом, а ще й роздумом. Попередній досвід позитивно впливає на пробудження творчої фантазії, створює умови для духовного розвитку, збагачує особистість.

Розглядаючи музику в контексті духовної культури, змістовий центр якої складають моральні цінності, можна говорити про наявність тісного взаємозв'язку особистості з світом музики на основі загальнолюдських цінностей. Про які ж цінності йдеться? Які загальнолюдські цінності є опорою особистості при спілкуванні з музикою?

Музика має у своєму арсеналі ефективні засоби створення логічно розвивального потоку емоційних імпульсів, які викликають у слухача не лише їх осмислення, а й роздуми про людину, час і долю світу.

Стосовно музики будемо керуватися тим, що природа музики є не стільки звуковою (звук як акустичне, фізичне явище), скільки інтонаційною - від інтонації людської мови, яка має сенс, думку.

Музичне мистецтво широко використовується у повсякденному житті, заповнюючи вільний і навчальний час сучасної молоді. Проте не слід забувати, що музика може бути різною. Важливо бачити, яка музика і в яких ситуаціях популярна серед молоді.

Наші митці з боєм відзначають, як катастрофічно збідніла українська співацька нива. Дмитро Гнатюк цю біду вбачав у тому, що перекіс у пропаганді музики в бік так

званої “естради”, відсутність живої розмови, прямого спілкування з молоддю створили вакуум, який блискавично заповнили не діячі, а ділки від музики.

Ми не проти розважальної музики репрезентованої різними жанрами, видами, однак засилля хоча б рок-музикою гіршими найагресивнішими імпортними взірцями спекулює на нерозвинених смаках, на естетичній обмеженості широких верств молоді. Децибелі руйнують не тільки голос і слух – вони руйнують душу.

Справжнє мистецтво завжди стояло на варті гуманізму, високої моралі і краси, що робить людину сильнішою у життєвій боротьбі, цілеспрямованішою на шляхах духовного вдосконалення суспільства.

В. Сухомлинський зазначав: “У дитинстві мої вихованці любили слухати музику квітучого саду і поля гречки, весняних луків та осіннього дощу. Вони відчували, переживали красу навколишнього світу, і це робило їх душі шляхетними. Але якою б прекрасною не була музика природи, це ще не музика. Це літери, за допомогою яких людина може приступати до читання книги мовою почуттів” [6, с. 180]. Педагог справедливо вважав, що такою “книжкою” в естетичному вихованні молоді повинно стати мистецтво.

У руслі вивчення виховних можливостей мистецтва чільне місце належить проблемі художнього сприйняття. Згідно з висновками філософів, художнє сприйняття виступає як процес відображення творів мистецтва і результат активної духовної діяльності суб’єкта. Особливість такої діяльності полягає у формуванні естетичних емоцій і смаку, тому потребує напруженої духовної праці та співтворчості. Слід звернути увагу на світоглядну спрямованість художнього сприймання та суперечливий характер емоційно-естетичних реакцій. Ті почуття, яких набуває особистість у даному процесі, закладають основу знань людини про світ і про себе, очищають її емоції від хаосу і смутку.

Виділяють такі етапи засвоєння творів мистецтва: первісне сприйняття, пов’язане з відтворенням у свідомості, уяві художніх образів; активне духовне переживання, що здійснюється в єдності з самовираженням; наукове осягнення художньої дійсності; повторне і разом із тим нове, на більш глибокому рівні сприйняття і розуміння образів, засвоєння твору [5].

Багатство народної музичної культури не можна охопити навіть протягом усього життя. Але постійне звернення до неї дає змогу збагачувалися духовно, надихатися творчо. А.І.Іваницький припускає, що “фольклор з його глибиною пам’яті у десятки тисячоліть, з закарбованими у вигляді художніх форм, логічними фігурами пізнання світу, з досвідом не тільки художнім, але й педагогічним, юридичним, соціально-історичним, світоглядним, образно-асоціативним – стане одним з найбагатших джерел для пізнання Історичною Людиною найцікавішої із світових таємниць – таємниці самої себе” [1, с.302].

В той же час Україна втрачає найдавніше та найбагатше за своїми традиціями мистецтво – масову хорову культуру, а відтак – любов і повагу до історії, звичаїв свого народу, до рідної мови, поезії, фольклорних скарбів. А як писав Максим Рильський “хто не знає свого минулого, той не вартий майбутнього”.

Розглядаючи музичний фольклор з точки зору педагогіки, необхідно відзначити взаємозв’язок і взаємопроникнення названих вище галузей знань та припустити, що використання музичного фольклору на усіх ланках навчально-виховного процесу педвузу буде сприяти формуванню світогляду і національної свідомості, розвитку педагогічної майстерності і творчого потенціалу майбутніх учителів.

Дослідна робота, яка здійснюється представниками різних наукових галузей – соціології, педагогіки, фольклористики, етнографії, філології, мистецтвознавства та ін. – дозволяє визначити народну творчість як соціально-педагогічне явище. Специфіка фольклору як виховного засобу міститься, на думку вчених, у художності.

Тож педагогам потрібно реалізовувати сучасну модель музично-естетичного

виховання молоді на основі української культури, мови, народної творчості та фольклору. Тобто, провідну роль у естетичному вихованні повинен відігравати музично-пісенний фольклор, звернений до життєвих зв'язків із духовним, матеріальним і практичним світом людини, маючи на меті розкриття естетичного змісту музики та пісні.

Серцевиною української музичної культури є народна пісня. Про давність української пісні свідчить вживання в ній імен передхристиянських божеств. В основному це були обрядові пісні, зокрема колядки, щедрівки, веснянки, русальні, купальські пісні тощо. Використання цих творів у навчально-виховному процесі й сьогодні досить актуальне, оскільки в них оспівується краса рідного краю, органічний зв'язок людини з природою, що теж є джерелом естетичної насолоди.

Вплив народних пісень на підростаюче покоління завжди був сильним, до того ж їх значення ніколи не висчерпувалося лише красою вірша і мелодії. Краса думок, краса змісту теж становлять сильну сторону народних пісень [3, с. 7].

Будучи однією з найдавніших форм музично-поетичної творчості, пісня є невід'ємною складовою частиною народної педагогіки, важливим засобом емоційного й естетичного розвитку особистості. Тому вона завжди була і буде невичерпним резервом у вдосконаленні навчально-виховного процесу, у піднесенні мовленнєвої і духовної культури студентської молоді.

На нашу думку, на підвищенні ефективності духовно-патріотичного виховання молоді в сучасних умовах може вплинути урахування таких моментів:

- ✓ сучасна концепція національного виховання, що включає духовно-патріотичне повинна ґрунтуватися на використанні досвіду багатовікових традицій українського народу з формування у молоді патріотизму, почуття соціальної відповідальності та національної гідності, активної життєвої позиції;
- ✓ використання засобів впливу на розвиток самосвідомості особистості, а саме вивчення молоддю історії рідного народу, його музичних традицій, музичної творчості;
- ✓ прищеплення поваги до рідної мови як великої скарбниці народної мудрості;
- ✓ духовний світ особистості слід формувати залучаючи її до організації свят, вечорниць відповідно до народних традицій.

Література:

1. Іваницький А.І. Українська народна музична творчість : - К., Музична Україна, 1990. – 336 с.
2. Мащенко Н.М. Слово, музика, образ. – К.: Радянська школа, 1982. – 96 с.
3. Осипець Р. П. Українська народна пісня - основа музичного виховання // Мистецтво та освіта. - 2002. - № 3. - С. 6-9.
4. Рудницька О. П. Мистецтво у контексті розвитку духовної культури особистості // Художня освіта і проблеми виховання молоді: Зб. наук. ст. – К.: ІЗМН, 1997. - С. 3-10.
5. Рудницька О. Педагогіка: загальна та мистецька: Навчальний посібник. - К., 2002. - 270 с.
6. Сухомлинський В. О. Серце віддаю дітям // Сухомлинський В. О. Вибрані твори: В 5 т. - Т. 3. - К.: Рад. шк., 1977. - С. 180-191.
7. Сухомлинський В.А. Павлышская средняя школа. – М., 1979.
8. Ушинський К. Д. Про народність у громадянському вихованні // Твори. - Т.1. - К., 1954.

Заїчко В.О.- старший викладач

ТЕХНОЛОГІЯ РОБОТИ З ХОРОВИМ КОЛЕКТИВОМ

Мій досвід керівника хорового колективу показує, що колективне музикування, а особливо хоровий спів, містить у собі великий виховний потенціал, механізми реалізації якого діють як у раціональній сфері впливу на свідомість, так і у сфері впливу на підсвідомість, емоції людини.

Для практичної реалізації цього потенціалу потрібно вирішити цілий ряд художньо-естетичних, методологічних та організаційних проблем, з якими стикається у своїй практичній діяльності кожний художній керівник навчального хору.

У даний час проблеми хорового виконавства ще не виділилися в єдину галузь наукового пізнання як самостійний теоретичний напрямок, хоча проблеми хорового диригентського мистецтва розглядали ще Г. Берліоз, А. Боулт, Р. Вагнер, Д. Івен, І. Кванц, К. Кондрашин, А. Лазер, І. Мусін, Ш. Мюнш, А. Пазовський, В. Пігров, Б. Тілес, Ф. Фуртвенглер та інші відомі музиканти. У своїх працях автори висвітлюють більшість питань з позицій диригента в аспекті удосконалення способів і методів управління хорового колективу, розглядають проблеми інтерпретації музичних творів тощо. Але практично не робилися спроби виявити і обґрунтувати сутність художньо-творчої діяльності хористів, використання засобів музичної виразності у сольному співі, досягнення ансамблевого звучання, та виховний вплив колективного музикування на студентів.

На нашу думку нині дуже важливо теоретично обґрунтувати художні та психолого-педагогічні основи навчального вокально-хорового виконавства і створити систему пізнавально-технологічної, художньо-творчої діяльності студентів у процесі функціонування вузівського хорового колективу. Для цього потрібно виконати слідуєчі завдання:

- визначити специфіку художності аматорського музичного мистецтва;
- обґрунтувати основні закономірності та фактори формування хорового колективу;
- створити систему роботи над музичним твором в навчальному хорі;
- виявити критерії художнього виконання і сприймання;
- визначити домінуючі фактори розвитку вокально-хорового виконавства та їх виховну роль у формуванні особистості майбутнього вчителя музики.

Запропоновані теоретичні положення, висновки і методологічні рекомендації можуть використовуватися у практичній роботі навчальних хорів та ансамблів, а також у курсі лекцій з методики роботи з хором і ансамблем, на заняттях хорового класу і класу ансамблю вищих та середніх педагогічних закладів.

Питання художньої сутності, художньої специфіки непрофесійного музичного мистецтва мають важливе значення не лише для аматорства, а й для всієї музичної культури. Адже мова йде про масову художньо-творчу практику, природню музичну діяльність, яка органічно пов'язана з реальним життям, духовними потребами і естетичною свідомістю людей. Вивчаючи особливості значимості та оцінки аматорського мистецтва, більшість дослідників дійшли висновку про єдність законів і правил музичного мистецтва, які аналогічно виявляються як у сфері професійного так і непрофесійного музичного мистецтва. Водночас незаперечним фактом є специфічність непрофесійного мистецтва, його певна відмінність в усіх виявах. Але ця специфічність кардинально не впливає на сутність та окремі елементи художності. Отже, розглянемо більш детально особливості художньої специфіки непрофесійного музичного мистецтва.

Форми і способи матеріалізації аматорського музичного мистецтва також адекватні професійному мистецтву. Особливість форм і жанрів аматорського

музичного мистецтва полягає в їхній простоті, у безпосередньому зв'язку з реальним буттям і народними художніми традиціями.

Стиль в аматорському мистецтві одержує деякі специфічні характеристики: він відбиває, насамперед, особливості народної творчості, народної манери виконавства, які характерні для певного регіону.

Музична мова аматорського мистецтва характеризується тим, що вона досить проста і зрозуміла не тільки для колективного виконавства, а й для колективного сприймання музики. Досягненню цієї мети сприятиме, зокрема, стабільний і виразний інтонаційний стрій. Хоч сьогодні і до цього питання не можна підходити однозначно, що зумовлено як суб'єктивними факторами, так і багаторівневим характером аматорства. Колективи, які орієнтуються на твори професійного мистецтва, дотримуються, зрозуміло, передбачених особливостей інтонування.

Музична логіка і в професійному і в аматорському мистецтві виконує функцію організації викладу музичної думки у часі.

Ладотональність у аматорській колективній музичній практиці також набуває деяких специфічних властивостей. Наприклад, пошук необхідної тональності, виходячи з реальних можливостей хористів.

Мелодія постійно несе основне художньо-змістовне і емоційно-виражальне навантаження. Важливість цієї художньої функції для аматорського мистецтва зумовлює деякі особливості мелосу непрофесійних колективів. Це, насамперед, простота викладу, переважно невеликий діапазон, технічна доступність виконання, конкретність та взаємозумовленість форм та змісту, здатність швидко запам'ятовуватися і, що дуже важливо сьогодні, ментальність мелодики фольклору.

Такі засоби музичної виразності, як *ритм, метр, темп, динаміка і тембр* в непрофесійному мистецтві мають стійкий характер.

Гармонія аматорського виконавства дуже часто являє собою раціональний і найдоцільніший варіант гармонізації мелодії. При цьому саме національна музика надає гармонічній мові особливих властивостей та ознак, притаманних музичним традиціям певного регіону.

Характерна особливість аматорської *інтерпретації* – те, що її суб'єктом в нашому випадку є студенти, які часто не мають належної професійно-виконавської підготовки, а інколи навіть і необхідних музичних здібностей. Відтворити ідейно-художній зміст музичного твору можна за допомогою оптимальних засобів, притаманними колективному музикуванню.

Болючим питанням сьогодні для навчальних колективів є технічні можливості хористів. Програма навчання на музично-педагогічному факультеті передбачає навчання студентів вокально-хоровим дисциплінам. Але крім того, що ці предмети викладаються на недостатньо високому рівні, існує ще одна проблема – дуже часто студент відвідує хоровий колектив, а на заняттях навчається на зовсім інших прикладах та матеріалі. На мою думку, цю проблему можна і потрібно вирішити силами факультету, адже це дасть можливість підняти і використати у повній мірі технічний потенціал хору. Я вважаю, що студент на цих заняттях повинен ознайомитись і навчатися співу хорових партій. Такий підхід до питання, а також індивідуальна форма занять цього предмету може дати велику користь як для професійної підготовки студента так і для загальної справи – високого рівня майстерності університетського хору. Тільки маючи високу технічну підготовку, колектив може орієнтуватися на професійне мистецтво.

Однією з найважливіших умов досягнення високого рівня використання музичних творів є інтеграція індивідуальних технічних операцій в цілісне хорове звучання, тобто успішна робота над хоровим ансамблем. У цій роботі беруть участь всі хористи і результат значною мірою досягається зусиллями самих учасників хору. Домінуючу роль тут відіграє музична взаємодія членів колективу, яка передбачає

сприймання та аналіз реального звучання колективу, корекцію особистого співу і разом з тим формування звучання хорової партії, тобто активну участь кожного хориста у розв'язанні виконавських завдань колективу.

Ігнат'єва І.Н, Маліновська Л.В., - концертмейстери

ОСНОВНІ АСПЕКТИ ДІЯЛЬНОСТІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА-ПІАНІСТА

Стратегічним завданням формування вищої школи освіти, згідно з Національною доктриною розвитку освіти, Державною програмою «Освіта" (Україна ХХІ століття) є виховання творчої особистості, спроможної здійснювати ефективну професійну діяльність на високому загальнокультурному та фаховому рівнях.

Сучасна наука, що досліджує різноманітні прояви музично-творчої діяльності людини є складною системою знань, пов'язаною в першу чергу із пізнанням різних музичних явищ, внутрішніх закономірностей музики, її функціонуванням. Теорія музичного виконання займає особливе місце в охопленні цілої низки складних проблем, вирішення яких вимагає різних наукових підходів і спільних зусиль спеціалістів в галузі естетики, психології, педагогіки та музикознавства.

Різні сфери музичного життя охоплює саме така спеціальність як концертмейстер-піаніст. Без концертмейстера неможлива робота таких організацій як: філармоній, оперних театрів, музичних училищ, консерваторій, музичних інститутів, та загальноосвітніх шкіл.

Але ця професія не набула того престижу, якого вона заслуговує. Слово концертмейстер мало хто асоціює із поняттям «артист», «художник».

У великому тлумачному словнику сучасної української мови слово „концертмейстер” означає – піаніст, який допомагає виконавцям вивчати їхні партії та акомпанує їм під час концертів [1].

Концертмейстерська діяльність проявляється в багатьох аспектах: під час діяльності музиканта-піаніста, який виступає на концертній естраді партнером солістів; діяльність піаніста, який розучує партії зі співаками у 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 навчальних закладів.

Проблемі розкриття концертмейстерської майстерності присвячено ряд суттєвих розробок відомих авторів-музикознавців: К. Віноградова, Р. Верхолаза, Є. Кубанцевої, М. Крючкова, Б. Ломова, А. Люблінського, Р. Сулейманова, Г. Шахова та ін. Але, на нашу думку, деякі аспекти цієї проблеми розглянуті недостатньо ґрунтовно. Аналізуючи музично-педагогічну літературу, ми визначили, що поняття концертмейстер багатозначне:

Концертмейстер - перший скрипаль оркестру; концертмейстер - музикант, який очолює кожен з груп струнних інструментів оперних чи симфонічних оркестрів; концертмейстер - піаніст, який допомагає виконавцям (вокалістам, інструменталістам, артистам балету) розучувати партії та акомпанувати їм на концертах.

Говорити про „вторинність” функції концертмейстера неправомірно, хоча б тому, що фактура партії акомпанементу вокальних та інструментальних п'єс буває настільки складна, що часто потребує від піаніста майстерності найвищого класу. Майстерність ця вимірюється не тільки елементарною синхронністю партії фортепіано з партією соліста, не тільки балансом співвідношення звучності обох партій, а, головне,

- в створенні цілісної звукової картини-образу, який народжується у спільній творчій діяльності обох партнерів.

Піаніст-аккомпаніатор - основа цілого, основа усієї музики твору. В його руках більша частина музичного простору: гармонія, метрична структура, багатство тембрового колориту.

Розуміння, творча злагодженість партнерів народжують той високий, художній вплив ансамблю, який без повного „симбіозу” партнерів неможливий. Так, Ф. Шаляпін говорив про С. Рахманінова: „Коли Рахманінов сидить за фортепіано, треба говорити, що не я співаю, а ми співаємо” [3].

Почуття ансамблю - це дар особливого роду. Давно відомо, що можна бути гарним піаністом, але не дуже вдалим концертмейстером [3]. Без акомпаніаторської майстерності піаніст не досягне високого художнього результату в ансамблі. Навіть видатний піаніст - акомпаніатор не завжди зможе скласти з солістом органічний дуєт.

Дуже важливим в майстерності концертмейстера є вміння читати з аркуша. Багато виконавців та педагогів у нашій країні і за кордоном стверджують, що при першому знайомстві з музичним твором велику роль відіграє вміння швидко ознайомитись з матеріалом. А чим краще музикант читає з листа, тим швидше і легше формується у нього ідеальний образ твору і план його інтерпретації.

Структура вміння читати з аркуша базується на положенні Б. Ломова про три основні рівня психологічного відображення:

1) сенсорно-перцептивному (характеризується зоровим сприйняттям нот, які запам'ятовуються і зберігаються у вигляді уявлень;

2) зображальному (уявлення різних видів - слухові, зорові, моторні);

3) розумовому (відбувається створення цілісного музично образу).

У музиканта-початківця, який не має достатнього запасу слухових, зорових та моторних уявлень у довготривалій пам'яті, основним джерелом оперативної пам'яті є миттєве сприйняття нотного тексту. Через це він повинен переносити на клавіатуру кожен звук окремо, що робить процес читання з аркуша більш повільним.

Концертмейстеру-піаністу доводиться працювати з різними виконавцями, які відрізняються не тільки музичними здібностями, а й рівнем музичної підготовки.

Будь-які неточності виконавця-соліста, які пов'язані з порушенням метру дуже відчутні, коли він грає з концертмейстером. У таких випадках потрібен, як ніколи, музично-чутливий слух концертмейстера, постійна увага до кожної „дрібниці”, за якою стоїть композиторська думка, яку потрібно усвідомлювати виконавцям і відтворювати у відповідності до засобів музичної виразності.

У роботі з вокалістами піаніст-концертмейстер є „правою рукою”, наставником, на якому лежить велика доля відповідальності не тільки у повсякденній роботі над твором, але й в загальній підготовці вокаліста.

Робота концертмейстера в оперній студії (наприклад, в інститутах культури і мистецтв) суттєво відрізняється від роботи концертного акомпаніатора. Починаючий концертмейстер повинен вміти „забувати”, що він акомпаніатор, фігура, яка знаходиться на другому плані. Його завдання полягає в тому, щоб вокаліст гарно засвоїв на уроках свою партію відповідно до тих темпів і нюансів, які встановив диригент. Якщо вміння тримати темп для музикантів вважається цінною, важливою якістю, то для починаючого концертмейстера це абсолютно необхідно. Навіть вокалісти високого рангу потребують допомоги кваліфікованого концертмейстера. Сценічні репетиції потребують від концертмейстера знання не тільки партій солістів, але й хорових та оркестрових епізодів. Вокальний музиці динаміку акомпанементу у багатьох випадках підказують сюжет, або персонаж. Тим не менш, завжди слід враховувати міру сили звучання акомпанементу, наприклад, ліричному сопрано або драматичному тенору і відповідно до цього регулювати весь динамічний план. Крім

того потрібно рахуватися і з індивідуальними даними виконавця. Чим інтонаційно багатшим є супровід, тим яскравіший його образ.

Особливої уваги заслуговує специфіка роботи концертмейстерів, що працюють зі студентами-вокалістами. Вона носить значною мірою педагогічний характер, оскільки полягає, головним чином, в розучуванні з солістами нового репертуару. Ця педагогічна сторона концертмейстерської роботи вимагає від піаніста, окрім акомпаніаторського досвіду, низки специфічних навичок і знань з області суміжних виконавських мистецтв, а також педагогічного чуття і такту.

Для створення якісного ансамблю концертмейстера із солістом необхідно: встановлення контакту між партнерами на невербальному рівні; інтенсивна концентрація уваги партнерів і вміння розподілити її на різні аспекти виконання; єдине у партнерів почуття подиху; єдність метро-ритму; єдине у партнерів розуміння форми, фрази, стилю музичного твору; єдність динаміки, агогіки; встановлення правильного звукового балансу між звучанням голосу і фортепіано; єдність емоційно-образних уявлень та інтерпретації музичного твору у партнерів. Дуже велику роль для досягнення хороших результатів тут відіграє викладач з постановки голосу. Він і є тією ланкою, що допомагає добитись повної єдності і взаєморозуміння між студентом та концертмейстером, а також створює всі необхідні умови для формування особистості студента вокаліста. У діяльності концертмейстера об'єднуються педагогічні, психологічні, творчі функції. Абсолютно ясно, що в класі основна частина цієї роботи лягає на плечі викладача з постановки голосу, але й від концертмейстера потрібна не менш важлива участь у цьому процесі, адже від майстерності і натхнення акомпаніатора майже завжди залежить творчий стан соліста. Сучасний піаніст, який присвятив себе подібній діяльності, є одночасно ведучим та підпорядкованим і педагогом - наставником, і покірним виконавцем, як волі викладача дисципліни, так і студента вокаліста, а в цілому - їхнім другом та соратником.

Концертмейстер має вчити не тільки інструментальну партію акомпанементу, а й основну хорову партію з літературним текстом, разом з хором по руці диригента брати дихання і внутрішнім слухом проспівувати основний тематичний матеріал, повинен бачити рухи диригентських рук, точку удару, з якою має синхронно співпадати хоровий спів і гра концертмейстера.

Навички гри по руці диригента є дуже специфічною якістю. Диригента необхідно тримати у полі зору постійно поряд з нотним текстом і клавіатурою. Першорядне значення має ауфтакт (англ. *autofact* - диригентський жест перед першою долею звучання). Починаючий музикант повинен зрозуміти цей жест і починати виконання разом із цим жестом; по закінченні виконання потрібно боковим поглядом стежити за діями диригента, виконуючи всі його вказівки. Це ж має робити концертмейстер і в класі диригування.

Розглянемо особливості роботи концертмейстера з солістами-інструменталістами. Кожному інструментові перед виконанням необхідно дати „настройку”. Концертмейстер під час вивчення та виконання твору має бачити соліста, тому велику роль відіграє зоровий контакт.

Ще один з обов'язків концертмейстера - вміння дихати разом з солістом, особливо це стосується гри з духовими інструментами.

Виконавська майстерність концертмейстера-піаніста особливо яскраво виявляється в тих випадках, де партія акомпанементу виступає самостійно - у вступних, завершених та внутрішніх зв'язкових частинах самого твору. Їх інтерпретація відіграє важливу роль в архітектоніці всього музичного твору.

Трохи відрізняються завдання акомпаніатора на заняттях в класі хореографії. Важливим є ознайомлення з музичним матеріалом, який виконується на заняттях хореографії, розкриття взаємозв'язку музики і танцю, розвиток навичок імпровізації

музичного матеріалу на задану тему, знання хореографічної термінології, знання елементарних форм танцювальних рухів і специфіки роботи з хореографами.

Концертмейстер - обов'язковий учасник усіх занять хореографією, бо музичний супровід служить засобом формування вмінь виконувати рухи у відповідності з ритмом, динамікою, характером твору. Для оформлення танцювальних занять використовуються невеликі за об'ємом музичні твори чи фрагменти з них. Слід зазначити, що дуже складно знайти твори, які повністю відповідають рухам вправ. Акомпаніатор під час занять відпрацьовує манеру рівного, виразного виконання музичного матеріалу і виконує його з підкресленням опорних долей.

До цього моменту йшла мова про роботу концертмейстера - професіонала, але концертмейстерська діяльність - це обов'язкова дисципліна в середніх та вищих навчальних закладах.

Далеко не всі студенти розуміють, яке значення має клас акомпанементу. Та слід усвідомити, що не всі випускники-піаністи після закінчення музичного закладу стають солістами.

Зауважимо, що специфіку концертмейстерського класу неможливо отримати на заняттях із спеціальності. Вивчаючи оперні арії, сцени з опер, концерти та твори для різних інструментів, він має справу з перекладом оркестрових партитур, а це не тільки зобов'язує його до імітації звучання оркестрових інструментів, а й потребує певної виконавської дисципліни в темпах, у використанні педалі, в точності артикуляції (штрихів), у почутті метру тощо. Як правило, піаністи, які вдумливо навчаються в концертмейстерському класі, значно точніше і тонше прочитують нотний текст, їх виконання більш виразні.

Таким чином, мистецтво концертмейстера - це основа цілого, основа усієї музики твору. Функція концертмейстера не „вторинна”: для створення цілісної звукової картини твору потрібна спільна творча діяльність концертмейстера і соліста. Потрібно пам'ятати, що важливе значення для концертмейстера має його вміння читати з аркуша. Для цього молодим музикантам необхідно добре вивчати мистецтво акомпанементу в музичних школах, музичних коледжах, інститутах культури і мистецтв.

Подальшої розробки потребує розкриття та більш детальний аналіз роботи концертмейстера у класі духових та ударних інструментів.

Література:

1. Новий тлумачний словник української мови : у 4 т. / уклад.:В. Яременко, О. Сліпушко. - К. : Аконіт, 1999. - Т. 3. - 927 с.
2. Кубанцева Е. И. Концертмейстерский класс : учеб. пособ. для студ. высш. пед. учеб. завед. / Е. И. Кубанцева. - М. : Академия, 2002. - 192 с.
3. Музыкальное исполнительство и современность : сб. ст. / сост. М. А. Смирнов. - Вып. 1. - М. : Музыка, 1988. - 318 с.
4. О работе концертмейстера : учеб. пособ. / ред.-сост. М. А. Смирнов. - М. : Музыка, 1974. - 159 с.

Кравцова Н.Є. – канд. пед. наук, доцент

МОДЕРНІЗАЦІЯ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ: ПЕРСПЕКТИВИ І ПОТРЕБИ

Модернізація вітчизняної системи освіти спричинила істотні зміни на всіх освітніх рівнях освоєння мистецтва і підготовки фахівців у даній сфері. Остання є досить проблематичною, оскільки стосується підготовки педагогів-музикантів. Перш за

все слід звернути увагу на те, що модернізація плавно перейшла в оптимізацію, головний критерій якої - економічна ефективність. Загальновідомо, що мистецтво ніколи не приносило державі прямих доходів, а отже економічну ефективність в сфері мистецтва не можна ставити на чільне місце. Це, в свою чергу, породжує прагнення до оптимізації вищої музично-педагогічної освіти за рахунок ослаблення педагогічної складової. Очевидним є перехід вузів з напрямку «Педагогічна освіта» на напрям «Культура і мистецтво», де державне фінансування навчання кожного студента майже вдвічі вище. Зрозуміло, що в умовах економічної кризи це суттєвий фактор, але чи завжди адекватно оцінюються змістовні втрати власної «маневреності», яка вже в недалекому майбутньому може обернутися серйозною проблемою?

Так, сьогодні в загальноосвітніх закладах відчувається гостра нестача вчителів музичного мистецтва. Незважаючи на омолодження їх контингенту в останні роки, основна маса вчителів музичного мистецтва - люди середнього та старшого віку, які сповідують звичні ідеї музичної освіти поза шляхів її модернізації. Причому, остання розуміється педагогами по-різному: і як оптимізація професійної діяльності з урахуванням сучасних реалій і збереження кращих вітчизняних традицій, і як корінне оновлення існуючої освітньої системи і відхід від традицій, що склалися, зокрема, від музично-педагогічної концепції і програми Д. Б. Кабалевського, а також програм його послідовників.

Слід зазначити, що виникнення в суспільстві нової системи цінностей здійснюється болісно, мляво і неоптимістично. Цей факт потребує реформаторських дій від учителів, які вбачаються у вимозі неодмінного практичного результату музичної освіти. Йдеться про принципову опору на діяльнісну складову музичної освіти. Зауважимо, що пріоритет результату характерний для переважної більшості зарубіжних країн і сучасних систем музичної освіти [1]. Однак те, що розуміється під результатом, досить неоднозначне.

Звернемося до зарубіжного досвіду. З одного боку, результат вбачається в музичній творчості, яке розуміється як вільна музична імпровізація, причому ступінь оригінальності може диференціюватися. Наприклад: сучасні корейські педагоги чітко розрізняють «музично-творчі» і «музично-правильні, але неоригінальні» твори своїх вихованців [1, с.78].

З іншого боку, результат музичної освіти проявляється в розумінні музики, тому її сприйняття в більшості зарубіжних країн ієрархічне і включає: 1) слухання музики як суто аудіальну акцію; 2) розуміння як змістовний процес; 3) реагування (супровід музики рухами, образотворчою діяльністю); 4) рецензування - аналіз музики, особливостей її змісту, форми тощо. Таким чином, сприйняття музики - це не стільки слухання, скільки поглиблена аналітична робота з музичним матеріалом.

Враховуючи ту серйозність, з якою підходять до організації сприйняття музики за кордоном, вітчизняні педагоги часом проявляють у цьому питанні помітну легковажність і поверховість. У спеціальній літературі з'явився навіть новий термін - «розважальна освіта», що відноситься до предметів мистецтва, а також принцип «FUN», що має аналогічну спрямованість. Ця ідея новизною не вирізняється, новою є її інтерпретація. Зауважимо, що радість і задоволення становили один із головних педагогічних принципів Арістотеля, однак нічого спільного з розвагою це не мало. Радість і задоволення служили ненасильницькому навчання, а також, за Арістотелем, розвитку здатності «правильно радіти». Від цих мудрих настанов до розваги в його сучасному трактуванні - величезна дистанція.

Відзначимо ще одну особливість сучасного підходу до змісту музичної освіти - опору на фольклор, що включає народний інструментарій. Так, в школах Японії, крім дитячих (оркестр К. Орфа) і класичних західних інструментів, великої популярності набув традиційний інструмент сямісен, на якому із задоволенням навчаються школярі. Паралельно введено в навчання дитячий музичний фольклор (варабеута), що зміцнює

національні основи освіти, сприяє повноцінному естетичному та патріотичному вихованню. Визнаємо, що ця сфера освіти школярів і відповідна вузівська підготовка педагогів-музикантів в Україні залишають бажати кращого.

Слабкою ланкою в системі вітчизняної музично-педагогічної освіти є поп- і рок-культури, які традиційно порівнюються з класичною музикою з точки зору «неповноцінності» сучасних стилів. Однак, критерії цінності різних культур далеко не завжди тотожні, і заперечення однієї з культур (тим більше - гостро популярної у молоді) дає, як правило, негативний результат. Зрушення в цій сфері можуть бути лише після продуманої спеціальної підготовки педагогів-музикантів до серйозної роботи з поп- і рок-репертуаром, здатності до його критичної оцінки не тільки з точки зору вад, а й з позиції визнаних молоддю переваг.

Узагальнюючи ситуацію в музично-педагогічній освіті, можна з великою часткою ймовірності сказати, що ця гілка освіти знаходиться нині в стані стагнації. Додамо до цього низький престиж предметів мистецтва і незavidне становище його вчителів. Відзначимо й різні цілі освоєння мистецтва і підготовки фахівців у цій сфері в Україні та за кордоном. Головною метою вітчизняної музичної освіти є формування музичної культури як складової всієї духовної культури особистості (за Кабалевським Д.Б.). За кордоном мета музичної освіти визначається, перш за все, комунікативними можливостями музики, яка необхідна, щоб люди могли «жити і працювати разом» [1].

Можливо, названі вище особливості підготовки педагогів-музикантів за кордоном, орієнтовані на комунікативну функцію музики і багатоаспектну структуру її сприйняття, обумовлені єдиною державною політикою інклюзивної освіти, де діти з обмеженими можливостями здоров'я та особливими освітніми потребами навчаються у звичайних (масових) школах. Один із основних принципів побудови такої системи освіти свідчить: кожна людина має право на спілкування і на те, щоб бути почутим. На цьому наголошується і в Саламанській декларації про принципи, політику та практичну діяльність у сфері освіти осіб з особливими потребами [3].

Практика вітчизняної підготовки вчителів музичного мистецтва поки не орієнтована на дотримання основних принципів інклюзивної освіти. Про це свідчить опитування майбутніх фахівців, що навчаються за програмами підготовки «Музичне мистецтво» в багатьох провідних університетах України. Цілі, які вони вбачають у своїй майбутній професії зводяться до навчання дітей конкретним музичним умінням і підготовці до концертних виступів, що саме по собі правильно. Однак основні функції музики, пов'язані зі здатністю переживати і проживати її, використовувати її саме як мову доступу до себе та іншого, залишаються поза цільовими установками. А саме цього і потребує кожна дитина з її унікальними особливостями і потребами.

Існуючий стан цієї проблеми ускладнюється й тим, що наші випускники-музиканти самі відчують значні труднощі в спілкуванні з музикою саме як засобом самопізнання, диференціації внутрішніх процесів емоційного порядку, що викликаються музикою, вміння безпосередньо відгукуватися на неї. Дана ситуація є наслідком того, що вектор вітчизняної професійної музичної освіти завжди лежав в обмеженій площині - виконавській або музикознавчій. Зосередження на окремих технічних і когнітивних завданнях виключило, на жаль, найважливіше в портреті вчителя музичного мистецтва - вміння диференціювати та вербалізувати свої власні почуття та емоції, що створюються під впливом музики. За нашими спостереженнями, такий крен у підготовці педагога-музиканта є причиною спотворення особистісного сенсу в інтерпретації музики і стає в результаті професійною проблемою фахівця.

Ця проблема сьогодні звучить гостро й актуально ще й тому, що трансформувалися запити суспільства, які поставили вчителя-музиканта перед новими завданнями, які вимагають розширення спектра його компетенцій. Інклюзивна освіта висуває конкретні вимоги до так званої «компетентнісної моделі випускника» вузу. Вони обумовлені важливістю створення комплексної системи психолого-педагогічної,

реабілітаційної підтримки та кризової допомоги дітям груп соціального ризику. Дійсно, багато років в масовій музичній освіті залишалися незатребуваними напрямки роботи, орієнтовані на онтогенетичні особливості розвитку дітей і підлітків, емоційний фон, виявлення їх поведінкових і особистісних проблем.

У зв'язку з цим нагальним питанням стала варіативність інструментарію, яким можна озброїти вчителів музичного мистецтва для вирішення поставлених завдань. І тут слід звернутися до досвіду зарубіжних колег, які успішно застосовують мистецтво, унікальний педагогічний потенціал якого допомагає дитині подолати багато проблем особистісного розвитку і адаптації до різних середовищ. Розширення сфери застосування музики в розвиненому суспільстві - соціальній сфері, культурі, освіті, охороні здоров'я - породило в кінці XX століття в ряді країн Європи і США нову область його вивчення – музикотерапію [2].

Музикотерапія містить банк універсальних інструментів психолого-педагогічного впливу на особистість учнів і потужний ресурс підвищення ефективності професійної діяльності вчителя музичного мистецтва. Включення названого напрямку в програму підготовки вчителів музичного мистецтва, розробка та апробація нових освітніх профілів «Музикотерапія», «Мистецтво та інклюзивна освіта» в педагогічних університетах дозволило б освоїти психологію мистецтва в її практичному застосуванні до проблем професійної діяльності, орієнтованої на конкретний освітній або корекційний напрямок. Студенти отримали б можливість познайомитися з формами ефективного застосування музики в її розвиваючій, діагностуючій і терапевтичній функції.

У світлі викладеного, можна припустити, що у вітчизняній системі освіти будуть удосконалюватися стандарти і актуалізуватися компетенції вчителя музичного мистецтва, здатного здійснювати не лише освітні функції, що включають навчання, виховання і розвиток, а й функції корекційного та терапевтичного порядку. Не виключено, що професійний класифікатор спеціальностей буде доповнений новими освітніми профілями, затребуваними на ринку праці і освітніх послуг. Зокрема, вчитель-музикотерапевт буде офіційно визнаний в реєстрі існуючих спеціальностей, що, безсумнівно, змінить в позитивному ключі відношення до змісту і результату професійної діяльності вчителя музичного мистецтва.

Література:

1. Как учат музыке за рубежом. – М.: Классика - XXI, 2009. – 257 с.
2. Искусствотерапия / Под ред. К.Мартинсоне. – СПб.: Речь, 2014. – 352 с.
3. Саламанська декларація про принципи, політику і практичну діяльність у сфері освіти осіб з особливими потребами

Кравченко І.М. – концертмейстер

ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНОГО СТИЛЮ З. ЛІХТМАН В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ПЕДАГОГІКИ

Про музичне виховання все частіше і частіше зустрічається у відомих періодичних виданнях. І ця увага ніяк не випадкова. Музика – невід'ємна частина духовного життя людини; різновидність та багатство музичних вражень – перша і обов'язкова умова спеціальних здібностей. Мистецтво впливає на глибокий духовний світ людини, допомагає розкривати його творчі здібності, необхідні улюблених сфері діяльності, влюблених професії.

Різні проблеми турбують авторів, які пишуть про музичне виховання. Автори діляться найкращим досвідом, вносять ділові пропозиції, діляться своїми педагогічними роздумами. Одним із таких авторів, який виплекав не одну плеяду видатних співаків є З.Ю.Ліхтман.

Зоя Юхимівна Ліхтман – видатний піаніст-концертмейстер вокалістів, лауреат міжнародних конкурсів, у 1941–2001 рр. викладач камерного співу Київської консерваторії. Досвідчений педагог прагнула не лише навчити, але й закарбувати в пам'яті учнів свої довголітні спостереження за специфікою виховання камерних співаків, спонукаючи дошукатися тих єдиновірних узагальнень, остаточно сформулювати котрі ще належить.

Зоя Ліхтман володіє унікальною, - інструментальною методикою навчання співаків інтонаційній культурі, котра дозволяє охопити найповніший репертуарний зміст, досягнути різні стилі й напрямки і, врешті, виробити свій виконавський стиль: неповторний і вишуканий, завше впізнаваний.

Коли на українському мистецькому небосхилі спалахує ясна зоря співучого таланту, добре, якщо поряд із новим іменем можна побачити інше, часом – також відоме, а часом – і ні; йдеться про вчителя зірки. Скільки їх чиї голоси перелилися в потужне молоде звучання голосів їхніх учнів, які уславлюють нашу вокальну школу у всьому світі...

Відомі вражаючі приклади любові і відданості великих співаків своїм учителям; довелося бачити й учнівські, і вчительські зради; і попіл, що лишався від завчасно запаленої самим же вчителем зірки, котра, згорала сама, обпікала також і його.

Недаремно кращих вихованців Зої Юхимівної називають золотими голосами України. Її учні – це, зокрема, народні артисти Микола Кондратюк, Анатолій Кочерга, Діана Петриненко; народні артисти України Михайло Дідик, Григорій Грицюк, Євдокія Колесник, Валентина Кочур, Микола Полудьоний, Валентин Пивоваров; заслужені артисти України Ела Акрчєтова, Валентина Антонюк, Любов Кнорозок, Петро Коваль, Людмила Кравченко (Єгорова), Тетяна Кузьмінова, Микола Логвинов, Іван Чайченко, Тарас Штонда, Сергій Ярошенко, заслужений артист Карелії Валерій Дворников. Для всіх них вишкіл, отриманий у класі камерного співу, став можливістю реалізувати себе не лише на оперній, а й на концертно-філармонійній сцені. Яка для декого стала основною.

Адже, попри всі природні здібності й оперну підготовку, не ми вибираємо оперу, а вона вибирає нас. Те ж саме можна сказати і про камерне виконавство: є чимало чудових оперних співаків, котрим не прищеплено культуру філігранного звукопису, притаманну малим вокальним формам. То – інша палітра й інший виконавський інтелект, виховувати який – місія відповідальна і значуща. Спробуємо дошукатися відповіді на запитання: чому такі чудові піаністи як, наприклад, Рима Голубєва, Елеонора Пірадова, Важа Чачава присвятили себе роботі зі співаками та отримали на цій ниві найбільше визнання? Серед них і Зоя Ліхтман, - блискуча піаністка з лауреатським званням, яка, щойно розпочавши працювати з голосами, так полюбила цю справу, що до сольного виконавства так уже й не повернулася.

Зоя Ліхтман - вихованка професора Київської консерваторії ім.П.І.Чайковського Костянтина Миколайовича Михайлова (у1922-26 рр. – ректор, у 1926-53 рр. - проректор). Прослухавши її ще малою дитиною під час вступних іспитів до школи обдарованих дітей (тоді замість вивченою з мамою пісеньки, вона виконала дует Тетяни й Онегіна), він назавжди прикипів серцем до її хисту, який розвивав із усією відповідальністю справжнього майстра. Навчання тривало впродовж довгих років, сягнуло також аспірантури, що припала на воєнний час. Професор К.Михайлов готував її до сольної піаністичної та педагогічної діяльності, хоча З.Ліхтман зарекомендувала себе і як асамблістка, виступаючи зі скрипальми та віолончелістами. Співаків же «боялася» довго й почала виступати з ними вже в евакуації, спочатку на українській

радіостудії Саратова, звідкіль лунали безіменні голоси український акторів, співаків і музикантів, озиваючись до своїх далеких співвітчизників саме в такий, анонімний спосіб (аби не нашкодити родичам, що перебували в окупації). Разом з нею в ефірі працювали Юрій Шумський, Сергій Петров та актори театру драми. У Саратовській же консерваторії розпочала працювати концертмейстером вокального класу відомої московської камерної співачки Ганни Малюти. Акомпанувала співачкам Єлизаветі Шумській, Софії Друкер (котра пішки прийшла до Саратова із Білорусії), виступаючи із ними від так званого КЕБу (концертно-естрадне бюро, що організувало пам'ятний тріумфальний вечір українських корифеїв Івана Поторжинського, Марії Литвиненко-Вольгемут і Зої Гайдай, основним місцем евакуації яких було Іркутськ та Уфа). І лише в 1943 р. Зою Ліхтман викликали до Київської консерваторії, що працювала тоді в Свердловську. Там аспірантка змогла продовжити заняття з улюбленим педагогом, який досить скептично і ревниво віднісся до її захоплення роботою з вокалістами. Та вона вже не уявляла свого життя без співаків. Навчання в аспірантурі суміщала з роботою у класі професора й завідувача кафедри сольного співу Дометія Євтушенка, який довірив їй кращих своїх студенток, майбутніх народних артисток Леокадію Масленикову, Вероніку Борисенко, Ніну Гончаренко.

З.Ліхтман грала в концерті вихованців Київської консерваторії перед урядом України у зимовому Харкові (де на початку 1944 р. було вирішено долю реєвакуації цього ВНЗ): вона була виповнена гордості від усвідомлення своєї причетності до історичної події; адже вирішувалося майбутнє українського музичного мистецтва.

Після війни і евакуації Київської консерваторії у Києві продовжує свою педагогічну діяльність.

З.Ліхтман у своїй роботі зі студентами вдається до вокальних, емпіричних засобів навчання. Її методика дозволяє охопити різноманітний репертуарний зміст, досягнути різні стилі й напрямки. Уже на перших уроках З.Ліхтман звертала увагу на правильну поставу, вважала, що м'язова свобода всього тіла є первинною у творчому стані співака. Внутрішня мобілізація співака, піднесеність настрою є умовою його працездатності під час уроку. Кожен урок розпочинався з розспівування, яке тривало 20-25 хвилин. Завдяки таким заняттям голос «розігрівається», дихання стає еластичним, набуваються вокально-технічні навички, необхідні для вирішення художніх завдань під час виконання творів. Вправи професор обирала для кожного студента індивідуальні, залежно від діапазону, тембру, сили звуку, найкрасивіших нот у голосі враховуючи можливості конкретного співака. Із перших курсів вона прищеплює відчуття стилів. У класі постійно тривала кропітка праця над творами композиторів різних епох і країн. Особлива увага приділялася природному, правдивому інтонуванню поетичного слова в мелодії, координації слова та співу, їх взаємодії.

Вимоги до співу Зої Ліхтман – гранично зрозумілі й прості – близьке і чітке слово, голосоведення без зайвих призвуків, природні дихання та поведінка виконавця. Володіючи дуже професійно інструментом і знаючи досконало музичний матеріал Зоя Ліхтман дуже часто акомпанувала своїм учням, відтворюючи у своїй грі емоційні і чутливі переживання, які передавались учням-співакам. Завдяки власному терпінню і силі волі та вихованню цих рис у студента, утримувалась від надлишкової, занадто ранньої «драматизації» репертуару. Дихання повністю підпорядковане волі виконавця, творчим та технічним завданням.

На протязі всієї своєї педагогічної діяльності Зоя Ліхтман підтримувала зв'язки зі своїми колишніми учнями і дуже пишалась їхніми досягненнями. Її випускники Київської консерваторії підкоряли сцени різних країн світу. Вона розповідала про успіхи солістів Мінської опери народної артистки Білорусі Л.Колос, Празької Національної опери – Є.Шокала, а також здобутки оперного співака й вокального педагога Б.Віткуна, який успішно працював у Сан-Франциско. Хвалилась зарубіжними досягненнями українських оперних зірок Михайла Дідика, Валентина Пивоварова й

Анатолія Кочерги, які працюючи за кордоном, не поривають зв'язки із рідною культурою, і це є предметом її особливої гордості (адже й сама назавжди залишилась вірною Україні, попри настійні запрошення родичів виїхавши за кордон).

Доцент кафедри сольного співу НМАУ ім. П.І.Чайковського, Зоя Юхимівна Ліхтман упродовж багатьох років сумлінно виховувала камерних і оперних співаків, передаючи їм не лише таємниці фахової майстерності, а й властивий їй самий особливий стан одухотвореності, що надає людяності особистісним виявам не лише в мистецтві, а й у житті. А її життя справдилося в учнях: вони стали і родиною і дітьми, й колегами по роботі; ними було заповнено світ навколо неї.

Література:

1. Луцький Ю. Мистецтво камерного співу // Радянська культура. – 1956. - №40(144), 13 травня.
2. Українська музична енциклопедія // Київ, 2008. – т.2
3. Музиченко О. Виконавське мистецтво: Киев, сезон 1985/86 // Советская музыка. – 1987. №3.
4. Мистецтво України: біографічний довідник / [упоряд.]: А.Кудрицький, М.Лабінський / за ред. А.Кудрицького]. – К.: Українська енциклопедія, 1997.

Лановенко Н.В. – викладач

ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ

Українська вокальна школа, в аспекті українського вокального мистецтва, становить великий пласт в національній музичній культурі. Вона формувалась поступово, починаючи з часів язичництва по сьогодні, та заявляла про себе, залежно від історичних подій які склалися в Україні, так і від рівня виконавської та авторської майстерності у різних жанрах. Визначення українська вокальна школа є досить не однозначним і суперечливим. Навіть в наші часи йдуть дискусії на рахунок того, чи існує взагалі українська школа академічного співу. Але точно можна запевнити, що завдяки багатому фольклорному (народна пісня) спадку, кантиленній традиції церковного співу та окремої культури лірників та кобзарів, українське вокальне мистецтво стало на шлях формування професійної академічної школи сольного співу. Цей процес розвитку відбувався в дуже складний історичний період революційних перетворень, становлення радянської влади (19-20-і рр. 20 ст.) та впливу професійно-культурного життя регіонів тогочасної України. Формуючи свій національний стиль співу, опираючись на особливості народної музики та традиції виконавської культури, українські професійні співаки уміло використовували методи технічної обробки голосу італійської школи *Bel canto*. Саме італійська вокальна школа, яка у 17-18 ст. досягла найвищої точки розквіту, подарувала світу визначних педагогів з вокалу як: М.Гарсія-батько, М.Гарсія-син, Ж.-А.Берара, Ф.Ламперті, К.Еверарді та багатьох інших [3, с.54-58].

Оперний співак та педагог Ж.-А.Берар в своїй науковій праці з вокалу «Мистецтво співу» Париж 1755 р., один із перших звернувся до фізіології співочого апарату. Ретельно вивчаючи анатомію звукоутворення, прийшов до твердження, що для того щоб добре набирати дихання, від якого залежить якість звуку, потрібно піднімати та розширювати грудь (ребра) таким чином, щоб живіт надувався. Завдяки цьому, усі внутрішні органи будуть наповнюватися повітрям з більшою або меншою силою, в більшому чи меншому об'ємі, в залежності від характеру співу. Це була перша вказівка

на застосування методу грудо – діафрагмального типу дихання на противагу тогочасному грудному диханню, при якому живіт трохи ніби втягувався.

Ще одним яскравим основоположником італійської школи *Bel canto* 19 ст., є видатний педагог, італієць Франческо Ламперті (1813-1892 р.). Музична освіта Ламперті розпочалась ще у ранньому віці, так як його мати була оперною співачкою. Працював органістом, згодом, зайняв посаду оперного диригента, але як засвідчує історія, співаком Ламперті ніколи не був. Працював в Міланській консерваторії педагогом з вокалу, а у 1875 році звільнився і розпочав давати приватні уроки. Його репутація була настільки високою, що його учнями прагнули стати навіть дуже відомі співаки того часу. Ламперті зазначав, що головною основою мистецтва співу – це є правильна школа глибокого, грудо-діафрагмального дихання.

Блискучі результати практичної школи співу залишив світу також М.Гарсія-син «Повний трактат про мистецтво співу» 1847 р. Гарсія-син народився в Мадриді в 1805 році. Перші вокальні знання отримав в Італії у знаменитого співака Априле, під час гастролей батька Мануеля Гарсія у Неаполі. Згодом продовжив навчання у батька. М.Гарсія-син серйозно займався дослідженням механізму звукоутворення, винайшов гортанне дзеркало та ларингоскоп, що дало змогу у ті часи досліджувати процеси звукоутворення безпосередньо на живому прикладі. Гарсія зазначав, що необхідно вчасно набирати дихання і бути його хазяїном, адже саме дихання є регулятором співу. Також зауваження Гарсія щодо взяття дихання у відповідальних місцях тільки через ніс, засвідчує про його прихильність саме до такого способу дихання. Педагогічні принципи Гарсія мали дуже великий вплив на розвиток італійської вокальної школи 19ст., отримавши широке розповсюдження через його учнів. Найбільш відомими були: Е. Лінц, М.Маркезі, К.Еверарді, Г.Гарсія (син Гарсії) та ін. Його значення в історії становлення класичного вокального мистецтва дуже вагоме.

Велика роль у вихованні співаків, дісталася учневі М.Гарсія та Ф.Ламперті – К.Еверарді співаку та педагогу. Він відкрив світу велику плеяду талановитих співаків. Еверарді визнавав лише грудо-діафрагмальне дихання (глибоке). Він вимагав «глибокого дихання» як у чоловіків, так і у жінок. Еверарді казав, що чим вище нота, тим нижче її потрібно уявляти, адже це збільшує тривалість дихального стовпа. Також крилатим був його відомий всім вираз: «Ставь голова на грудь, а грудь на голова» [2, с.109]. У К.Еверарді навчалися Д.Усатов, який виховав Федіра Шаляпіна, Е.Павловська, її учнями були Д.Смірнов, Н.Ханаєв та С.Лемешев. Також у К.Еверарді навчалася українська оперна співачка та педагог Марія Удовенко, яка продовжила передавати італійську вокальну школу наступному поколінню оперних співаків, що ще раз вказує на прямий вплив *Bel canto* на зародження професійної української школи співу.

Марія Олександрівна Удовенко народилася в м. Києві в 1876 році. Маючи гарний голос, у 16 років поступила до приватної школи з вокалу К.Еверарді. За два роки навчання, вивчила три оперні партії (Маргарита з опери «Фауст» Ш.Гуно; Марфа з опери «Царева наречена» М.А.Римського-Корсакова та Тетяна з опери «Євгеній Онєгін» П.І.Чайковського). З однією з цих партій у 18 років М.Удовенко прекрасно дебютувала у Київському оперному театрі. Вела активну концертну діяльність, співала разом з Ф.Шаляпіним. Співпрацювала з такими корифеями українського мистецтва як: М.Лисенко, М.Садовський, О.Петляш, яка в свою чергу навчалася у Римі у Антоніо Катоньї. М.Удовенко мала великий педагогічний досвід, але після 1918 року через своє соціальне походження, як і багато інших талановитих педагогів, не працювала в учбових музичних закладах. А залишилась так званим «підпільним» педагогом в нелегкі роки 20 століття [2, с.12].

Завдяки культуро-історичному аналізу музично-освітніх процесів в Україні в 19-20 ст., можна сказати, що процес зародження української вокальної школи, співпав із становленням професійної музичної освіти. Основоположником якої став видатний

український класик Микола Лисенко. У 1904 році він відкриває музично-драматичну школу, яка давала вищу мистецьку освіту. До спеціальних дисциплін належали: гра на фортепіано, скрипці, віолончелі, оркестрових інструментах, сольний спів, теорія музики та композиції, диригування, сценічна гра та декламація. А до допоміжних належали: гармонія, сольфеджіо, хоровий спів, оперний клас, камерний клас, фехтування, танці, історія музики та драми, історія культури і літератури, етика та італійська мова.

Мета школи – виховання професійних музикантів. У школі викладали відомі педагоги: О.Васонська (скрипка), професори О.Мишуга та О.Муравйова (сольний спів), М.Старицька (драма), М.Лисенко (музично-теоретичні дисципліни, композиція). Після смерті М.Лисенка, школа у 1918 році була реорганізована у Вищий музично-драматичний інститут ім. М.Лисенка, до складу якого входила у 1928-1934 рр. Київська консерваторія, заснована у 1913 році. Період становлення професійної освіти в Україні на початку 20 ст., характеризується відкриттям не тільки музичних шкіл, а й вищих музичних навчальних закладів в деяких містах України. Так, поряд з існуючою Львівською консерваторією (дату заснування прийнято вважати 1853 рік), у 1913 році відкриваються Київська та Одеська консерваторії, у 1917 році – Харківська консерваторія. Це є період наукового обґрунтування та осмислення поняття українська вокальна школа та вплив на неї італійського *Bel canto*, звичайно, завдяки впливу яскравих представників італійської вокальної школи.

Визначне місце в плані підготовки молодих співаків у Київській консерваторії, належало видатним виконавцям із світовими іменами, які здобули блискучу вокальну освіту, працювали та гастролювали за кордоном. Це Г.Гандольфія, В.Цветков, О.Муравйова та інші. Особливе місце займав педагог та оперний співак, який один із перших розробив наукові основи української вокальної школи у поєднанні із технікою *Bel canto*, був Олександр Мишуга (1853-1922 рр.), який закінчив Львівську консерваторію клас професора В.Висоцького (учень Ф.Ламперті). О.Мишуга працював також у Варшаві (Вищий музичний інститут 1911-1914 рр.), Римі та Мілані (1914-1918 рр.), Стокгольмі (1918 р.). Ідея його педагогічного методу викладання полягала у тому, що спів – це подовжена мова, а звук повинен формуватися у «резонансовій точці». Технічні вправи займали багато часу і вимагали великого терпіння. О.Мишуга приділяв значну увагу зміцненню середини діапазону голосу. Гідними продовжувачами вокальної школи М.Мишуги були Михайло Микиша та Марія Донець-Тессейр.

М.Микиша (1885-1971) – прекрасний оперний співак, майстер з інтерпретації української вокальної музики. У 1937-1941 рр. викладач Харківської консерваторії, з 1944 року – викладач Київської консерваторії. Володіючи бездоганною школою *Bel canto*, займався написанням науково-педагогічною працею, в якій викладені основи вокальної теорії його вчителя М.Мишуги, доповнені власним виконавським досвідом. Автор детально розглядає основи вокального дихання, побудову голосового апарату, принципи утворення вокально-художнього звуку. Великого значення М.Микиша надавав слову під час співу, опрацював систему вокально-художньої вимови голосних, а також, написав вокальну термінологію.

Марія Донець-Тессейр (1889-1974 рр.) – видатна учениця М.Мишуги та італійського професора Ванцо. Вона майстерно поєднала в своєму мистецтві особливості української пісенної традиції та кращі досягнення італійської вокальної школи. М.Донець-Тессейр вимагала від учнів високого головного, рівного по всьому діапазону, округлого звучання голосу, з точно установленою позицією, м'якою і водночас точною атакою звуку, співу на добрій співочій опорі, чіткою дикцією, особливою манерою динамічних відтінків на крайніх високих нотах, глибоке емоційне відтворення художнього образу. Її методика викладання підходила як жіночим голосам, так і чоловічим. М.Донець-Тессейр перший український викладач з вокалу, яка

започаткувала, говорячи сучасною мовою, вокальні майстер класи (відкриті уроки з вокалу), та виховала легенду української опери – Євгенію Мірошніченко.

Прикладом істотного впливу італійської вокальної школи на формування професійного українського академічного вокального мистецтва, є педагогічна діяльність В.Висоцького (Львівська консерваторія) та Ю.Райдер (Одеська консерваторія).

Із відкриттям у 1853 році Львівської консерваторії (саме цю дату заснування прийнято вважати правильною), італійське бельканто почало поширюватись з одного боку – через Польщу, і з іншого – через Росію. Найвідомішим представником італійської вокальної школи в Україні того часу, був Валерій Висоцький (1835-1907 рр.) – українсько-польський оперний співак (бас), викладач. Він здобув освіту у Варшавській консерваторії, пізніше навчався у Ф.Ламперті. У 1885 році займав посаду професора Варшавської консерваторії, згодом почав працювати у Львівській консерваторії, передаючи вокальну школу Ф.Ламперті своїм учням. Серед яких були видатні співаки М.Вітошинський, М.Мишуга, А.Дідур та всесвітньовідома Соломія Крушельницька. В.Висоцький, спираючись на досвід італійської школи бельканто, розробив свою власно методику вокалу, в якій спів розглядався як правильно продовжена мова. Тому гарна співоча опора (грудо-діафрагмальне дихання), вільна гортань та чітка дикція, є головними чинниками в звукоутворенні. Поряд з В.Висоцьким, українську школу співу удосконалювали викладачі Львівської консерваторії Теодозія Фредерічі-Яковіцька (учениця Ф.Ламперті в Мілані) та з 1907 по 1938 рр. соліст Львівської опери – італієць Августо Діані.

У 1917 році першим керівником кафедри сольного співу Одеської консерваторії, стала Юлія Олександрівна Райдер, пряма послідовниця свого італійського вчителя Ранконі. Ю.Райдер є засновницею основних принципів методики вокалу у 20-30-х рр. 20 ст., та створила єдину систему методики викладання сольного співу, яка ґрунтувалась на поєднанні високих технічних вимог із створенням переконливого музично- художнього образу. Також, в Одеській консерваторії працював італійський оперний співак Д.Ю.Дельфіно-Менотті, що ще раз підтверджує істотний вплив *Bel canto* на формування української професійної академічної школи співу.

Розглядаючи історичні етапи становлення українського вокального мистецтва, можна зробити висновок, що завдяки кантиленній традиції церковного та народного співу, зародженню професійної музичної освіти та тісній музичній комунікації з видатними представниками італійської школи *Bel canto*, в Україні в 19- 20 ст., відбулося формування поняття українська вокальна школа та професійне вокальне мистецтво.

Література:

1. Антонюк В.Г. Українська вокальна школа: етнокультурний аспект: [монографія] / В.Г.Антонюк.- К.: Українська ідея, 2001 - 144с.
2. Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва: [підручник для вищ. муз. навч. закл.] / П.Б.Гнидь: Національна музична академія України імені П.І. Чайковського. – К: НМАУ, 1997. - с. 54 - 58
3. Зейдлер Г. Валерий Высоцкий и его педагогическая школа в Польше и Украине / Г. Зейдлер. – М.: Музыка, 2011. – 116 с.
4. Михайлов К. Из истории Киевской консерватории [текст] / К. Михайлов //Академія музичної еліти України: Історія та сучасність: До 90-річчя НМАУ імені П.І. Чайковського/ авт.-упоряд.: Н.П. Лашенко та ін. – К.: Музична Україна, 2004. – с. 51-96
5. Прокопенко Н.М. Тайна вокала Шаляпина / Н.М. Прокопенко. - К., 1999. - с. 12-109.

*Лозінська Т.О.- доцент
Газінський В.І. - професор,*

СУЧАСНЕ ХОРОВЕ ПИСЬМО ТА МЕТОДИКА ЙОГО ВТІЛЕННЯ В РОБОТІ ХОРМЕЙСТЕРА

Сучасна хорова практика постійно вимагає нових методик, теоретичного осмислення і детального вивчення особливостей сучасного хорового письма, новаторських засобів музичної виразності.

Зростає роль тембрових, сонористичних барв, регістрових співставлень, широке використання хроматизації, поліладовість, в гармонії - ускладнення її вертикалі за допомогою неакордових звуків, кварто-квінтова будова акордів, біфункціональні (двофункціональні) нашарування, модальність і т. ін., а також широке використання речитації, вигуків, говору, гліссандо, шумових ефектів тощо.

Все це говорить про те, що сучасна виконавська практика прагне подолати бар'єр між музичною й мовною інтонацією, максимально зберегти її виразність та ефект.

Таке багатство й різноманітність композиторських засобів зумовлює цілий ряд виконавських труднощів.

Співаки, виховані тільки на традиційній функціональній системі мажоро-мінору, які звикли до її тональних зв'язків, за інерцією «переносять» характерні принципи інтонування на усі твори, незалежно від їх ладової основи. Таким чином, на певному етапі розвитку творче зростання колективу гальмується через те, що співаки не здатні виконати сучасні хорові партитури, засновані на нових системах музичного мислення.

Щоб підготувати співаків до виконання творів із складною ладо-тональною структурою, керівнику хору необхідно зробити ретельний аналіз хорової партитури. Значно полегшити засвоєння нових ладових систем інтонування та прискорити процес розумування сучасних хорових композицій допоможе розвиток у співаків інтервального слуху, прищеплення їм навичок чистого інтонування окремих інтервалів та їх низок без належного настроювання в певному ладу.

Спеціальне вивчення інтервалів необхідне у зв'язку з деякими особливостями сучасної хорової музики: підсиленням ролі широких інтервалів, зокрема, ходів на дисонуючий інтервал, змінами в поступовому русі, значним підсиленням хроматизації (А.Кошевський «Бай», В.Зубицький «Дримба»).

Слід зупинитись на деяких нових тенденціях сучасного хорового письма. В сучасній хоровій музиці значна кількість стрибків у мелодії не є чимось незвичним. Подібну будову мелодії можна зустріти в багатьох хорових творах, наприклад, в У.Найссоо «Ні війні» (тема альтів), В.Зубицького «Дримба» (тема альтів), А.Кошевського «Бай» (соло сопрано) тощо.

Така будова мелодії вимагає від співаків уміння вільно, спокійно переходити з одного співочого регістру до іншого, змінюючи під час співу механізм звукоутворення.

Спеціальні вправи для чистоти інтонування окремих інтервалів бажано складати зважаючи на складність виконання інтервалу в залежності від сили та тривалості звучання кожного звуку, їх метричного співвідношення та способу звуковедення. Це можуть бути вправи на стрибки октави вгору та вниз по ступеням гам з перенесенням у зручний регістр, переривання октави паузою, зміною метру. Поступово музичний матеріал слід ускладнювати: замість мажорного звукоряду покласти в основу вправи хроматичну гаму, теж «перетинаючи» її октавними стрибками. Особливо складним є спів октав м'яким звуком, легато. В цьому співакам суттєву допомогу дасть спів октав з опорою то на нижню, то на верхню ноту октави. При цьому необхідно слідкувати, щоб верхній звук виконувався в меншому нюансі, ніж нижній.

Подібні вправи, при систематичному їх застосуванні, дадуть можливість виробити навички виконання м'яким, гарним звуком без поштовхів, або гліссандування, яке не передбачено у партитурі. Подібні ж вправи на кварта, квінти належить творчо опрацювати хормейстеру та постійно впроваджувати в роботу з хором.

Також потрібно запровадити мелодичні уривки з окремих хорових творів - це не тільки ще одна вправа для читання важких інтервалів, але й метод засвоєння складних місць. Слід усвідомити, що складне інтервальне співвідношення виконується спочатку поза ритмом і темпом, за жестом руки, з зупинкою на ферматі. Можна дати гармонічну підтримку - ту, що в партитурі, або довільну, у відповідному гармонічному стилі. Методична й творча сторони діяльності диригента тут невичерпні, але принцип залишається той же: від загального до часткового і від часткового до загального.

Розучуючи в учбовому колективі новий сучасний хоровий твір, наприклад, «Аліллуйя» з «Літургії» Л.Дичко, слід розібрати із співаками меншу його частину, але так, щоб хористи добре запам'ятали її. При цьому бажано якомога ширше використовувати прийоми свідомого запам'ятовування мелодії.

Навіть уважно стежачи за розвитком мелодичної лінії по нотах, досить часто співаки помиляються. Особливо вразливими є місця повторення одного й того ж мелодичного звороту (*divizi soprano*). Вони скорочують кількість однакових мотивних інтонацій або збільшують їх, плутаючи напрямки мелодії.

Вивчити цей фрагмент допоможе такий прийом: уся мелодія поділяється на декілька окремих мотивних фрагментів, які легко запам'ятовуються і зручні в інтонаційному відношенні. В результаті для правильного виконання кожного з них вимагається всього декілька проспівувань.

Цікавою особливістю деяких сучасних партитур є елементи поліритмії («Аліллуйя» з «Літургії» Л.Дичко, «Stabat Mater» Д.Орбана, «Заклучна Купала» з фольк-опери «Коли цвіте папороть» Є.Станковича).

В цих дуже складних за музичною мовою творах (алеаторика, сонористика, реєстрові співставлення, сміливі гармонічні комплекси, мелодичний звукопис на основі українських народних пісень з ажурною хоровою фактурою і т. ін.) вражає і чітка логіка фактурного мислення. Тут і тональна визначеність, і коливання тонічних устроїв, і тональна диференціація кількох ліній, що значно збагачують враження.

Слід пам'ятати, що розучувати сучасну хорову партитуру неможливо без попереднього аналізу найскладніших уривків і обов'язково в кожному конкретному випадку розробки системи вправ-розспівок для хору.

Маючи великий досвід роботи, автори пропонують ще декілька шляхів подолання певних гармонічних ускладнень:

- * прослуховування акорду у виконанні на музичному інструменті;
- * проспівування акорду всім хором у мелодичному розташуванні ;
- * побудова акорду шляхом послідовного нашарування хорових партій у різних варіантах (кожний голос після вступу начебто застигає на місці до тих пір, доки в результаті розвитку всіх голосів не виникає акордове співзвуччя);
- * вивчення колористичних можливостей акорду за допомогою підсилення звучності одного з його звуків або встановлення між партіями повної рівноваги за силою звучання.

Часто виникають труднощі, пов'язані з незручним вступом голосів. В таких випадках рекомендується проспівати всім хором мелодію, яка з'являється як результат послідовного нашарування голосів. Якщо її точне виконання неможливе через складності теситурних умов, то можна заспівати з необхідним октавним перенесенням. Такий шлях значно ефективніший, ніж ізольоване вивчення співвідношень двох, трьох, чотирьох послідовних вступів голосів, або частіше всього застосовуваний на практиці

прийом виконання певних гармоній тільки на музичному інструменті. Слід пам'ятати, що ніяке прослуховування мелодії чи гармонії не може замінити її проспівування. Відповідно з виконавським планом твору надається нюансування, яке більше всього сприяє втіленню художнього образу.

Слід підкреслити, що оволодіння всіма вокально-хоровими навичками, необхідними для виконання творів сучасних авторів, потрібно підкорити головному – розкриттю художньо-образного змісту твору.

Мамонтова О.Л.- концертмейстер

ПОДОЛАННЯ ПІАНІСТИЧНИХ СКЛАДНОЩІВ ПРИ ЧИТАННІ З ЛИСТА

На уроках та в позакласній роботі вчитель досить часто стає перед необхідністю виконати незнайомий або малознайомий твір без попередньої підготовки. Ось чому для вчителя музики дуже велике значення має володіння навичками читання з листа.

Про корисність читання з листа для розвитку музиканта педагогіка знала з давніх часів. Висловлювання на цю тему можна зустріти ще в трактатах Ф.Е. Баха, Х. Шубарта та інших визначних педагогів 12-23 століть. На особливі переваги читання музики для професіоналів будь-якого рангу, будь-якого рівня музичної майстерності, неодноразово вказували видатні виконавці та педагоги наступних поколінь. Необхідність вдосконалюватись в читанні нот з першого на них погляду – а *prima vista* – особливо підкреслювалось в «Правилах» О. Гензельта.

До другої половини 19 сторіччя вимоги читання нот з листа містяться в програмній документації практично всіх авторитетних музичних закладів. У тих навчальних закладах, які очолювались досвідченими висококваліфікованими фахівцями, читанню музики дійсно приділялась повсякденна і пильна увага. В класах Рубінштейна, Зверєва, Сафонова, Блюменфельда, Ніколаєва, Нейгауза вважалося, що читання з листа повинно становити певну складову повсякденного «раціону» занять музиканта. Визначний майстер французької піаністичної школи Карто у «Порадах молодим викладачам» говорить: «Розподіляти роботу кожного учня за таблицею використання часу : вправи, етюди, п'єса, читання з листа».

У чому ж конкретно полягає користь читання з листа? В силу яких причин воно виявляється здатним стимулювати загальномузичний розвиток?

Читання з листа являє собою форму діяльності, яка відкриває благотворні можливості для всебічного і широкого ознайомлення з музичною літературою. Фахівець, який читає музику за фортепіано, знаходиться в більш вигідних умовах – поряд з репертуаром, призначеним спеціально для роялю, він може користуватися також оперними клавірами, аранжировками симфонічних, вокальних опусів. Іншими словами, читання з листа є постійна і швидка зміна нових музичних сприймань, вражень, відкриттів, інтенсивний притік багатой і різнохарактерної музичної інформації. «Скільки читаємо – стільки знаємо» - ця давня, багаторазово перевірена істина повністю зберігає своє значення.

Між тим, навіть серед високопрофесійних спеціалістів, вчителів, що мають музично-педагогічну освіту, читання з листа є серйозною проблемою. Тому є кілька причин. Одна з них ховається в особливостях сучасної фортепіанної педагогіки, коли викладач намагається перш за все якісно «відпрацювати» екзаменаційну програму, тобто на засвоєння навичок читання з листа часу просто не залишається. До того ж, фактично відсутня науково обґрунтована та детально розроблена методика навчання читанню з листа.

Багато хто з вчителів музики, що погано володіють читанням, побоюються цього необхідного в практичній діяльності процесу та значно перебільшують труднощі, що виникають на їх шляху.

Одна з головних умов, що забезпечує правильне формування процесу читання з листа, полягає в уявному випередженні того, що безпосередньо виконується в даний момент. Мається на увазі явище, яке характеризується Баріною, як «розвідка очима». Схема процесу виглядає так: музикант пробігає поглядом певний відрізок музичного тексту (дивиться наперед); дивлячись на ноти, він одночасно трансформує їх за допомогою внутрішнього слуху в адекватну звукову картину; далі, користуючись врегульованою у кожного музиканта-професіонала системою слухово-клавійних зв'язків, втілює елементи цієї картини у ланцюг відповідних рухів, бере ті чи інші клавіші інструменту. Саме так розшифровується відома формула: «бачу-чую-граю». Чим кваліфікованіший, досвідченіший фахівець, що читає з листа, чим більш розвинений його внутрішній слух, тим далі він «заглядає» наперед у грі, тим об'ємніше уявляє звуковисотну, ритмову, темброву будову музичної мови.

Дуже важливо серйозно віднестися до питання про те, що читати, які твори вибрати для цього. «Учбовий репертуар» повинен бути під силу початківцю-читачу: не дуже легким, але й не занадто складним з точки зору фактури та технічного виконання на інструменті. Однією з важливих умов успіху є поступове ускладнення матеріалу.

Дуже важливими будуть звертання до музичної літератури, що знадобиться як ілюстративний матеріал до шкільної програми по слуханню музики.

Процес підбору репертуару освітлює питання: що читати? Але набагато складнішою є проблема, як це робити.

Головною помилкою є підміна читання з листа розбором нового твору. Це різні, багато в чому діаметрально протилежні види виконавської діяльності, що мають вирішувати різні задачі, мають досягти різних цілей.

При швидкому читанні з листа головним є – отримати цілісне, комплексне уявлення про музику. При цьому доводиться нехтувати деякими текстовими дрібницями заради отримання загальної уяви про твір. «Спочатку я не намагаюся досягти максимальної точності, я тільки намагаюся уявити собі, що повинно звучати насправді» - розповідав про знайомство з новими творами Г.Гінзбург. Аналогічно описують процес читання незнайомого музичного матеріалу й інші відомі піаністи. «Я починаю прямо грати. Перш за все знайомлюся з тим, що я граю, стосовно змісту, загальної задумки, шукаю риси образу.» (М.Грінберг) «Намагаюся грати як можу, але в дійсному темпі... Я оховаю весь твір в цілому... Дуже важливо відчувати весь твір...» (Е.Гігельс).

Характерними відмінностями, що відрізняють читання з листа від розбору, є:

- програвання твору в належному темпі (тобто в темпі, що передбачав автор), програвання цілне, без зупинок, виправлення помилок та повернення до раніш зіграного;

- вміння розпізнати при першій зустрічі з новою музикою те головне та основне, що викриває її художній зміст – і потім в загальних рисах відтворити все це на клавіатурі.

Істотне положення теорії і практики читання музики з листа виражається вимогою «невідривності» зору виконавця від нотного тексту. Тільки за цієї умови може бути забезпечене плавне, логічне «розгортання» звукової дії. Невідривність зору від тексту тісно пов'язана з вмінням грати не дивлячись на руки, «всліпу» - вміння, виключно важке при читанні з листа. Нездатність музиканта на дотик орієнтуватися на клавіатурі веде до того, що йому весь час потрібно дивитися на руки і клавіші. Відриваючись очима від нот, музикант легко губить той фрагмент тексту, який виконується в даний момент, губить частково зорово-слуховий контроль над музичним матеріалом. Звідси – затримки, зупинки, різного роду ігрова недосконалість. Досвід

засвідчує, що слід відмовитись від постійних кивків головою (зверху донизу і навпаки). Третя умова, що сприяє прочитуванню музики, може бути сформульована таким чином: орієнтуватися в грі по графічних обрисах нотного запису, по контурних окресленнях нотних структур. Схоплюючи з одного погляду загальну конфігурацію мелодійного малюнку, напрямки їх руху в звуковому просторі, впізнаючи в тексті різноманітні аккордові стереотипи (тризвуки, септакорди, їх обернення і т.п.) по їх характерному зовнішньому вигляду, кваліфікований «чтець» не потребує необхідності в абсолютній розшифровці кожного звуку на нотоносі.

У цьому зв'язку помітимо особливу закономірність: якщо взяти за правило фіксувати і відмічати для себе у новому нотному матеріалі вже відомі з набутого досвіду типові формули фортепіанної фактури, як-то: гами, арпеджіо, тремоло, альбертієві баси і т.п., це значно спрощує завдання. Вміння розпізнати у незнайомому знайоме, спиратися у випадку на стандартну інструментальну фігурацію призводить до того, що розвантажується увага граючого, піаніст у цьому випадку читає ніби «крізь ноти», до того ж, легко виходить з аплікатурних труднощів, використовуючи у звичайних фактурних ситуаціях раніше засвоєні, упорядковані, міцно автоматизовані рухи пальців. «Що стосується читання з листа, ясно, що, привчивши око та руку до всіляких комбінацій, відтворюєш їх з легкістю, не турбуючись за них» (О. Буас'є «Уроки Листа»).

Ось декілька додаткових порад і рекомендацій з практики досвідчених майстрів читання музики, а також із спеціальних спостережень:

1. Читаючи за фортепіано новий і достатньо складний твір, немає необхідності старанно відтворювати на клавіатурі кожний знак нотного тексту. Принцип, якого дотримуються у подібній ситуації кваліфіковані музиканти, такий: мінімум нот – максимум музики. Текстуальним скороченням і полегшенням належать у першу чергу фонові гармонічні звукоутворення (фігураційні орнаменти, акордові комплекси тощо); навпаки мелодичні малюнки і баси потребують особливо обережного ставлення.

2. Зусилля граючого при читанні музики повинні бути направлені в першу чергу на розпізнавання у нотному тексті і послідовне відтворення більш або менш закінчених, структурно завершених музичних думок. Оскільки важко було б визнати задовільним промовляння літературного тексту, при якому окремі літери не об'єднувались би у слова, а слова – у речення, так само не витримує критики і читання музики, якщо наступні один за одним звуки не організовані згідно з правилами музичного «синтаксису». Тільки гра «по фразах», як свідчить художня практика, здатна надати процесу читання обміркованості, внутрішньої логіки, емоційного забарвлення.

3. Як вчить досвід, накопичений в цій діяльності, перед тим, як читати музику безпосередньо за інструментом, слід по можливості ознайомитися з нею за допомогою прочитання подумки. Ще Р. Шуман радив молодому музиканту: «Якщо тобі пропонують зіграти з листа незнайомий твір, то спочатку пробіжи його очима.» Прочитання нотного тексту подумки (як кажуть, «про себе») дає можливість цілком сконцентруватись на змісті музики, її формі, будові, її інтонаційних, гармонічних ритмічних властивостях. При цьому виконання твору стає більш вільним, впевненим, художньо переконаним.

І останнє. Регулярність, систематичність, цілеспрямованість, бажання успіху – ось головні умови набуття одного з основних вмінь учителя музики – вміння читати з листа так, щоб його учні одразу відчули щастя від спілкування з музикою.

Маніта Л.М. - концертмейстер

СПЕЦИФІКА РОБОТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАСІ ДИРИГУВАННЯ

Здатність до художньо-творчої роботи, організаторські та психолого-педагогічні навички є необхідними у фаховій діяльності вчителів музичного мистецтва, однією зі складових якої є організація та керівництво хоровим колективом.

Концертмейстер відіграє важливу роль у формуванні професійних навичок майбутніх фахівців. Творчий тандем: викладач-концертмейстер забезпечує повноцінність сприймання та засвоєння хорових творів студентом на заняттях з хорового диригування. Але на сьогодні, за моїм переконанням, концертмейстерська діяльність у педагогічному та морально-естетичному аспекті дещо нівелюється.

Концертмейстерська діяльність неодноразово була предметом дослідження піаністів-практиків. Зокрема, К. Виноградов, Г. Коган, М. Крючков, Є. Шендерович на ґрунті власного досвіду пропонували шлях до вирішення проблеми виконання важкодоступних фрагментів фортепіанної партії в оперних клавірах та визначали необхідний комплекс навичок піаніста для роботи в хоровому класі які раніше залишались не висвітленими. Н.Сапригіна, Є. Васильєва, М. Норенко визначали основні положення роботи концертмейстера в хоровому класі, класах скрипки та духових інструментів.

За визначенням музичного енциклопедичного словника, концертмейстер - це «піаніст, який допомагає вокалістам, інструменталістам, артистам балету розучувати партії та акомпанує їм на репетиціях та концертах» [3, с. 270]. Разом з тим, діяльність концертмейстера в класі хорового диригування є дещо ширшою, в ній виокремлюють наступні складові:

- 1) робота на уроці з викладачем та студентом;
- 2) робота зі студентом;
- 3) робота з викладачем;
- 4) індивідуальна робота.

Аналізуючи зміст роботи концертмейстера в класі хорового диригування, відзначимо, що окрім розучування тексту зі студентами, вона передбачає контроль за якістю виконання, знання специфіки диригентського жесту, причини виникнення труднощів та шлях до їх подолання. Таким чином, в діяльності концертмейстера поєднуються творчі, педагогічні та психологічні функції, які важко відокремити в навчально-виховному процесі чи публічному виступі.

Під роботою концертмейстера з викладачем мається на увазі підпорядкування акомпанементу згідно з художнім смаком виконавця, що є однією зі специфічних рис роботи концертмейстера. У відповідності з трактовкою диригента має звучати як шкала гучності фортепіанної партії, так і ритмічні та штрихові особливості твору. Водночас, за твердженням А. Доливо, супровід не має права бути пасивним. Концертмейстер не повинен відмовлятися від власної художньої індивідуальності, оскільки чутливий супровід тільки додасть наснаги виконавцю. Тому робота з викладачем носить характер творчої співпраці з метою узгодження плану виконання музичного твору згідно з розумінням твору обома музикантами.

В процесі роботи концертмейстер працює з трьома видами нотного тексту, а саме - текстами для хору **а капелла**, текстами творів для хору з супроводом фортепіано (акордеону, баяну) та текстами перекладень творів для хору з оркестром. Виникає необхідність диференціювати підходи до роботи з кожним видом нотного тексту. Так, наприклад, в роботі з **а капелльним** хоровим твором може стати в нагоді методичний досвід А.А. Мирошникової, яка радила:

- у складних випадках спростувати партитуру за рахунок випущення витриманих голосів для проведення більш важливих в даний момент партій [2, с. 6];
- під час виконання партитури подумки проспівувати її, наближуючи до звучання співацьких голосів засобом педалі [2, с. 12];

- коректно розподілити хоровий фактурний матеріал між руками та обрати зручну аплікатуру [2, с. 6];
- звернути увагу на залежність динаміки й темпу від літературного тексту твору й пам'ятати про те, що просте речення може мати тільки один наголос, якому підпорядковуються інші наголоси в смислових групах слів [2, с. 13].

При роботі з хоровим твором в супроводі фортепіано корисними будуть наступні практичні настанови Дж. Мура та методичні узагальнення Є. Шендеровича:

1. Найголовнішою навичкою роботи концертмейстера є здатність швидко орієнтуватися, вміння охоплювати музичну форму в цілому [6, с. 4; 4, с. 332].

2. Розуміння законів побудови вокальної фрази та розвиток навички звукового балансу є основою міцного вокально-інструментального ансамблю [5, с. 8]. Єдині творчі прагнення - запорука досягнення динамічного, ритмічного та тембрового ансамблю [4, с. 97].

3. Наявність високого рівня піаністичної майстерності у фрагментах фортепіанного соло необхідна концертмейстеру як «джерело натхнення для співаків» [4, с. 25].

В процесі виконання нотних текстів клавирів Є. Шендерович радив спрощувати фортепіанну партію, зауважуючи на те, що від цього не повинні страждати якості звучання, темброве забарвлення та голосоведення. М. Смірнов рекомендував долати незручні місця шляхом перерозподілу рук, наприклад, акумулювати увесь гармонічний супровід у лівій руці, а правій руці залишити одну-дві гармонічні ноти, щоб надати мелодії в ній більшої виразності [6, с. 18]. При порушеннях плавності мелодичного ходу чи у повторюваних нотах він вважав можливим застосування чергування рук. З метою досягнення блиску та темпу у пасажах спрощуються інтервальні послідовності.

У процесі гри оркестрового перекладення твору для фортепіано головною задачею концертмейстера є максимальне наближення звучання інструменту до оркестру [6, с. 15]. Тому особливого значення набувають питання звуковидобування. Для цього, наприклад, при втіленні на фортепіано партії струнних інструментів користуються засобом «погладжування» клавіш. Ілюзію звучання партій дерев'яних духових інструментів при виконанні акордів створить пальцева та кистьова фіксація тощо.

Провідним аспектом діяльності концертмейстера є здатність швидко «читати з аркуша», що дозволить точно підтримати соліста у створенні єдиної з ним виконавської концепції.

Виробленню навички швидкого прочитання нотного тексту «з аркуша» присвячено багато робіт піаністів-концертмейстерів, серед яких заслуговують на увагу методичні рекомендації поетапного прочитання Є. Шендеровича. Проектуючи їх для прочитання хорової партитури, корисними будуть наступні поради:

- гра крайніх голосів партитури;
- гра всієї партитури шляхом пристосування її до фізичних можливостей рук, уникаючи подвоєнь;
- уважне прочитання поетичного тексту й виокремлення місць, у яких береться дихання чи виникають агогічні відхилення від темпу.

Робота концертмейстера в класі з хорового диригування містить деякі відмінності від роботи в інших класах, наприклад, класі вокалу. Насамперед це стосується розуміння диригентських жестів й знання основ диригентської техніки (поняття «точки», «ауфтакту», «зняття», штрихів й відтінків, схеми складних та простих розмірів). Також концертмейстер має пам'ятати про співацьку природу хорового звуку, особливо у виконанні хорової партитури **а капелла**. Тому навіть під час виконання твору з могутнім **«форте»**, він ніколи не форсує звук, а намагається надати йому хорового звучання.

Під час роботи над твором з супроводом нерідко зустрічаються ситуації, коли оркестр не дублює хоровий виклад, а має власну лінію, як наприклад в творах П. Чеснокова «Повеяло черемухой», «Лотос». В такому випадку студент часто втрачає слуховий контроль й не розуміє чи не чує хорової партитури. Тому в цьому разі концертмейстер має об'єднати хорову партитуру й інструментальний супровід або виконувати хорову партитуру з елементами супроводу [1, с. 25].

Отже, вивчення ролі концертмейстера в процесі підготовки диригента в класі хорового диригування дозволило нам визначити, що він реалізує декілька функцій - педагогічну, виконавчу та психологічну. Також в діяльності концертмейстера можливо виокремити декілька векторів, а саме: творча співпраця з викладачем з метою узгодження плану виконання музичного твору; робота зі студентом на уроці спільно з викладачем; робота зі студентом; самостійна робота з нотним текстом в позаурочний час. Необхідною складовою роботи концертмейстера є наявність великого арсеналу професійних знань, умінь та навичок, що дозволяє досягати творчої взаємодії з виконавцем. Також потрібно зазначити, що концертмейстер є рівноправним партнером викладача та «прихованим» лідером у виконавському дуеті з диригентом-студентом.

Література:

1. Курс читання хорових партитур: навчально- методичний посібник для муз.-пед. факультетів і відділів пед. інститутів та пед. училищ./ Упоряд. - А. Коломієць. - К.: Музична Україна, 1977. - 164 с.
2. Машевский Г. Вокально-исполнительские и педагогические принципы А.С. Даргомыжского / Г. Машевский. - Л., 1976. - 63 с.
3. Музыкальный энциклопедический словарь / Ред. Г. В. Келдыш. - Изд. 2-е. - М.: Большая Российская Энциклопедия, 1998. - 672 с.
4. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания, размышления о музыке / Пер. с англ. (предисловие В. Чачавы) / Дж. Мур. - М.: Радуга, 1987. - 429 с.
5. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога / Е. М. Шендерович. -М.: Музыка, 1996. - 206 с.
6. Шендерович Е.М. О преодолении пианистических трудностей в клавирах: Советы аккомпаниатора / Е. М. Шендерович. - Л.: Музыка, 1972, - 48 с.

Онофрійчук Л.М. – канд. пед. наук, доцент

ПСИХОЛОГІЧНА ГОТОВНІСТЬ СТУДЕНТІВ ДО МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Постановка проблеми. Формування готовності до виконавської діяльності студентів-музикантів є однією із головних проблем сучасної музичної педагогіки вищої школи. В сучасній психолого-педагогічній науці готовність до того чи іншого видів діяльності здебільшого трактується як цілеспрямоване вираження особистості, що вміщує її погляди, мотиви, почуття, інтелектуальні якості, знання, вміння та навички.

Це є внутрішнє налаштування на певну поведінку, що вимагає розуміння студентом професійних завдань, усвідомлення своєї відповідальності, бажання досягти успіхів.

Аналіз досліджень і публікацій. У психології поняття "готовність" розглядається як настанова (Д. Узнадзе), наявність здібностей (Б. Ананьєв, С. Рубінштейн), якість особистості (К. Платонов), складне особистісне утворення (Ю. Гільбух). У вітчизняній педагогіці поняття "готовність" досліджували А. Капська, М. Кулакова, А. Линенко, В. Моляко, О. Федоренко та ін.

Педагогічні аспекти готовності до професійної діяльності розглядали О. Абдуліна, Ф. Гоноволін, І. Зязюн, Н. Кічук, Н. Кузьміна, Г. Нагорна, Л. Спірін, В. Сластьонін, Г. Яворська та інші. Значний внесок у дослідження цієї проблеми у педагогічному аспекті внесли видатні музиканти-педагоги Л. Баренбойм, І. Гофман, М. Давидов, Р. Коган, Р. Нейгауз, П. Чесноков.

Психологічна готовність включає в себе з однієї сторони запас професійних знань, умінь і навичок; з іншої – особистісні риси: педагогічні здібності, інтереси, моральні переконання, професійну пам'ять, мислення, увагу, педагогічну спрямованість думки, працездатність, емоційність, моральний потенціал особистості, що забезпечать успішне виконання професійних функцій.

Таким чином, на основі аналізу сучасної психолого-педагогічної літератури ми дійшли висновку, що проблема психологічної готовності студентів до музично-виконавської діяльності досить багатоаспектна й неоднозначна.

Мета статті – дослідити структуру, психологічні механізми та критерії готовності студентів до музично-сценічної діяльності.

Виклад основного матеріалу. Поняття «готовність до діяльності» віднайшло своє поглиблення і конкретизацію в працях українського психолога В. О. Моляко (спочатку в контексті психології трудового навчання і виховання, пізніше - в психології творчості). В. О. Моляко виділяє такі рівні: рівень непрофесійної, перед-професійної і професійної підготовки. Рівень професійної підготовки поділяється на власне професійний (виконання діяльності з фаховою підготовкою) і професійної майстерності (у випадку подальшого накопичення суб'єктом досвіду роботи, що виконується з високою якістю).

На сучасному рівні розвитку виконавства музиканти-педагоги використовують також знання, накопичені суміжними медико-біологічними науками, і досягнення прикладної психології. У результаті цього стає можливим значне розширення арсеналів засобів, що дозволяють оптимізувати стан психіки музиканта-виконавця на сцені. Досить повно й детально (що стосується безпосередньої діяльності музиканта) розглядає ці питання Л. Бочкарьов. На основі великої кількості експериментальних досліджень були отримані цікаві дані про можливість використання досягнень сучасної прикладної психології з метою оптимізації стану психіки музиканта-виконавця. Встановлено, якого важливого значення набуває тренування емоційного стану, що регулюється самим виконавцем. Воно включає ряд прийомів, заснованих на виконанні фізичних, дихальних і інших вправ (на розслаблення або напруження м'язів), на використання слова як стимулятора функцій організму, фіксації уваги на позитивних емоціях і відволіканні від впливу негативних, а також прийомів, заснованих на закріпленні успішних результатів тренувань.

Складний комплекс підготовки студентів до професійної музичної та музично-педагогічної діяльності передбачає високий рівень знання свого предмету, технічну підготовку, розвиток емоційно-творчих здібностей. Найбільш інтенсивний та якісний розвиток емоційно-творчих здібностей відбувається у процесі безпосереднього залучення студентів до виконавської діяльності у вигляді публічних виступів. У процесі виконавської діяльності розкриваються такі риси творчої особистості, як здібність емоційно, творчо сприймати і розкривати музичний образ; формується художнє бачення твору; високий інтелектуальний рівень, загальна виконавська культура. Не кожен виконавець з високою технічною підготовкою може показати високий результат виконавського уміння, оскільки в тій чи іншій мірі він відчуває хвилювання, невпевненість перед слухацькою аудиторією.

На підставі аналізу підходів різних авторів (О. Мороз, В. Сластьонін, О. Федоренко), що досліджували цю проблему, визначено компоненти готовності обдарованих студентів музичних спеціальностей до творчої музичної діяльності.

1. Мотиваційний (професійні установки, інтереси, прагнення займатися педагогічною роботою).

2. Музично-діяльнісний – передбачає оволодіння уміннями, що необхідні молодим музикантам для успішного здійснення музичної діяльності: музично-теоретичні, музично-педагогічні, психологічні знання та організаційні, прогностичні, соціальні та виконавські уміння.

3. Когнітивний (професійна спрямованість уваги, уявлень, сприймання, пам'яті, педагогічне мислення, педагогічні здібності, знання, дії, операції і заходи, необхідні для успішного здійснення практичної діяльності).

4. Особистісний компонент – включає інтелектуальні, креативні, музичні здібності, емоційну чутливість, вольові якості; комунікативні уміння та навички, формування упевненості в успіху, натхнення, духовності; подолання сумнівів, труднощів.

Зазначені компоненти готовності пов'язані між собою і складають певну цілісність. Єдність всіх зазначених вище компонентів готовності забезпечує досягнення результату професійної підготовки – готовність студентів до музично-виконавської діяльності.

Особливого значення проблема сценічного самопочуття набуває для майбутнього вчителя музичного мистецтва загальноосвітньої школи, оскільки він повинен уміти не лише вміти яскраво та виразно й у той же час лаконічно розповісти школярам про характер музичного образу й особливості його розвитку, але й якісно виконати музичний твір. Це означає, що студент повинен мати всі якості виконавця-соліста (уміти ілюструвати музичні твори на уроці перед учнівською аудиторією), ансамбліста (акомпанувати учням пісні шкільного репертуару), диригента (працювати з класним або шкільним хором), учителя. Чинники прищеплення навичок сценічного самопочуття студента умовно можна поділити на три групи: а) рівномірний розвиток професійних навичок; б) формування позитивного стану психіки виконавця до і після публічного виступу; в) розвиток реакції студента на зовнішні і внутрішні подразники під час концерту. Недостатнє володіння якою-небудь професійною навичкою приводить до невпевненості, зайвого хвилювання, втрати самовладання і якості виконання.

Досвід свідчить, що професійні навички мають безпосереднє відношення до виконавства й істотно впливають на сценічне самопочуття музиканта. У період підготовки студента до публічного виступу важливо, насамперед, підкреслити значення об'єктивної оцінки ступеня його готовності. Тут небезпечні як недооцінка власних можливостей, так і переоцінка їх. Перша обставина стає причиною невпевненості, породжуючи зайве хвилювання, і часто спричиняє втрату самовладання. Невпевненість відображується на техніці виконання і на художньому задумі. В одному випадку дезорганізуються автоматично налагоджені процеси, в іншому – руйнується виконавський план твору. Недооцінка призводить до втрати виконавського самовладання, як правило, задовго до концертного виступу. Тому педагог і студент ще мають час і можливість проаналізувати причини невпевненості, що з'явилася, і усунути їх [1, 38].

Переоцінка виконавцем своїх можливостей небезпечна тим, що вона виявляється безпосередньо під час публічного виступу. Незважаючи на це, переоцінку не можна віднести до факторів, що виникають лише у момент виконання, тому що вона формується у період підготовки до концерту. На практиці завищена оцінка своїх можливостей приводить студента до вибору складного для нього за технічним рівнем репертуару. Виконання такої програми приречено на невдачу. Це дуже яскрава (у негативному сенсі) ілюстрація порушення деякими педагогами дидактичного принципу доступності у навчальному процесі.

Зайве хвилювання може бути викликане нечастими виступами або великими перервами між ними (в основі цих причин – фактор адаптації організму людини до виконання певних функцій). Кожен студент за допомогою викладача шукає свій шлях до вирішення проблеми адаптації. Серед найбільш ефективних прийомів – колективні прослуховування музичних творів у виконанні студентів перед заліками та іспитами, публічні виступи на концертах, творчих звітах.

Завданням педагога є навчити зберігати фізичну і емоційну свіжість, бадьорість студента. Психологічна готовність музиканта під час виступу повинна послугуватися тому, щоб у моменти найвищої емоційної напруги зберегти повний контроль над своїми діями, свідомо управляти придбаними навичками, з максимальною повнотою відтворюючи на сцені музичний твір. І якщо така готовність – наслідок цілого ряду причин, то й втрата самовладання або, простіше кажучи, страх – перш за все наслідок неготовності музиканта до публічного виступу [2, 40]. Воля, самовладання, склад психіки виконавця повинні бути спрямовані на усвідомлення мотивів поведінки більш важливих і суспільно значимих, ніж самозбереження. Формування цих якостей у процесі навчання студентів-музикантів – завдання досить складне.

Другий фактор у процесі виконання – це формування навичок взаємодії між виконавцем і слухачами. Існує точка зору, відповідно до якої виконавцю потрібно «піти в себе», забути про слухача. К. Ігумнов, підтримуючи поняття «публічної самотності», яке було введено в теорію мистецтв К.Станіславським, відзначав: «Втім, бути присутньою вона (публіка) повинна. На радіо, наприклад, відчуваєш незвичну самотність... Отут, дійсно, є щось суперечливе... «Контакт» є необхідним [5, 58]. Формування навичок спілкування зі слухачами набуває особливого значення для подолання сценічного хвилювання. Впливаючи на аудиторію засобами музичного мистецтва, виконавець випробовує на собі її вплив, впливає на неї, бере ініціативу на себе і, отже, формується як впевнена особистість, віконнавець.

Узагальнюючи сказане, зазначимо, що формування сценічного самопочуття у студентів у процесі музично-виконавської підготовки буде ефективнішим за умови систематичної й цілеспрямованої роботи в цьому напрямку. Результати сучасних досліджень розкривають нові можливості для пошуку ефективних шляхів педагогічної координації внутрішніх психічних процесів особистості в умовах музично-виконавської діяльності.

Література:

1. Баренбойм Л. Музыкальная педагогика и исполнительство /Л. Баренбойм. – Л., 1974.– С. 50-80.
2. Бочкарёв Л. Психологические аспекты формирования готовности музыкантов-исполнителей к публичному выступлению /Л. Бочкарев. – М., 1975. – С.40-45.
3. Давыдов М. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста / М. Давыдов. – К., 1977.– С.
4. Ержемский Г. Психология дирижирования: Некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом / Г. Ержемский. – М., 1988.– С. 123.
5. Игумнов К. Н. О творческом пути и исполнительском искусстве пианиста: Из бесед с психологами / Сост., предисл. и коммент. М. Смирнова // Вопросы фортепианного исполнительства / Ред. М. Соколова. — М.: Музыка, 1973. — Вып. 3. — С. 11-72.
6. Моляко В. О. Психологічна готовність до творчої праці /В. О. Моляко. - Київ, "Знання", 1989.

Остапчук Л.О. – старший викладач

ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНІ ЗАВДАННЯ НА ПОЧАТКОВОМУ ЕТАПІ РОЗВИТКУ СПІВАЦЬКОГО ГОЛОСУ

Проблемам розвитку співацького голосу присвячені роботи багатьох вітчизняних та зарубіжних вокальних педагогів. Природу функціонування голосового апарату людини та шляхи до вершин вокальної майстерності досліджували Л. Дмитрієв, Д. Євтушенко, М.Єгоричева, В. Морозов, А. Менабені, та багато інших. Підсумовуючи досвід науковців галузі вокальної педагогіки О.М.Прядко характеризує розвиток співацького голосу «як процес його постановки, що проявляється в підготовці співацького голосу до професійного виконавства, вироблення природності та правильності звукоутворення, вдосконалення його акустичних якостей, розширенні діапазону, набутті витривалості голосового апарату, усвідомленому керуванні процесом фонації» [8, с.8]. В.М. Откидач зазначає, що «розвиток голосу – це надання звуку більшого об'єму та набуття нових обертонів тембрового забарвлення, розширення співацького діапазону [9, с.43]. Поставлений голос повинен мати гарний, правильно сформований співацький тембр, широкий діапазон, достатню силу звуку, техніку рухливості й кантилену, природне, виразне звучання слова, розвинуті звуковисотні та динамічні можливості голосу, вібрато, що робить процес звукоутворення плавним і рівним. Професійне звучання співацького голосу на думку фізіологів, є результатом спеціально віднайденого характеру роботи голосового апарату, тобто встановлення певних рухових динамічних стереотипів, що лежать в основі співацьких навичок.

Л.Б.Дмитрієв, аналізуючи процес утворення вокальних рухових навичок як основи вокально-технічного компонента постановки голосу, виділяє три етапи:

- знаходження правильної роботи голосового апарату – правильного звукоутворення на окремих голосних на обмеженій ділянці діапазону.
- збереження та уточнення цих навичок під час виконання різних вокальних завдань та вимовляння різних словосполучень на всьому діапазоні.
- автоматизація, вдосконалення та відшліфування чисельних варіантів правильної роботи співацького апарату [1, с.78].

Варто відзначити, що постановка голосу – процес одночасного і взаємопов'язаного виховання не тільки м'язових та слухових навичок співака, а й підняття рівня музичної освіти, загальної культури та морально-духовних якостей особистості. Для їх формування потрібна систематична наполеглива праця впродовж досить тривалого відрізка часу як самого співака так і педагога. Виходячи з цього виховання і навчання співака необхідно проводити одночасно в декількох напрямках:

- розвиток голосового апарату;
- музична освіта;
- виховання художньо-вокального смаку;
- виконавська майстерність.

Це нерозривно зв'язані між собою різні сторони одного цілісного процесу формування і розвитку співацького голосу.

Щоб вберегтися від помилок в роботі з співаками-початківцями важливо дотримуватися основних принципів вокальної педагогіки:

- розуміння значення нейрофізіологічного фактора в процесі співу;
- паралельність розвитку вокально-технічних та художньо-виконавських навичок;
- поступовість розвитку голосу;
- індивідуальний підхід;

- усвідомлення цілісності та взаємообумовленості функціонування всіх частин співацького апарату.

На важливості останнього принципу наголошує в своїй роботі «Искусство резонансного пения» вчений-біоакустик, професор В. П. Морозов. Він застерігає від надавання переваг одній частині (диханню, гортані.), а рекомендує розглядати співацький апарат як цілісну резонуючу систему.

Робота зі студентом в класі постановки голосу розпочинається із знайомства з співаком. Чим воно глибше, цілеспрямованіше і ґрунтовніше, тим чіткіше піде робота над голосом. Педагог насамперед має звернути увагу на музичну підготовку, вокальний досвід, характер, психологічний тип сприйняття (емоційний, раціональний), на якісні характеристики голосу (тембр, діапазон, звучність і т.д.), позитивні і негативні сторони його звучання та причини, що їх зумовлюють. Вище назване дасть можливість педагогу оцінити потенційні можливості студента, в загальних рисах побачити перспективу та спланувати роботу на найближчий період. Звичайно, це завдання не одного дня. Пізнання студента та пошук шляхів розвитку його вокально-технічних та виконавських навичок відбувається на кожному занятті і чим глибше пізнає педагог свого вихованця, тим якіснішим буде результат навчання.

Вагомим фактором успішної роботи по розвитку співацького голосу є уявлення про ідеальний звук. Зауваження та рекомендації педагога завжди сприймаються через призму власних співацьких уподобань, тому першочерговим завданням педагога є формування в учня правильних звукових уявлень, виховання високохудожнього вокального смаку,

Зважаючи на те, що спів є емоційним самовираженням людини, важливо встановити такі стосунки, які б сприяли взаєморозумінню і довірі між студентом і викладачем. Для професійних співаків не є таємницею, що на якість роботи голосового апарату негативно впливає, в тому, психоемоційна напруга, стресові ситуації, захворювання не тільки голосового апарату, а і будь-якого іншого органу, екологія, температура повітря, атмосферний тиск та багато інших явищ. Роботу із співаком потрібно будувати на позитиві, враховувати об'єктивні фактори, що можуть негативно впливати на голос, вимагати вести правильний, здоровий спосіб життя, навчати керувати емоціями, допомагати в стресових ситуаціях. Повага, віра в успіх, терпляче ставлення до помилок, врахування власної думки студента, його смаків і уподобань, сприятиме атмосфері довіри та взаєморозуміння, що є обов'язковою умовою успіху. Робота в класі постановки голосу є творчою співпрацею студента, педагога та концертмейстера, направленою не тільки на опанування студентом відповідних знань і навичок, а й виховання моральних, психічних, емоційних якостей, потрібних майбутньому фахівцю. Вона кожного разу нова, по своєму цікава, іноді непередбачувана тому вимагає зі сторони педагога постійної уваги і готовності спрямувати навчальний процес в потрібне русло. В такому творчому тандемі надзвичайно важливим, а часто вирішальним фактором виступає активна позиція самого співака, адже опановує знаннями та вміннями не той, кого вчать, а хто сам вчиться, тобто спрямовує зусилля на сприйняття та засвоєння відповідної інформації.

На навчання до педагогічного вузу приходять студенти з різним вокальним потенціалом, адже щоб стати хорошим вчителем музичного мистецтва в школі, не обов'язково мати виняткові вокальні дані. Педагогу з постановки голосу часто доводиться працювати з посередніми або й зовсім невеликими співацькими голосами. Серед студентів зустрічаються хороші музиканти-інструменталісти, слабо вмотивовані займатися розвитком своїх вокальних даних. В таких випадках успіх справи залежить від педагогічного таланту та зусиль викладача спрямованих на допомогу студенту правильно зорієнтуватися в навчальному процесі та особливостях обраної ним поліфункціональної професії вчителя музичного мистецтва. Окрім цього одним з важливих завдань вокального педагога на початковому етапі є знайти спосіб

прищепити студенту любов до співу, допомогти усвідомити унікальність, неповторність власного голосу, повірити в себе, в свої можливості, зробити, хай незначні, але успішні кроки в оволодінні вокальним мистецтвом, переконати, що вокальні здібності можна і потрібно розвивати, і що це реально, знайти в кожному конкретному випадку переконливі аргументи для мотивації займатися вокалом, адже додаткове вміння розширює можливості, підвищує рейтинг майбутнього спеціаліста на ринку праці.

Під час занять з початківцями, незалежно від якостей голосу учня та методики педагога, потрібно дотримуватися перевірених практикою загальноприйнятих правил. Насамперед розпочинати роботу голосу з примарних тонів, які, за звичай, знаходяться в середині діапазону голосу. Вони виконуються співаком легко, без зусиль, та зайвої напруги. Примарна зона не охоплює перехідних нот. Визначити примарні тони, як і природний тембр голосу допоможе найбільш зручний для виконання співаком-початківцем голосний звук. Випробувавши всі звуки, слід вибрати для роботи той, на якому голос виявляє свої найкращі темброві та співацькі якості. Важливо також віднайти силу звуку, з якої потрібно розпочинати роботу з голосом. В кожному конкретному випадку потрібно враховувати комфортну силу звучання, що не перенапружує голосовий апарат та водночас дозволяє в повній мірі продемонструвати повноту тембрового забарвлення голосу.

В роботі з початківцями має значення правильний підбір вокально-педагогічного репертуару. Вокалізи, вправи, вокальні твори повинен бути мелодійними не складним, щоб увага студента була максимально зосереджена на техніці звукоутворення, що на початковому етапі є основним завданням. З перших занять важливо боротися з різними проявами скутості м'язів голосового апарату, вимагати правильної співацької постави, природного вокального вдиху та видиху, чистоти інтонування та свободи емоційного самовираження, музикального виконання навіть найпростіших вокальних вправ.

Однією із умов успішного формування і розвитку співацьких навичок є правильна класифікація голосу. Вона базується на індивідуальних характеристиках і визначається за анатомічними (будова гортані, резонаторів, конституції організму), фізіологічними (діапазон, регістри, теситура), акустичними (тембральне забарвлення, рухливість, об'єм, характер) параметрами та за допомогою високорозвиненого музично-вокального слуху педагога. Проте класифікація не є констатацією якихось закріплених ознак і норм щодо того чи іншого типу голосу, а передбачає поглиблений розгляд, дослідження і удосконалення голосових даних співака перед тим як буде винесене відповідне їх визначення. Механічний, поспішний підхід у цій справі, особливо при визначенні типу нерозвинutih голосів учнів, що не мають співацького досвіду, неприйнятний і шкідливий. Нерідко початкові показники навіть хороших та відмінних вокальних даних не дають повного спектру ознак для напевного віднесення голосу до того чи іншого типу. Подальше розкриття можливостей учня, тобто пошук та виявлення всіх позитивних якостей – завдання надзвичайно важливе і відповідальне – здійснюється, як правило, протягом певного періоду навчання, обумовленого індивідуальними особливостями розвитку співацького голосу.

Важливим є завдання опанування студентами, майбутніми музичними педагогами, теоретичних знань щодо будови та особливостей функціонування співацького апарату, принципів, методів, форм роботи по розвитку та збереженню голосу. Набуття практичних навичок та оволодіння теорією звукоутворення – дві важливі взаємообумовлюючі складові процесу формування професійних якостей майбутніх фахівців. Навчання повинно проводитися паралельно і поступово з урахуванням індивідуальних особливостей сприйняття інформації. Учні, у яких переважає художній тип сприйняття навколишнього світу, тобто тих, що послуговуються насамперед першою сигнальною системою, не варто з перших занять

перевантажувати теоретичними знаннями. Наукова інформація обтяжена абстрактною термінологією сприйматиметься важко, часто хибно і тільки ускладнюватиме процес оволодіння навичками. Такі співаки-початківці спочатку мають набути практичного досвіду методом наслідування та копіювання, оволодіти певним об'ємом образно-емоційної інформації, на основі якої проводиться теоретичний аналіз того чи іншого явища. Учні, які сприймають інформацію переважно за допомогою другої сигнальної системи, І.П. Павлов називає їх «мислителі», схильні до аналізу та осмисленню явищ, до співставлення та виявлення причинно-наслідкових зв'язків. Для них важливо спочатку ознайомитися з теоретичними відомостями, все усвідомити, зрозуміти, логічно обґрунтувати, пояснити процес звукоутворення, після цього вони легко справляються з поставленими завданнями, з задоволенням тренують м'язи голосового апарату, виконують вправи, вокалізи, невимусовно переносять набуті вміння і навички з вправ на вокальні твори. Серед людей немає чистих «художників», чи «мислителів», всі ми в тій чи іншій мірі послуговуємося, залежно від ситуації та особливостей психіки, як першою так і другою сигнальною системою. Музичне мистецтво покликане викликати почуття, в силу своїх властивостей, стимулює роботу першої сигнальної системи, розвиває образно-емоційне сприйняття світу. Вокальний педагог, використовуючи в роботі зі студентами методи, що використовують як першу так і другу сигнальну систему, має стимулювати мислення, адже усвідомлене співацьке звукоутворення є основою професійності та вокального довголіття майбутніх фахівців. Важливо завжди знаходити правильний баланс між абстрактним і образним, емоціями і мисленням, виважено використовувати і те і інше на заняттях з розвитку співацького голосу.

З перших занять важливо переконати студента, що навчання мистецтву співу зовсім не розвага, а наполеглива систематична вдумлива скрупульозна праця студента і педагога впродовж тривалого періоду. Успіх не прийде завтра, раптом, просто так, а кроки до вершини майстерності часто непомітні і шлях подолає той, хто незважаючи на труднощі і поразки планомірно і наполегливо йде вперед до мети.

Література:

1. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики /Л.Б.Дмитриев. – М: «Музыка» 2007. – 368 с.
2. Євтушенко Д. Роздуми про голос \ Д.Євтушенко. – К6 «Музична Україна». – 1979. – 92 с.
3. Єгоричева М.І. Вправи для розвитку вокальної техніки / М.І.Єгоричева. – К: «Музична Україна», 1977 – 111 с.
4. Малышева Н.М. О пении / Н.М.Малышева. – М: «Советский композитор», 1988. – 135 с.
5. Менабени А. Г. Методика обучения сольному пению / А.Г.Менабени. – М: «Просвещение», 1987. – 94 с.
6. Морозов В.П. Искусство резонансного пения / В.П.Морозов. – М.: ИП РАН МГК им.Чайковского, Центр «Искусство и наука», 2002. – 496 с.
7. Откидач В.М. Естрадный спів і шоу-бізнес : навч.-метод. посіб. / В.М.Откидач. – Вінниця «Нова книга», 2013. – 368с.
8. Прядко О.М. Розвиток співацького голосу / О.М.Прядко. – Кам'янець-Подільський: ФОП Сисин О.В., 2010. – 128с.

Панасюк Т. Ю. - концертмейстер

РОЛЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА У ПІДГОТОВЦІ СТУДЕНТА - ВОКАЛІСТА

Роботу педагогів (вокаліста, концертмейстера), - визначає сукупність цілей і завдань, метою яких є виховання гармонійно розвинутої особистості майбутнього вчителя музичного мистецтва. Від якості роботи викладача і студента залежить ступінь її успішності. Підсумком цієї роботи (правильно підібраного музичного репертуару і

роботи над ним, розумінням студентом даного матеріалу і виконанням вимог педагога) є виступ на сцені. Для учня кожен такий виступ є певним кроком до пізнання майстерності, накопиченням виконавського досвіду.

Концертмейстер разом з педагогом виконує завдання розвитку у вокаліста – початківця загальної музичності, координує ритм і слух, сприяє зосвоєнню виконавських навичок, розвитку і формуванню музично – естетичних уявлень, вихованню навичок по використанню отриманих знань. При спільній систематичній роботі з концертмейстером у учня виробляються навички ансамблевого виконання.

Концертмейстер у класі постановки голосу – це піаніст-педагог, який допомагає студентам-вокалістам засвоїти програму, виступати на концертах і екзаменах. Тільки, на відміну від соліста-піаніста, він не має можливості бути на першому плані, пристосовуючи своє бачення тексту до виконавчої манери співака – соліста. Поняття «концертмейстер» містить в собі не тільки розучування партій, здатність контролювати їх виконання, знання виконавської специфіки, але і вміння допомогти і підказати правильний шлях до виправлення помилок і недоліків. Отже, діяльність концертмейстера (аккомпаніатора) містить в собі не тільки творчі, але і педагогічні, і психологічні функції, які дуже тісно пов'язані між собою.

Для успішної плідної роботи концертмейстера з студентами вокального класу необхідно встановити довірчі відносини з педагогом – вокалістом, зосновані на професійному рівні. Практика доводить, що педагоги, працюючи разом певний час, напрацьовують спільний професійний досвід спілкування; вони досягають найкращих результатів у виконанні концертної програми, методиці подачі матеріалу, маючи спільну термінологію, розуміючи один одного з півслова. В такій творчій атмосфері учень відчуває себе досить комфортно, має більшу довіру до співпрацюючих педагогів. За таких сприятливих умов багато завдань музичного і психологічного характеру будуть розв'язуватись скоріше і успішніше.

Досягненню успіху в практичній діяльності концертмейстера – педагога сприяє дотримання таким принципам:

- активність і усвідомленість (створення діалогу, стимулювання активності, розвиток образного мислення);
- систематизація і послідовності (привчання до аналізу власного виконання)
- ґрунтовність, міцність зосвоєння (вивчання блоками, закріплення з повтором, робота на перспективу);
- доступність (тренування працездатності студента);
- емоційність (збереження позитивного настрою).

Важливим на шляху розвитку виконавських навичок студента – вокаліста є послідовність і поетапність.

Початковим етапом у навчанні і є складання індивідуальної програми з урахуванням особливостей даного учня: музичної пам'яті, слуху, ритму, особливостей співочого апарату, загального інтелектуального рівня, психологічного портрету, а також ступеню зацікавленості співом, сприйнятливості до навчання.

В процесі вивчення музичного матеріалу викладач і концертмейстер коректують програму, вносять зміни, додають нові твори. В де – яких збірках сучасних авторів відсутня чітка концепція викладу роботи над матеріалом. При прочитанні твору можливі розбіжності в трактовці тексту: (темп, мелізматика, стильові особливості). В такому разі педагоги (викладач і концертмейстер) намагаються знайти вихід із становища: ретельно вивчають нотний матеріал, звертаються до уртексту, прослуховують пропанований твір у виконанні різних співаків.

Наступний етап – це ознайомлення студента з твором. При розучуванні його в класі поруч з учнем знаходяться два педагоги: педагог – вокаліст і педагог – концертмейстер. Вони демонструють твір, ознайомлюють майбутнього виконавця зі стилем, жанром, детально розглядають питання форми, відпрацьовують ритмічні,

інтонаційні складності. Технічно складні місця відпрацьовуються шляхом поділу їх на мотиви і виконання музичного матеріалу в цілому. Важливим моментом в такій поурочній роботі є розвиток слухового контролю, необхідного при роботі над динамічним планом, в питаннях агогіки і цілісності ансамблевого виконання.

Розвиток музичного слуху в цілому залежить від загальної природньої музичної обдарованості, рівня технічної вокальної підготовки, любові до співу, чутливості. Відсутність слухового контролю під час співу породжує напруженість, неухважність, неспівпадань в голосоведенні, порушення ансамблевого виконання, негативне сприйняття слухачем. Тому важливим завданням концертмейстера при спільному виконанні твору з вокалістом в процесі вивчення є розвиток у учня слухового контролю.

Важливим пунктом в спільній роботі концертмейстера і студента є також вирішення ритмічних завдань. З боку концертмейстера це – показ характеру, пульсу твору з перших нот звучання, з боку учня важливим є точне відтворення ритмічного малюнка, опрацювання складних ритмічних місць.

Невід'ємним супутнім завданням є розробка динамічного плану твору, що виконується. Динаміка – один з найбільш дієвих засобів індивідуальної інтерпретації. В залежності від художнього змісту твору і вокальних даних співака в супроводі може використовуватись весь спектр сили звучання, від *pianissimo* до граничного *forte*. Мікродинаміка (дрібні динамічні зростання і падіння) допомагає в досягненні виразності слова і фрази і підказує динаміку акомпанементу. Співак має навчитись чути партію акомпанементу і вибудовувати звуковий баланс. І в роботі, і під час концертних виступів співак повинен чути концертмейстера, але і сам концертмейстер не повинен навіть самим віртуозним виконанням «перекривати» співака.

Особливістю роботи в класі вокалу є робота з словесним текстом твору. Словесний, поетичний зміст – один основних засобів втілення художнього образу. Розкриття його, донесення до слухача, допомагає співаку відтворити художній задум автора. В роботі над словесним текстом потрібно відчувати його загальний настрій, виявити окремі фрази і слова, але їх не повинно бути занадто багато, інакше вони можуть відволікти увагу від музики.

Заключний етап роботи над твором – домогтися грамотного, виразного виконання за допомогою застосування агогічних змін. Для малодосвідченого ансамбліста агогічні відхилення співака здаються іноді несподіваними, занадто довільними, а часом і не доцільними. Агогічні зміни, які являють собою прискорення або уповільнення руху, що не призводять до зміни середнього темпу, досить зрозуміли по відношенню до фраз, речень і більших побудов (*accelerando*, *ritardando* та ін.). Ритмічні відступи соліста, дрібні агогічні відхилення залежать від індивідуального відчуття виконавця, його емоційності і не піддаються регламентації. Розуміння акомпаніатором їх логічності, емоційної виправданості допомагає у створенні художнього образу і становить основну передумову ансамблевої синхронності.

Важливим кроком до набуття сценічної витримки і професійної майстерності є публічне виконання студентом своєї програми. Тут стане в пригоді сукупність всіх набутих ним знань виконавської майстерності, а також знадобиться впевненість в своїх силах, сміливість, воля. Від якості попередньої підготовчої роботи залежить концертний виступ вокаліста. Навчивши студента в класі слухати партію фортепіано, концертмейстер на сцені має справу з підготовленим музикантом – солістом, повноправним партнером, що відчуває і усвідомлює форму, характер твору і внутрішній рух музичної думки. Від внутрішньої інтуїції і злагодженого виконання учасників ансамблю залежить успішне спільне виконання вокального твору.

Таким чином, будь-який виступ – це стресова ситуація. Попередню психічну підготовку і настрої на успішний виступ, звичайно ж, дає педагог в класі, але під час публічного виступу студент виконує твір з єдиним помічником і натхненником в особі концертмейстера. Від його професійних якостей багато залежить. Досвідчений,

грамотний акомпаніатор інтуїтивно відчуває, де співак починає «хитатись»: втрачає інтонацію, збивається з ритмічного малюнку, чи просто забуває слова; він зуміє вчасно і непомітно для глядача допомогти, використовуючи музичну підказку, підхопить інструментом вокальну партію, допоможе «повернутись» в інтонацію. Саме витримка концертмейстера в цей момент дозволить студенту не набути комплексу боязні сцени, і саме на сцені відбувається надскладний тонкий процес перетворення учня у виконавця, артиста.

Література:

1. Алексеев А. Из истории фортепианной педагогики: Хрестоматия. К.: Музична Україна, 1974. – 161 с.
2. Живов Л. Подготовка концертмейстеров – аккомпаниаторов в музыкальном училище/Л. Живов//Методические записки по вопросам музыкального образования. – М., 1966. – с. 329 – 345.
3. Люблинский А.А. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы/ А.А. Люблинский – Л.:Музыка, 1972 -81 с.
4. Молчанова Т.О. Мистецтво піаніста – концертмейстера: навч. посіб./Т.О. Молчанова. – Львів: ДМА, 2007. - 216 с.
5. Мур. Дж. Певец и аккомпаниатор: воспоминания. Размышления о музыке./Дж. Мур. – М.: «Радуга», 1987. -432 с.
6. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога/Е.М. Шендерович – М.: Музыка, 1996. -207 с.

Пацкань І.В., Штепа Ж.В. - викладачі

РОБОТА НАД ХУДОЖНЬО-ПЕДАГОГІЧНОЮ ІНТЕРПРЕТАЦІЄЮ МУЗИЧНОГО ТЕКСТУ В КЛАСІ ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ

Текст у мистецтві має здатність до самооновлення, яке ґрунтується на ефекті художньо-смыслового резонансу. Ефект резонансу виникає лише тоді, коли людина здатна налаштуватися на ту чи іншу «енергію», яку випромінює текст. Культурно-історичний, художній досвід, накопичений людством є тією «енергією», інформацією, яка передається з покоління в покоління, завдяки якій здійснюється наступність в розвитку суспільства, людини.

Будь-яку знакову систему, яка несе певну інформацію прийнято вважати текстом. У музично-співочому мистецтві до області текстів відноситься нотний (партитурний) запис музичного твору, його вокально-хорове виконання, диригентське причитування, музично-теоретичний аналіз художнього твору і т.п. Художньо-музичні тексти, маючи своїх авторів, написаних в той чи інший час, мають властивість до саморозвитку, оновлення, здатні під впливом суспільно-історичного розвитку варіювати свою художньо-смыслову настройку, резонувати разом із виконавцями та слухачами.

Для музичної педагогіки інтерпретація художньо-музичного тексту є дуже важливою. Вона пов'язує процеси навчання, виховання і розвитку студента, націлює на особистісно-орієнтовану освіту. Система спеціально підібраних музично-освітніх текстів в музичній освіті створює умови для інтелектуального, художньо-емоційного розвитку особистості студента, формує у них музичну культуру.

Мета статті – розглянути типи інтерпретацій, які впливають на зміст і методику навчання диригуванню і які розглядають навчання в єдності процесу і результату.

Таланти видатних музикантів минулого залишили нам зразки художніх текстів. Звертаючись до них, інтерпретуючи їх, студенти відкривають себе в тексті, відбувається процес перетікання минулого в сьогодення, одне починає резонувати з іншим.

Ця резонансна властивість тексту перетворює інтерпретацію в особистісно значущий для студента процес, є джерелом активності студента. Вона націлює студента на відкриття невідомого у відомому, розширює простір для пошуку та творчості.

Початковий етап занять в класі диригування носить установчий характер. Як правило, студенти, що приступають до занять позбавлені досвіду, умінь і навичок в області диригування. Вони знайомляться з найпростішими диригентськими схемами, отримують початкові уявлення про площину, «точку», амплітуду рухів і т. п. Структуру навчальної діяльності студента в класі диригування визначає взаємодію кількох текстів. Особливе значення приділяється перекладу мови одного тексту на іншу мову. Наприклад, майбутній диригент повинен навчитися нотний запис партитури переводити на «мову» прийомів гри на музичному інструменті, або на «мову» способів вокально-хорового виконання, музичного аналізу, «мову» диригентського жесту. «Мова» жесту є спеціальним предметом навчання в класі диригування, але без володіння навичками перекладу мови одного тексту на іншу та їх взаємодію диригування не може існувати. Все це вирізняє диригування від інших музичних предметів.

На початковому етапі студент буде наслідувати педагога. Він прагне по можливості точніше відтворити той диригентський зразок, який він бачить у викладача. Тому основним методом на даному етапі є практичний показ. Такий тип інтерпретації партитури можна назвати імітаційним. Він характерний тим, що цільові установки, засоби, способи інтерпретації музичного тексту задаються і направляються викладачем. Така дія за заданим зразком дозволяє студентові освоїти нормативи і правила за допомогою яких утворюється диригентський еквівалент музичного тексту. Заняття в класі диригування не зводиться до механічного зразка, що вони носять виключно репродуктивний характер. Будь який вид діяльності в класі диригування повинен бути продуманий з педагогом, націлений на творчу участь студента в освітньому процесі. Студент проектує заданий зразок формує власний, індивідуальний еквівалент диригентської партитури. В результаті виникає ефект резонансу. При імітаційному типі інтерпретації акцент ставиться на диригентському «прочитанні» партитури.

Відомо, що майстри хорового мистецтва дозволяють відходити від загальноприйнятих нормативів, варіювати, відозмінювати малюнок свого жесту, тобто завжди залишають місце для імпровізації.

Другий тип художньої інтерпретації музичного тексту носить «ескізний», ситуативний характер. Слово «ескіз» (фр.) – попередній накид. Він дає можливість, на відміну від імітаційного типу художньої інтерпретації музичного тексту, розгорнути в часі процес художньо-образного мислення музиканта, художника.

У класі диригування звучання хору замінює концертмейстер, граючи нотний текст на фортепіано. Тому студенту необхідно привчати себе уявляти, чути внутрішнім слухом хорове звучання. Результатом такого «перекладу» повинна стати диригентсько-хорова інтерпретація, яка поєднує реальність і уявність, музичний текст і можливості уявного хору, який буде його виконувати. Якщо студент в класі орієнтується на ідеальний результат музичного тексту, (його виконує концертмейстер), то з поля зору фахівця зникає головна сторона діяльності хормейстера – становлення цього результату, управління процесом розучування твору хором.

Ескізний тип інтерпретації передбачає рух, послідовне досягнення результату, який залежить від багатьох обставин: рівня підготовки хору, його кількісного та якісного складу, часу, відведеного на підготовку програми, ступеня складності самих

творів. Якщо студент все це буде враховувати, то він внутрішньо підготовлений до осмислення варіантної природи виконання.

Студентові на заняттях можна створити проблемну ситуацію. Запропонувати продиригувати твір який співає самодіяльний хор, а потім цей твір продиригувати так, ніби його співає професійний хор.

З методичної точки зору є досить корисним для студента будувати роботу з хором на контрастних зіставленнях. Педагог може запропонувати майбутньому фахівцю про диригувати будь-який фрагмент партитури то на legato, то на staccato; то на forte, то на piano; то швидко, то повільно. В іншому випадку створити іншу уявну ситуацію, наприклад, відтворити жестом стрибок на септиму в партії сопрано (студент має показати рукою цей хід) або попрацювати з партією басів, оскільки там зустрічаються ритмічні труднощі. Ставлячи такі завдання, педагог розгортає перед майбутнім фахівцем процес інтерпретації в єдності з його методичним аспектом.

Ескізний тип інтерпретації музичного тексту готує студента до реальних життєвих умов майбутньої диригентської діяльності, готує вмінню переносити свої дії на мову можливих ситуацій, які задаються на заняттях педагогом.

Як імітаційний так і ескізний тип інтерпретації музичного тексту не вичерпують розмаїття форм роботи з студентом в класі хорового диригування. Складаючи іспит чи залік студент не тільки демонструє вивчену програму, а готовий адекватно реагувати на ситуації, що виникають по ходу його спільної з концертмейстером виконавської інтерпретації музичного тексту. Наприклад, концертмейстер пришвидшив темп виконання партитури, то майбутньому фахівцеві необхідно знайти, застосувати ті засоби та прийоми диригентського впливу, які б змінили темп виконання твору концертмейстером. Це і є тип інтерпретації, структурною ознакою якого є імпровізація.

Ця модель орієнтує студента на варіантне, гнучке прочитання партитури, дії з нею, реалізацію, відповідно до умов, можливостей виконавців.

Послідовність етапів, пов'язаних з володінням досвідом взаємопереходу, реалізується в почерговій зміні типів інтерпретації, які багато в чому визначають зміст і методику навчання диригуванню.

Література:

1. Велика Радянська Енциклопедія: в 30 т. / Гл. ред. А. М. Прохоров. - М., 1972.
2. Бочкарьов Л.Л. Психологія музичної діяльності.- М., 2008.
3. Готсдінер, А.Л. Музична психологія. - М., 1993.
4. Докшицер Т. Шлях до творчості. – М. ; 1999. с.44.
5. Кочнев, Ю.Л. Музичний твір і інтерпретація // Радянська музика. - 1969. - № 12.
6. Ліberman, Є.Я. Творча робота піаніста з авторським текстом. - М., 1998.
7. Медушевський В. Про закономірності та засоби художнього впливу музики. – М., 1976.

Сізова Н. С. - викладач

ІСТОРИКО-ДЖЕРЕЛОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ ВИВЧЕННЯ ЦЕРКОВНОГО СПІВУ В ДУХОВНИХ УЧБОВИХ ЗАКЛАДАХ ПОДІЛЬСЬКОЇ ЄПАРХІЇ 1864 – 1890 РОК

Починаючи з 1796 року, за царським указом Павла І була створена Подільська губернія, до складу якої входила і Вінниччина. Починаючи з 1861 року, у зв'язку з реформами, які підпадали також і на Подільські землі, почалася реформа освіти.

Внаслідок того, що Подільські землі були приєднані до Царської Росії пізніше, ніж інші частини української землі, тут залишалося багато впливу польської культури. І тому вся реформа на Поділлі, та Вінниччині зокрема опиралася на розвиток російської

культури та православ'я, з метою «водворить русский элемент» - [4, с.155] та фактично знищення усіх інших культур.

Російська імперія, маючи на меті підняти культурно-освітній рівень, виховати кваліфікованих працівників, починає займатися організацією народних шкіл. Звісно, найкращий контроль освіти у потрібному напрямку, могла забезпечити церква, тому на Поділлі та Волині організовуються саме церковно-приходські школи, семінарії. Російським урядом було виділено кошти для організації та облаштування приміщень [2, с. 73].

На теренах Поділля за активного сприяння Міністерства освіти Царської Росії почали відкриватися освітні заклади різного рівня. Так, вже в кінці XIX ст. нараховувалося більше народних шкіл, братські школи (школи для бідних дітей та сиріт), якими піклувалося Свято-Іоано-Предтеченське братство, двокласні учительські школи, училища шляхетних панянок (м. Тульчин, м. Камянець), духовні училища і т.ін.

Фактично, з 1866 року у всіх приходах Подільської єпархії існували церковно-приходські школи, де більш-менш успішно проводилося навчання сільських дітей грамоті. Так, вже наприкінці 1870-х років налічувалося близько 1300 церковно-приходських шкіл, засновані з метою «вкоренить в местные населения св. веру православную и народность русскую» [5, с. 379].

Синодом та Подільською консисторією, що відповідала за освіту регулярно виходили офіційні вказівки щодо предметів викладання та їх змісту. Такі розпорядження приходили для директорів церковно-приходських, міських та сільських шкіл, училищ.

Так, до прикладу у розпорядженні щодо необхідних предметів у церковно-приходських училищах значаться читання церковного і світського друку, письмо, арифметика, історія, російська мова, географія Росії та Палестини, поясненні літургії та церковний спів.

Варто зазначити, що музична освіта, а саме предмет церковного співу належав до обов'язкових предметів у будь-яких вищевказаних навчальних закладах.

Чітко визначається і мета – поширити культурне виховання учнів, спираючись на спів, музику. Так, в проекті уставу народних училищ чітко вказано, що церковний спів має входити у число обов'язкових предметів: «дабы с одной стороны в детях возбудить благочестие, а с другой – дать возможность образовать из учащихся хороших певчих для церковной службы» [6, с. 333]. Варто зазначити, що більшість церков в урочистості та свята обслуговував спів саме учбового хору.

Відповідно до уставу, церковний спів викладався 2 рази на тиждень. Викладався церковний спів здебільшого з голосу, вивчалися основні важливі літургійні піснеспіви. «... Начинать пение с голоса. Петъ: Царю небесный, достойно есть, Богородице Дево. Затем хоровое способным ученикам, по нотам и церковный обиход» [7, с. 599]. Існували також і чіткі рекомендації методики викладання співу. Так, першим етапом було вивчення матеріалу з голосу. Така методика викладання була зумовлена ще і тому, що далеко не всі вчителі церковного співу вміли читати по нотах. Хоча зауважується, що найкращий спосіб вивчення – спів по нотах. Причому, знайомство з нотами також супроводжувалося ілюстрацією інструментальною. Освічені викладачі часто для цього використовували скрипку, оскільки саме цей інструмент вважався близьким до дитячого голосу. Під час навчання нотної грамоти обов'язково зверталася увага на чистоту інтонування, на манеру співу, правильну поставу, дихання і т.д. Після засвоєння учнями нотної грамоти переходили до наступного етапу, який за своїм змістом відповідає правилам організації дитячого хору. Учні розподілялися по партіям. Кращих учнів ставили по бокам і в центрі, трохи слабших учнів обов'язково розміщували біля кращих вперемішку, що давало їм змогу також розвиватися, прислухатися до чистого і правильного співу з боку сусіднього голосу.

Наприкінці XIX ст. в церковних закладах були відомі декілька видів нотації. Серед них: старовинна церковна нотація (збереглася лише у вигляді давніх церковних записів), квадратна нотація, яка використовувалася і того часу. Сучасна нотація була поширена надзвичайно і в кінці XIX століття на Поділлі, хоча називалася вона «круглою», або «італійською». Найбільш рекомендований вид нотації для вивчення церковного співу на початковому етапі – був так званий цифровий.

Система цифрової нотації була надзвичайно простою. Семи тонам діатонічної звичайної гами відповідали сім цифр. 1- до, 2- ре, 3- мі, 4 – фа, 5 – соль, 6- ля, 7 – сі. Октава і наступні ноти, які йшли вище позначалися такими самими цифрами, але з рискою вверху, нижні октави і низхідні відповідно, тими самими цифрами і рисками внизу. Всі паузи були відмічені нулями, дієзи – перекреслені ноти справа наліво, бемолі – зліва направо.

Вважалося, що після опанування цифрової нотації, учням буде досить легко перейти до опанування нотації «італійської».

Синод приділяв надзвичайно велику увагу контролю викладання церковного співу у закладах, підпорядкованих церкві. Так, видавалися нотні збірки, підручники з методики викладання співу, які були рекомендовані для використання. Серед таких збірок були «Руководство для обучающихся пению» А. Рожнова (викладача співу придворної співочої капели), «Руководство к обучению пения в народных школах» Г.Ломакіна, Афанасьєва, І. Казанського. Рекомендовалися також і певні нотні збірки, серед яких обов'язковим був обиход церковного співу, виданий Придворною співочою капелою у 1848 році, церковні твори О. Львова, А. Рожнова, для вкорінення російської традиції та культури із світських творів рекомендовалися до вивчення російські народні пісні.

Слід зауважити, що партесний спів в училищах не був рідкістю. І хоча викладання церковного співу починалося з викладання «гласів», партесному співу приділялась також неабияка увага. Так, в Тульчинському училищі шляхетних панянок, в якому виховувалися доньки священників, псаломщиків та знатних громадян, партесний спів був обов'язковим елементом загального виховання. Із найбільш здібних дівчат організовувався хор, який відповідно брав участь у богослужіннях.

Іспита з церковного співу не було передбачено, але виконанням учнівського хору традиційно розпочинались і закінчувались всі інші іспити в школах та училищах. Так, у звіті за іспити у братських школах м. Кам'янця, згадується і про спів на початку іспиту, який проводився дуже урочисто, у присутності священників, вчителів, а також єпископа Подільської і Брацлавської губернії: « пение в братской городской школе до такой степени развито, что некоторые мальчики пели по окончании испытания партесное «Достойно есть» и трио «Исполла-эти-деспота» [3, с. 96 – 97]. Велика увага приділялась також і естетичному вихованню, умінню наставників розвивати таланти обдарованих учнів.

Вихователь мав обов'язково звертати увагу на таланти своїх вихованців, допомогти їм їх розвивати, виділяти для них спеціальний час, щоб учні могли розвивати свій талант

Для занять співом виділялися окремі кімнати. Але інспектори повинні були чітко наглядати за творами, які вибиралися учнями. Часто також учнівські хори служили своїм співом і на літургіях, тому репетиції із підготовкою до Богослужіння були неодмінною складовою навчання у школах та училищах.

Таким чином, виховання учнів, опираючись на російську та православну культуру відіграло надзвичайно велику роль у вкорінення російської культури на Вінниччині. Але водночас відкриття великої кількості шкіл сприяло підвищенню культурно-освітнього рівня громадян.

Варто зазначити, що сам рівень викладання співу та музики у таких закладах був здебільшого недостатнім. Більшість викладачів не мали професійної музичної освіти,

не всі вчителі церковного співу володіли нотною грамотою. Але, водночас із цим, загальний культурний рівень українського народу, особливо у передмістях та селах неупинно зростає. Так, випускники шкіл, училищ, мали змогу поширювати культуру серед населення. А такий важливий етап культурно-освітнього розвитку в свою чергу дав можливість в майбутньому організувати вже більш професійні учбові заклади, як церковні, так і світські, в яких викладання співу було піднесено на досить високий професійний рівень, залишивши за Вінниччиною право називатися однією із хорових столиць України.

Література:

1. Гарднер І. Богослужбное пение русской православной церкви. Том II. История / И. Гарднер. – Москва. – 2004. – 528 с.
2. Лотоцкий А. Народное образование в Подолье в его прошлом и настоящем / А. Лотоцкий // Образование. – 1896. – № 4. – С. 73;
3. Подольские епархиальные ведомости (ПЕВ). — №3 — 1867. – с. 96 – 97;
4. Подольские епархиальные ведомости (ПЕВ). — №5 — 1867. – с. 155;
5. Подольские епархиальные ведомости (ПЕВ). — №8 — 1871. — 1 січня – с. 379.
6. Подольские епархиальные ведомости (ПЕВ). — №11 — 1862. – с. 333;
7. Подольские епархиальные ведомости (ПЕВ). — №15 — 1867. – с. 599;

Сідорова І.С. – канд. пед. наук, старший викладач

ВПЛИВ ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА НА ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИЧНИХ СМАКІВ СТУДЕНТІВ

Вивчення та аналіз практики уможливорює констатування того, що загалом навчання майбутніх учителів музичного мистецтва зорієнтоване на здобуття спеціалізованих знань, водночас зауважуємо, що мало уваги приділяється розширенню діапазону естетично-художніх потреб та, власне, формуванню естетичних смаків студентів, як невід'ємного компоненту їхнього духовного становлення, у той час, як саме на вчителів покладається відповідальність формування світоглядної культури учнів.

Варто зазначити, що естетичний смак є істотним елементом естетичної свідомості людини. Сутність естетичного смаку полягає в поєднанні чуттєвого і раціонального, емоційного й інтелектуального (Н. Кіященко, Н. Лейзеров, В. Разумний, В. Скатерщиков та ін.). З одного боку, естетичний смак є здатністю оцінити естетичні переваги предметів та явищ дійсності, з іншого, – виражає хвилювання, що вказує на індивідуальну неповторність особистості. Тому естетичний смак – не тільки оцінка, а й привласнення або заперечення певних естетичних цінностей. Це визначає напрям естетичного саморозвитку особистості [1, с.90].

Якщо аналізувати галузь суто фізіологічного відчуття (що смачно, а що несмачно), то це можна назвати уподобанням, якому надається перевага. Проте, естетичний смак також глибоко індивідуальний, але він має суспільний зміст і належить до соціальної царини. Естетичний смак не є вроджена властивість людини, і його не можна обмежувати психофізіологічними реакціями.

Зауважимо, що естетичний смак не буває незмінним. «Суспільні відносини та особливості світу людини впливають на розвиток або деградацію особистісного естетичного смаку. Про це свідчать зміни переваг щодо добору або характеру творів мистецтва тощо» [1, с.91].

Загальні визначення естетичного смаку вказують на здатність індивідуальної оцінки явищ дійсності та мистецтва. Отже, естетичні смаки постають як емоційно-оцінне ставлення студентів музично-педагогічних спеціальностей до прекрасного, мають вибірковий, суб'єктивний характер та пов'язані з індивідуальним баченням і сприйняттям, які формуються в процесі навчання і виховання.

Не викликає сумнівів, що все людство у різні віки відчувало силу музики та її вплив на людські почуття. Навіть прості музичні враження справляють велике значення на психічне життя людини. Але для того щоб природно і глибоко сприймати смисл музичних образів, необхідне знання засобів музичної виразності, знання різних компонентів музичної мови. Такими специфічними знаннями повинен володіти майбутній педагог-музикант і оперувати ними у своїй педагогічній діяльності. Композитори, поети відображають в своїх хорових творах сутнісні сторони суспільно-історичної дійсності, разом з тим, художній зміст творів включає в себе життєву тему, яка витікає з неї, і пов'язану з нею емоційно-естетичну оцінку. Вчитель має розуміти цю специфіку і компетентно передати свій досвід учням.

Одним з ефективних засобів формування естетичних смаків майбутніх педагогів-музикантів є хорове мистецтво, пізнавальні й естетичні функції якого мають значний виховний потенціал. Залучення студентів до хорової творчості якісно впливає на ефективне наповнення їхньої професійної підготовки, задоволення потреб, інтересів, сприяє виявленню і реалізації естетичних здібностей, що допомагає у підготовці творчих, кваліфікованих майбутніх педагогів.

Хорове мистецтво є найбільш доступним, емоційним видом художньої творчості, яке здійснює величезний вплив на суб'єктивний світ особистості, породжує різноманітні глибокі особистісні переживання художніх музично-поетичних образів, слугує розвитку художнього смаку та емоційності, надає можливість для самовиявлення і самоствердження, розширює досвід естетичних і життєвих відносин, допомагає здійснювати перехід до більш глибокого пізнання мистецтва. К. Ушинський стверджував, що хорова музика організує, об'єднує учасників, виховує їхні почуття, вносить життєрадісність, яскравість у їхнє життя.

Хоровий спів займає особливе місце в житті і побуті українського народу та є традиційно розповсюдженим видом музичної діяльності. Українські пісні вирізняються виключною виразністю, мелодійністю, багатством жанрів. З дитинства матір через колискові прищеплює любов до пісні своїй дитині. І з цього віку та протягом усього життя пісня супроводжує людину.

Зміст хорової музики розкривається через слово, поетичний текст і музичну інтонацію, мелодію. Через це емоційна сутність хорової музики нібито "подвоюється". Хоровий спів сприяє пізнанню та оволодінню музичною мовою, що, в свою чергу, допомагає найточніше і найглибше виявити і розвинути музичні здібності. При цьому хорове виконавство як найдоступніший вид музичної діяльності найінтенсивніше збагачує естетичний досвід студентів, ознайомлюючи їх з кращими зразками національної та світової хорової спадщини, творчістю видатних композиторів і виконавців, диригентів і найкращих колективів.

Історія розвитку хорового мистецтва свідчить про його великі потенційні можливості впливу на духовний світ особистості, на пробудження міцних енергетичних ресурсів кожної людини. У різні історичні епохи жанри хорового мистецтва цілеспрямовано використовувалися для формування певного типу світогляду, морально-естетичного ставлення до світу, до людей.

Проблема відродження хорової культури в Україні, залучення молоді до хорової діяльності, зокрема майбутніх педагогів-музикантів є актуальною в наш час, адже це традиційний вид творчості, за допомогою якого вирішуються важливі психолого-педагогічні проблеми виховання у закладах вищої освіти. Хоровий спів, проєктований у суспільно корисну музичну діяльність студентської молоді, сприяє розвитку творчої

активності, спонукає до розширення музичних знань і вдосконалення вокально-хорових навичок, змушує систематично розвиватися і вдосконалюватися.

Таким чином, можна стверджувати, що саме хорове мистецтво виступало протягом століть величезним фактором виховання людської індивідуальності, найбільш ефективним засобом впливу на емоційну сферу, на формування естетичних смаків, стимулом розвитку творчих здібностей, духовності молодого покоління.

Література:

1. Естетика : Навч. посіб. / М. П. Колесніков, О. В. Колеснікова, В. О. Лозовой та ін.; За ред. В. О. Лозового. – К. : Юрінком Інтер, 2005. – 208 с.
2. Словник-довідник з професійної педагогіки / [ред.-упоряд. А. В. Семенова]. – Одеса : Пальміра, 2006. – 272 с.
3. Соловей М. Система виховної роботи у вищому навчальному закладі як фактор цілісного виховання особистості / М. Соловей, В. Демчук // Рідна школа. – 2004. – № 6. – С. 33 – 37.

Стребкова Д. В.- концертмейстер

НАВИЧКИ ЧИТАННЯ З ЛИСТА ЯК ВАЖЛИВИЙ АСПЕКТ В КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

«... я никогда не слышал у него ни одной фальшивой, ни одной пропущенной ноты. Игра его обладает какой-то несотворенной, строго очерченной красотой, всякий раз меня ошеломляет, как Рихтеру удастся расположить в абсолютном единстве отдельные плоскости звучностей».

(Дитрих Фишер Дискау о Рихтере)

Головною відмінною рисою концертмейстерської діяльності є необхідність розвитку навичок та вмінь слухати не тільки себе, але і соліста.

Концертмейстер – найпоширеніша професія серед піаністів. Він потрібен скрізь: на концертній естраді, в хоровому колективі, в оперному театрі, в хореографії, і на викладацькому поприщі: музичні та загальноосвітні школи, палаци творчості, естетичні центри, музичні та педагогічні училища та вузи.

Мистецтву акомпанементу і питань концертмейстерської діяльності спеціально присвячені дослідження Н. Крючкова "Мистецтво предмет навчання", А.Люблінського "Теорія і практика акомпанементу", Е.Шендеровича "В концертмейстерському класі". Ці автори, висвітлюють важливі для акомпаніатора методичні аспекти роботи над читанням з листа і транспонуванням. Чимало цінного матеріалу, в тому числі практичних порад концертмейстерам міститься в книзі Дж. Мура "Співак і акомпаніатор".

«Лучший способ научиться быстро читать – это как можно больше читать», – говорил Йосиф Гофман. Розподіляють цю думку, ті музиканти, які досягли висот завдяки практиці читання нот. Безумовно, *практика – це основна умова, освіти любого навика*. Однак за допомогою однієї тільки практики, більша частина музикантів, так і не оволоділа необхідним вмінням читання нот.

Читати твір з листа – означає швидко схопити і ескізно передати емоційно – образне значення музики, з умовним відтворенням нотного запису. Знання основних закономірностей і принципів читання нот, може суттєво полегшити задачу.

У структурі роботи *концертмейстера* важлива роль належить ознайомленню з новим музичним репертуаром. Теорія і практика підготовки професійного музиканта свідчить про те, що *здатність до швидкого читання нотного тексту - один з*

важливих факторів розвитку комплексу музичних здібностей. Розглянемо основні положення, кваліфікованого читання з листа, розкриємо особливості і закономірності:

- прийоми технічного освоєння твору з листа і його художньо-образного осягнення не однакові і вимагають різного підходу, так само розрізняються прийоми самонавчання і навчання швидкого читання;

- читання з листа є основний спосіб роботи музиканта на етапі ознайомлення з новим твором, є спільною, базовою діяльністю для всіх музично-виконавських спеціальностей.

Прийнято розрізняти два основних види виконання по нотах незнайомого твору - розбір і читання з листа:

- розбір – повільне програвання п'єси, яка допускає зупинку руху;
- гра з листа – безперервне виконання незнайомої п'єси в темпі і характері близькому до необхідного, без попереднього програвання на інструменті.

Польський психолог музики Я.Вершіловський вводить самостійну діяльність будь-якого профілю - читання нот або гри по нотах (кілька видів).

Читання музики з листа є найбільш складним різновидом гри по нотах і має статус художньої діяльності. Багато майстрів, говорять про те, що в процесі швидкого програвання «не всі ноти прочитується як слід» (Г.Нейгауз), допускаються і «ноти фальшиві» (М.Грінберг) і «темپ приблизний» (К. Ігумнов). Не можна ставити обов'язковим завданням точне вигравання всіх нот і тонких нюансів.

Читання музики з листа - складний психофізичний процес. Необхідно знати специфіку і ефективність окремих його складових. Це особливий дар, як абсолютний слух. Але і його потрібно розвивати. Цим необхідно займатись кожен день. Правда багато часу для цього не знадобиться: достатньо від 10 до 20 хвилин. Якщо не бути ледачим, а займатись цим кожен день, то вже за один рік можливо досягти непоганих результатів. Цей процес має деякі особливості, про які краще знати раніше, щоб освоїти ці навички.

1. При літературному читанні ми не читаємо окремими буквами, а **зір бачить усе слово, а інколи і фразу цілком**. Також це відбувається і при читанні нот. Концертмейстер повинен навчитися швидко поглядом розпізнавати найбільш розповсюджені ритми, інтонації, мелодичні і гармонічні схеми.

Цей процес «розпізнавання» бажано довести до автоматизму. Зазвичай в інтервалах, тризвуках, арпеджіо буває достатньо прочитати лише одну ноту (нижню) – інші визначаються на «око», по відстанню між звуками.

Існують вправи і дії, що розвивають техніку зорово-слухового сприйняття і виконання нотного тексту на інструменті. Основою навички гри є: гнучкість, швидкість і точність рухової реакції на зорово-слуховий образ. Розвиток зорового уявлення фортепіанної клавіатури починається в процесі виконання гам (всіх) і вправ (наприклад, 11 положень). Вивчається спочатку аплікатура. Потім гами і вправи можуть гратися «наосліп» не дивлячись на руки. Увага направлена на звучання і артикуляцію.

При виконанні п'єс з широкими ходами, стрибками необхідна:

- раціональна посадка за інструментом (при якій в поле зору виконавця потрапляє і нотний текст на пюпітр, і руки на клавіатурі);
- читання тексту, який розташований в нижній частині нотної сторінки;
- руки і клавіатура виявляються в сфері периферичного зору (виконавець бачить лише смутні обриси рук на клавіатурі):
- в ході вправ, контури рук і клавіатури стають чіткішими (ця виразність зберігається і при читанні рядків).

Вказані методи можна застосувати при навчанні читання, як дітей, так і дорослих, які повільно читають з листа.

2. Необхідно навчитись швидко аналізувати музичний текст, визначаючи його структурно – змістовну логіку. Бо граючи на фортепіано, ми завжди маємо справу з багатоголосною фактурою.

Не підлягає змінам і мелодія, вона є змістовною і емоційною основою твору. Якщо концертмейстер має схильність до читання, то він це засвоє без проблем і поради йому не потрібні. Спрощення і скорочення в практиці читання набуває середина твору. Для цього потрібний швидкий аналіз тексту по вертикалі і по горизонталі.

Необхідно чітко розуміти, що головними у фактурі завжди будуть мелодійна лінія (змістовною і емоційною) а лінія баса (є ладогармонічною основою всієї фактури). Далеко не завжди, читаючи з листа, можна встигнути все «роздивитись», особливо при складній фактурі, і не дуже повільного темпу. Тому увага: **при читанні з листа необов'язково текст програвати у повному об'ємі.**

Тоді потрібно розсортувати: що повинно прозвучати обов'язково, а яку частину фактури можливо і пропустити при програванні. Потрібно чітко розуміти, що головними у фактурі завжди будуть мелодична лінія та лінія басу. Ці два елементи потрібно зберегти.

Художньо-змістовна сторона читання з листа пов'язана з побудовою емоційно-смыслових образів. Це те, що дано музиканту, що пов'язано з його здатністю прочитати прихований сенс музики.

Умови невинного програвання – «забігання очима вперед». Ми бачимо нотну графіку, відчуваємо *клавiатуру* і *рух* на ній і чуємо *звучання*. Включається слуховий досвід, музично-слухові уявлення. Завдяки внутрішньому слуханню відбувається «озвучування» нотного тексту і його осмислене сприйняття.

А зараз саме час ознайомити з трьома пунктами:

- етапи;
- умови;
- прийоми швидкого читання.

Навичками читання з листа можна розділити на два етапи:

- читання без інструменту (внутрішньо-слухове читання);
- читання за інструментом (читання-гра).

Перший етап розглядається як підготовчий до другого.

Спрощення фактури не тільки прискорює гру з листа, тут він - важливий показник осмисленості читання. У зв'язку з тим, що текст фортепіанної музики має не тільки горизонтальний (як запис вокальної, скрипичної або флейтової музики), але й вертикальний вимір. Досвід показав, що читання по горизонталі звичний (як при читанні слів), тому більш **важлива робота – читання по вертикалі.**

Навик швидкого охоплення нотного тексту по вертикалі розвивається також за допомогою вправ:

- акордова послідовність виконується у формі гармонійної фігурації, починаючи від баса;
- текст, викладений грається акордами ніби «стискається»;
- визначення гармонійної логіки арпеджірованого тексту;
- серед вправ, існує «фотографування» виконавцеві демонструється (мотив, фраза і таке ін.), який він повинен запам'ятати, уявити в звучанні і зіграти. Ця вправа збільшує швидкість сприйняття.

Перш ніж почати акомпанувати концертмейстер повинен уявити собі характер і настрої музики: визначити основну тональність і темп (можливі зміни темпу), розмір і його зміни, динаміку (яка може змінитись), як в партії фортепіано, так і в партії соліста. Розглянемо поетапну методику Е. Шендеровича. Яка дає навик поступового охоплення трьохрядкової партитури:

- грати тільки сольну і басову партію соліста;

- виконується уся фактура (в тому числі і соліста), розташування акордів до можливостей своїх рук;
- грати один лише вокальний рядок, підспівуючи слова або ритмічно їх промовляючи, тільки слід запам'ятати, в яких місцях розташовуються цезури (щоб співак взяв дихання);
- піаніст зосереджується на партії фортепіано.

Будемо розглядати швидке читання нот як цілісну діяльність людини.

Як групуються ноти, в яких образах вони постануть перед поглядом виконавця - все це відноситься до графічного рівню прочитання нотного тексту. Графічні образи формуються в процесі зорово-інтелектуального сприйняття нот. Швидке читання нотного запису здійснюється завдяки угрупованню нотних знаків у відносно стійкі комплекси по вертикалі і горизонталі. Це можуть бути повторення, секвенції, паузи, відповідний характер фраз.

Дуже важливо: ніколи *не потрібно зупинятись під час читання з листа, робити зупинки, перегравати.* У цьому випадку це не читання тексту, а це розбір тексту. При читанні з листа увага активізується, мозок працює на максимальній швидкості, важлива кожна доля секунди, саме *швидкість мислення* забезпечує результат. А для того щоб мозг цьому навчився, йому потрібно поставити умови, коли нема часу на роздуми і на зупинки (саме на зупинку під час руху). Інакше неможливо навчитись *сконцентрувати усі свої сили. Під час читки з листа – тільки вперед, ніяких зупинок!*

Знання основних принципів читання з листа, етапів роботи з твором, вміння (вибрати той чи інший прийом для швидкого читання з листа), неможливо без систематичного вдосконалення піаністичних навичок, також неможливо грамотно інтерпретувати музичний матеріал, глибоко пізнати і донести його до слухачів.

В діяльності концертмейстера розвиток читання з листа і ескізного розучування музичних творів полягає в тому, що:

- забезпечує багатою і різнохарактерною інформацією, поповнює багаж знань концертмейстерів, їх професійних горизонтів;
- сприяє якісному поліпшенню самих процесів музичного мислення, при знайомстві з новим репертуаром;
- створює основу для роботи інтуїції, вимагаючи максимальної уваги до відпрацювання деталей;
- збагачує піаністичні навички, розширюючи можливості виконавського спілкування.

У практичній музично-педагогічній діяльності не тільки концертмейстер, а й будь-який музикант, уміючий читати нотний текст з листа скорочує час підготовки до занять, збагачує репертуар, дає можливість вільно і художньо прочитати незнайомий текст без попередньої підготовки на уроці, при самостійній роботі, при несподіваних ситуаціях на концертах. Звичайно, розвиток даного вміння відбувається досить складно, тому що багато в чому це і природний дар, і різні склалися музичні здібності, і психофізіологічні властивості особистості виконавця і багато іншого.

Але без цих навичок, загальноновизнано, не можна стати не тільки професійним, а й просто хорошим концертмейстером.

Література:

1. Арановський І.В. Культурно-мистецький контекст професійної підготовки майбутнього педагога-музиканта у вищій школі. - М.: Музика і час. - 2002. - № 5, 2003. - № 4.
2. Бряньська Ф.Д. Формування і розвиток навички гри з листа в перші роки навчання піаніста. - М.: Видавничий дім «Класика-21 століття», 2008. – 68 С.
3. Петрушин В.І. Музична психологія. - М., 1994.
4. Подільська В. Розвиток навичок акомпанементу з листа. / Про роботу оперного концертмейстера. Упоряд. М. Смірнов М.А. - М.: Музика, 1974.

Червоній М.В. - концертмейстер

ВИХОВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ У СТУДЕНТІВ НА ДОСВІДІ ВОКАЛЬНОЇ ТА ПЕДАГОГІЧНОЇ ТВОРЧОСТІ О. ОБРАЗЦОВОЇ

Виконавська діяльність Олени Образцової — одне з найяскравіших явищ вокального мистецтва. Неухильне творче вдосконалення, постійне збагачення репертуару характеризують весь артистичний шлях Олени Образцової. Головні риси художньої особистості співачки: здатність з великою вражаючою силою передати внутрішній нерв, драматичне напруження музики, багатогранність артистичного бачення образу.

Олена Образцова не просто прекрасна співачка і актриса. Її натхненне мистецтво допомагає досягнути таємний зміст таких понять, як лірика, романтизм, поезія великого людського почуття. Сила впливу такого мистецтва аж ніяк не обмежується часовими рамками концерту або спектаклю. Западаючи в серце слухачів, воно породжує нові образи, порівняння та аналогії, збагачує наш емоційний світ.

Заслугує на увагу також педагогічна діяльність О.Образцової. Вона переносить на учениць свою одержимість музикою. «Плідне тільки надмірне, помірне — ніколи», — її улюблений вислів Стефана Цвейга. Її головні вимоги: гранична самовіддача, гранична зосередженість, концентрація на одній лише музиці. І при цьому ніякого надриву, підсікання, паличної дисципліни; ніякої дистанції, менторства, монотонно-величких висловів метра. «Учні мені потрібні, — каже Образцова, — з ними я не старію душею. Я йду до них з такою радістю ... Ця робота для мене не відволікання від музики, це та ж музика ... Мені хочеться віддати їм всі свої знання, які я сама добувала по крупичках, дати екстракт, квінтесенцію, щоб вони не винаходили велосипед. Але при цьому я без кінця вселяю: допомогти можна сильному! Навчитися можна лише самому!»

За словами Олени Василівни, зазвичай на початку навчання співак захоплюється сильним звуком, він знаходить резонатори і починає піддавати туди дихання ще й м'язами живота. І педагог повинен бути в цей час особливо уважний і суворий. Постійно гучний спів — невірний спів. Вже ні про майстерність, ні про філігранну техніку не може бути й мови. А тим більше про красу тембру! Бо не співак управляє голосом, а голос — співаком. А коли співакові вдається забарвлювати голос в грудному і головному резонаторах — він навчився співати.

Образцова виділяє особливо важливі положення своїх роздумів про вокальну техніку.

«Спів — це мистецтво володіння диханням. Це головне! Коли ми співаємо, в м'язах не повинно бути напруги. Але, говорячи про м'які м'язи, я не маю на увазі їх розслабленість. Напруги не повинно бути, але — натяг. М'язи повинні знаходитися в такому стані готовності, щоб на першу «вимогу» головного мозку «відгукнутися» на посыл дихання.

Що сильніше береш дихання, то більше забираєш в себе повітря, то швидше воно хоче вийти, то «коротше» дихання. Отже, якщо хочеш заспівати довгу фразу, вдих повинен бути «делікатним», як ніби нюхаєш квітку. При цьому пазухи носа розширюються, тобто збільшуються головні резонатори. Головний резонатор озвучує

весь голос тембром і є регулюючим центром на всіх діапазонах голосу. Це наш головний резонатор. Без нього навчитися володіти голосом неможливо.

Всі букви-звуки повинні бути вимовлені на рівні зубів. Чим тихіше потрібно заспівати фразу, тим активніше вимовляється буква, тим активніше працюють м'язи діафрагми.

Слово «розспівування» для мене звучить невірно! Не розспівуватися потрібно, а налаштувати апарат, щоб все взаємодіяло в певному робочому ритмі — резонатор головний, грудний, ребра, діафрагма, зуби, м'язи. Потрібно все це налаштувати з розумом, а не розігрівати, розкрикувати апарат.

Коли людина робить лише перші кроки на важкому вокальному шляху, коли звучання його голосу не вирівняне, коли він лише шукає свій індивідуальний тембр, широта музичного діапазону йому не потрібна. Йому треба дати гарну, посилену музику, дуже ніжну, дуже легку, щоб молодий співак відчув, що він щось може висловити своїми поки мізерними засобами. Тоді педагог почує, що саме його учень може. Людей з красивими голосами багато, а справжніх співаків мало.

Співак повинен навчитися думати, навчитися розуміти педагога. А педагог повинен навчити студента головним моментам, необхідним для всіх, навчити відчувати і знати свій інструмент, а вже потім вчити прийомам співу. Навчити співати не можна, можна навчити прийомам співу, а як студент, майбутній артист, буде цими знаннями користуватися, залежить від ступеня розуму, таланту, інтелекту і його художнього кредо.

Коли співак вже багато чого навчився, треба піти з-під влади техніки, не бути її рабом. Тоді і тільки тоді прийде свобода творчості».

Багато хто вважає, що головне для співака — це голос. Але, за словами Образцової, для справжнього артиста голос — це інструмент. Великі співаки показують нескінченні можливості людського голосу. Але вони ж довели, що культ звуку — не вся правда про спів. Потрібно мати що сказати і знати, як сказати, адже сцена викриває! Якщо співакові є що сказати, якщо у нього є своя тема, тоді він працює наполегливо та завзято. Він повинен знаходити час на музеї, книги, на дискусії. І на самотність, тишу. Він повинен йти в природу, насичуватися нею. І знову повертатися в життя, і жити кров'ю серця. І все це незбагненим чином проникає в голос, в музику, відгукується в інтерпретації. Якщо співак сучасний, то в його співі, в його музиці відчувається, чим і як живе він поза музикою.

Вічна робота, вічне сумнів і вічна тривога — це доля всіх великих художників.

Образцова каже: «Співати однаково вчора і сьогодні не можна. Це означає залишатись на місці. За роки змінюється мій голос, техніка співу, мої погляди на життя, на музику. Я стаю суворішою, суворішою до себе. Раніше музика була приводом для самовираження. Мені хотілося сказати публіці: дивіться, що я можу зробити, який у мене голос! А тепер я хочу розчинитися в музиці, злитися з тим персонажем, від імені якого я співаю».

Такою є Олена Образцова, видатна співачка сучасності, глибокий, тонкий музикант і педагог, яка своєю творчістю, життям являє чудовий приклад всепоглинаючого служіння музиці, постійного самовдосконалення.

Це доля щасливих художників — бути бажаними і улюбленими супутниками нашого життя, піднімати нас над марнотою і буденністю життя.

Література:

1. Р. Шейко «Олена Образцова. Записки в дорозі. Діалоги». М.: Мистецтво». — 1984.

Швець І.Б. - професор

ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ В ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ ПЕДАГОГІВ-МУЗИКАНТІВ

Вокально-виконавська культура співака є суттєвою характеристикою його професійності. Адже вона детермінує рівень музичної творчості, здатність співака в процесі виконання вокального твору досягати естетичних ідеалів, транслювати художні цінності. Це дає підстави для твердження, що вирішення проблеми формування вокально-виконавської культури майбутнього співака, педагога-музиканта є актуальним завданням для сучасної музичної освіти.

Останнім часом питанням вокально - виконавського розвитку особистості приділяється надзвичайно велика увага в сучасній музичній педагогіці, естетиці виконавського мистецтва. Зокрема, до техніки постановки голосу та фізіології цього процесу зверталися такі дослідники, як І. І. Левідов, Д. С. Аспелунд, В. А. Давидова, Ф. Ф. Заседаєлев, В. П. Морозов, В. Л. Чапліна та ін. Методи та прийоми розвитку вокально-виконавських умінь у своїх працях представили Ф. М. Анікієв, Б. Бейлі, К. Ю. Білоброва, О. Н. Благовидова, Ф. Ф. Вітт, М. Гарсія, Ю. Гей, Й. Гіллер, М. І. Глінка, Н. Б. Гонтаренко, В. А. Деряжний, Ж. Дюпре, А. М. Кравченко, К. Лінклейстер, В. М. Луканін, Д. В. Люш, А. Г. Менабені, М. Мюллер-Брунов, Ю. Штокгаузен та Р. Юссон. Теоретичні основи методики викладання вокалу подані в працях П. В. Голубєва, С. Юдіна, Л. Б. Дмитрієва, А. П. Здановича, Д. Г. Євтушенка, М. В. Микиші.

Специфіка вокальної підготовки майбутніх педагогів-музикантів розглядалась в різних аспектах: методика співу з позицій професійного виконавства (Л. Дмитрієв, М. Микиша, В. Морозов та ін.); досліджувались питання вокально-виконавської підготовки майбутніх вчителів музики у ВНЗ (О. Баженова, К. Барвінська, В. Ємельянов, О. Плеханова та ін.) та питання оволодіння вокально-виконавською технікою (Н. Гребенюк, К. Матвєєва, А. Менабені). Проблемам розвитку співацького голосу і вокально-естетичного виховання школярів присвячені праці Д. Огороднова, Г. Струве, Г. Стулової, Т. Шастіної, Ю. Юцевич та ін. Дослідження сучасних педагогів (В. Антонюк, К. Судаков, Г. Маляренко) і психологів (Л. Бочкарьов, І. Калмиков, Г. Шпет) підкреслюють, що саме вокальна культура вже на ранніх етапах розвитку особистості суттєво впливає на формування свідомості, мислення, почуттів і відчуттів, оскільки мозок людини природно сприймає спів з моменту народження.

Вокально-виконавську культуру майбутнього педагога-музиканта ми розуміємо як інтегративну якість особистості, що містить в собі ціннісне ставлення до спадщини людства в області різних видів співочої діяльності, компетентність в сфері вокальної педагогіки, власне вокально-виконавську майстерність, а також творчу активність в вокально-педагогічній діяльності. [1, с. 159].

У своїй роботі зі студентами ми керуємося принципами цілісності, адаптаційності, еволюційності, науковості та принципом резонансного голосоутворення. Цілісність в навчанні полягає в єдності сприйняття слухового еталона голосу і техніки його відтворення в тій або іншій співочій манері – академічній, народній, естрадній, а також церковній (наприклад, особливе інтонування візантійської церковної музики). Формування вокально-виконавської культури майбутнього педагога-музиканта відбувається в умовах взаємопроникнення співочих манер: академічної, народної, естрадної, церковної. Змінюється ставлення до реєстрової перебудови голосу, до використання чистих (грудного і головного) регістрів, до мікстуванню (змішуванню реєстрових механізмів), з'являється спосіб «прикриття» чоловічого голосу.

Вокально-виконавська культура у студентів спеціальності «Музичне мистецтво» формується в процесі освоєння ними різних навчальних фахових дисциплін. Особлива

роль належить різним видам співочої діяльності – сольному, ансамблевому, хоровому співу, а також співу в процесі проходження педагогічної практики в школі при роботі з дитячими голосами.

Вокально-виконавська культура формується на основі загальної та музичної культури нації, під впливом фонетики рідної мови, що знаходить відображення в різних підходах до методики постановки голосу.

В Україні формування високої виконавської культури майбутнього педагога-музиканта неможливе без залучення народних вокально-виконавських традицій, з яких переважно складалася музична культура минулого в процесі послідовної передачі від покоління до покоління морально-естетичного і художнього досвіду.

Формування вокально-виконавської культури як важливого компонента професійно-педагогічної культури педагога-музиканта пов'язане не тільки з професійними знаннями, вміннями і навичками, які студент набуває в класі сольного співу, роботі над репертуаром, але й з індивідуальними особливостями, що є пріоритетними складовими його професійних та загальнокультурних якостей [2, с. 18].

Аналіз вокально-виконавської практики в навчальному процесі майбутнього педагога-музиканта дозволяє виділити наступні якості, що характеризують його вокально-виконавську культуру: музикальність, що містить художнє втілення, чисте інтонування, художній смак; сукупність вокально-виконавських знань, умінь і навичок, що сприяють досягненню єдності інтонаційно-образного сприйняття, відтворення вокального твору відповідно характеру, стилю і жанру; креативність - ставлення до виконавства як до творчого процесу, як особливе вміння виконувати, інтерпретувати, переживати музику, наповнювати твори особистісним змістом; артистизм, що містить образне мислення, спостережливість, вміння володіти своїм тілом, мовну виразність; особистісна професійна позиція - яскраво виражене і обґрунтоване ставлення до вокально-виконавської та педагогічної діяльності. [3, с. 179].

Педагог-музикант як особистість і професіонал розвивається в ході навчання, виховання, виконавської і педагогічної практики. Отже, процес формування вокально-виконавської культури майбутніх педагогів-музикантів може бути успішним і ефективним, якщо в процесі навчання будуть реалізовані наступні педагогічні умови:

- педагогічний супровід фахової підготовки майбутнього педагога-музиканта предметами вокально-виконавського циклу: "клас постановки голосу", "клас вокального ансамблю", "клас естрадного співу", "клас народного співу", що містять комплекс практичних завдань, методичні рекомендації для самостійної роботи студентів, матеріали діагностики якості вокально-виконавської підготовки;

- посилення етнопедагогічної спрямованості змісту вокальної підготовки майбутнього вчителя музики шляхом збагачення навчальних дисциплін матеріалами, що розкривають українські співочі традиції, розробки відповідного дидактичного супроводу, наприклад, спецкурсу «Основи українського традиційного вокального виконавства»;

- інтеграція аудиторної і позааудиторної навчальної, нормативної і самостійної, концертно-практичної діяльності студентів, що спрямована на формування професійних вокально-виконавських компетенцій майбутнього педагога-музиканта.

Невід'ємною частиною роботи студентів по розвитку та удосконаленню вокально-виконавської культури є відвідування філармонійних концертів, прослуховування записів майстрів українського і світового вокального мистецтва, відвідування майстер-класів, які формують у майбутніх фахівців навички вокальної роботи з учнями. [4, с. 109]. Дуже важливою є безпосередня робота перед аудиторією з концертними, виконавськими номерами, як лектора, музиканта-просвітителя, організатора й учасника колективного мистецького заходу.

Таким чином, одним із можливих вирішень проблеми формування вокально-виконавської культури майбутнього педагога-музиканта у вищому навчальному закладі

може стати професійне навчання, що гармонійно поєднує педагогічну і вокальну підготовку, спрямоване на виховання творчої особистості майбутнього педагога-музиканта в творчих умовах, освітньому просторі, створеному у ВНЗ.

Література:

1. Швець І.Б. Формування вокально-виконавської культури майбутнього педагога-музиканта як педагогічна проблема / І.Б. Швець // XIII міжнародна науково-практична конференція «Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання в підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми. – Київ-Вінниця, 2016. – С.159 - 160.
2. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти: [монографія] / Н. Є. Гребенюк. — К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. — 269 с.
3. Професійне становлення майбутніх вчителів мистецьких дисциплін: теорія і технологія: Монографія / За загальною редакцією І. А. Зязюна. – К.: Наукова думка, 2003. - 262.
4. Руденко Г. Художня майстерність музиканта-виконавця/ Г. Руденко.- Вид. друге. доп. та перероблене. - К., 2009. - 170 с.

Щербакова Л.В. – концертмейстер

МЕТОД ПОЄДНАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ І ФОЛЬКЛОРНИХ ТРАДИЦІЙ – ТВОРЧЕ КРЕДО М.Д. ЛЕОНТОВИЧА

Українська національна композиторська школа формувалась при активному освоєнні світового музичного професіоналізму в поєднанні з творчим переосмисленням вітчизняних фольклорних традицій. У цьому процесі відбувалось збагачення народно-музичної лексики лексикою музично-професійною. У свою чергу, впливаючи на професійне мистецтво, народна творчість відчуває на собі вплив технічних прийомів і виразальних засобів творчості композиторської.

В українському хоровому мистецтві справжнім новатором, першовідкривачем незвіданих шляхів художнього пізнання був у цьому відношенні М.Д. Леонтович . Суть його новаторства проявилась в галузі вільної художньої обробки фольклору з розкриттям усіх прихованих і навіть динаміко-агогічних можливостей розвитку образного змісту народного першоджерела.

Творчим кредо Леонтовича є метод безпосереднього використання народної пісні як “цитати ”, тобто її художня обробка. Разом з тим, весь арсенал сучасних композиторів засобів хорового письма спрямований на глибоке розкриття різноманітних людських почуттів, думок та образів, надає обробкам народних пісень Леонтовича форми цілком художньо самостійних оригінальних творів – хорових поем.

Візьмемо один приклад, який яскраво показує, як за рахунок синтезування традиційно-народних і сучасно-професійних гармонічних, поліфонічних та інших засобів вокально-хорової виразності композитор досягає надзвичайного збагачення музичних творів, образів пісенного першоджерела, значно динамізує процес становлення й розвитку цих образів (мова іде про обробку пісні “Пряля-Ой, пряду, пряду”). В результаті досягається щось на зразок проекції принципу монотематизму –

принципу, народженого в оперно-симфонічній практиці, - на жанр варіаційно-хорової художньої обробки.

У першому, третьому і четвертому куплетах пісні розкривається образ нещасної молодої невістки, яку свекор і свекруха примушують працювати без відпочинку і сну. На фоні м'яких звучань тенорів і басів та самостійної мелодичної лінії альтів проходить у сопран основна задушевна тема невістки. Альта, продовжуючи свою мелодичну лінію вступу, скупі розвивають її за рахунок висхідного руху. За допомогою цього невеликого мелодичного штриха музикант набуває дещо схвильованого характеру, а поетичний образ драматизується.

У другому куплеті пісні дано образ свекрухи, в четвертому – свекра. Мелодичний контур теми залишається без змін. Але тема звучить вже на піано і легато, а форте і з акцентами, проходить не у сопран, а у басів і активно обростає підголосками. У першому такті зона звучить ще в унісон, у другому – з'являється підголоски і вже у третьому такті кожному голосу доручено самостійні мелодичні партії, які розвиваються інтонаційно, ритмічно і динамічно, проводячи до кульмінації.

Образ доброго і задушевного "милого" розкривається у шостому куплеті основним наспівом сопрано. Альти мають свій новий підголосковий варіант. Тенори на піано подають короткі репліки, створюючи ним м'який ліричний фон. Голоси цілком виключаються із звучання. Знову з'являється зовсім нова музична характеристика поетичного образу.

На цьому прикладі ми бачимо, як здійснюється в межах драматизованого варіювання однієї і тієї ж мелодичної теми, гранична рельєфність у вокально-хоровій характеристиці позитивних і негативних образів (образи невістки і милого, з одного боку, свекрухи і свекра - з другого).

Художня мета досягається за допомогою найрізноманітніших засобів і прийомів, які йдуть від народної і професійної музичної практики, точніше – від синтезування цих засобів і прийомів у галузі гармонії, поліфонії, хорового тембру, динаміки і агогіки. Така особлива інтерпретація слова в музичному контексті притаманна творчості М.Д. Леонтовича. У цьому і є секрет його художнього новаторства, яке стало стильовою традицією для української композиторської практики.

НАПРЯМ 2. ТЕОРІЯ І МЕТОДИКА ЗАГАЛЬНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ І ВИХОВАННЯ

*Артеменко А. – студ. 4 курсу, групи МХК,
(наук. кер. – к.п.н., доц. Кравцова Н.Є.)*

МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНЕ ВИХОВАННЯ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ ЗАСОБАМИ УКРАЇНСЬКОГО ДИТЯЧОГО МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ

Актуальними питаннями сьогодення є питання естетичного виховання і розвитку естетичної культури підростаючого покоління. Особистісна орієнтація сучасної освіти передбачає залучення дитини до естетичного досвіду людства, до творчої діяльності, що є основою естетичного розвитку особистості. У зв'язку з цим важливого значення набуває осмислення конкретних питань естетичного виховання і естетичної діяльності та базових теоретичних засад формування естетичної культури особистості.

В минулому у вихованні дітей велику роль відігравала народна педагогіка, в якій пріоритетом було прищеплення любові до всього прекрасного. З раннього віку у сім'ях заохочували дітей до співу, музики, танців. Виховання і навчання ґрунтувалось на пісенному жанрі дитячого фольклору – утішках, пестушках, забавляннях, колискових, жартівливих піснях, колядках, щедрівках, веснянках, – на якому формувалися естетичні смаки дитини, відбувалося морально-етичне становлення та розвиток особистості.

Дитячий фольклор — це сукупність зразків народної творчості, яка складається із класичних та сучасних фольклорних форм і функціонує у дитячому середовищі або виконується спеціально для дітей.

Класифікація дитячого фольклору така:

- зразки народної словесності, виконувані дорослими для дітей;
- різножанрові фольклорні твори, які побутують у дитячому середовищі;
- зразки усної творчості, які виникають і функціонують внаслідок комунікативної специфіки дитячого віку.

Такої класифікації дотримувалися В. П. Анікін, Е. В. Померанцева, В. А. Василенко та ін. Частина ж дослідників до дитячого фольклору зараховують сюди лише ті твори, які виконують самі діти (Г. С. Виноградов, Н. П. Андрєєв, В. І. Чічеров).

Щодо жанрової специфіки, то частина текстів дитячого фольклору створюється на ґрунті «дорослого» фольклору (примовки, жарти тощо), а частина - на ґрунті власне дитячих жанрів (лічилки, дражлики тощо).

До середини ХІХ ст. дитячий фольклор не виділявся в окрему групу народної творчості та спеціально не записувався. Тільки з другої половини ХІХ ст. і у ХХ ст., відколи зростає зацікавленість суспільства народним життям, починається збирання та з'являються публікації зразків усної дитячої словесності В. Даля, П. Шейна, О. Афанасьєва, П. Іванова, С. Ісаєвича, Г. Виноградова, О. Капіци, М. Мельникова, П. Чубинського, І. Манжури, М. Вовчка, М. Лисенка, В. Василенка, В. Анікіна, Д. Яворницького, В. Верховинця та ін.

Наукова зацікавленість проблематикою дитячого фольклору також починається у середині ХІХ ст. й розвивається спершу на тлі таких відомих у фольклористиці напрямів як міфологічного (В. Попов) та культурно-історичного (М. Костомаров), а П. Шейн уперше створює детальну класифікацію дитячого пісенного фольклору та виділяє в ньому деякі жанри (колисанки, примовки тощо).

У ХХ ст. пошукову роботу одним із перших продовжив Г. Виноградов, який досить точно дав визначення дитячого фольклору та детально проаналізував його жанри (зокрема лічилки), простежив зв'язки дитячого фольклору із народним побутом.

Досліджували дитячий фольклор О. І. Дей, Г. В. Довженок, О. А. Правдюк, Г. А. Барташевич, Л. Б. Стрюк, Ф. З. Яловий, П. Г. Черемський, В. Г. Бойко, О. М. Таланчук, Л. Ф. Дунаєвська та ін.

Залежно від умов функціонування, дитячий фольклор поділяється на ігровий та неігровий.

Логічно і структурно організована музика пісенно-ігрового дитячого фольклору передусім впливає на емоційну сферу дитини. Емоції ж є енергетичною базою розуму. Емоційний стан загострює, робить більш яскравим сприйняття дитиною оточуючого світу і самого себе. Приносячи задоволення і радість, спираючись на емоційність, образність, музичність, дитячий музичний фольклор, як самобутнє культурне явище, і в умовах сьогодення дає школярам змогу розвивати “закладені самою природою” музичні задатки, розкривати творчий потенціал, проявляти відчуття відповідальності за збереження культурної спадщини свого народу.

Справді, український дитячий музичний фольклор є підґрунтям для природного загального музично-естетичного розвитку й становлення музичної культури молодших школярів, комплексного формування й поступового прояву спеціальних музичних здібностей (музичного слуху, ладового чуття, відчуття музичного ритму, музичної пам'яті), відтворення їх у дитячій музичній творчості.

Внаслідок вікової специфіки та характеру дозвілля найбільше в традиції усної дитячої творчості зразків ігрового фольклору. Вони є цілком досконалими і функціональними, адже виражають душевний стан дитини у процесі гри. Добре відомі лічилки, ігрові пісеньки та інший віршований «галас», який у житті й побуті часом вважається пустою забавою.

Насправді без цих веселих і смішних віршів, без словесної гри, яка в них міститься, дитина ніколи не оволодіє своєю рідною мовою досконало, ніколи не стане її гідним володарем, здатним виразити будь-які думки, відчуття, переживання тощо.

Дитячий музичний фольклор допомагає кожній дитині швидко запам'ятати і репродукувати композиційну побудову музичного твору. Спочатку – веселих пісеньок-пестушок та колискових пісень. Згодом – різноманітних жартівливих ігор, скоромовок, загадок, лічилок, небилиць, пісень-казок, дитячих ігор-пісень, якими дорослі постійно супроводжують будь-які моменти повсякденного життя маленької дитини, з використанням ритмічних рухів, дитячих музичних іграшок та музичних інструментів, що надовго запам'ятовуються, викликають у малюка різні музичні враження, розвивають музичні здібності.

Розвиток музичних здібностей впливає на формування емоційної та інтелектуальної сфер, естетичних смаків, духовного світу, становлення інтересів та ранній розумовий розвиток дитини.

Як засіб інтелектуального зростання, український дитячий музичний фольклор має дивовижну здібність розвивати творчий підхід та виховувати творчу фантазію школярів. А музично-творчі завдання, які є активним засобом стимулювання музично-творчої діяльності, найбільш повно розкривають творчі можливості школярів, допомагають дітям самореалізуватись у музичній діяльності.

Варто наголосити, що весь дитячий фольклор має ігровий характер, тому, коли йдеться про “дитячий музичний фольклор”, майже завжди розуміється “дитячий музично-ігровий (або пісенно-ігровий) фольклор”. А гра для дитини – це її життя.

Спираючись на образність мислення, використовуючи здатність до творчості, природні музичні задатки та нахили, пісенно-ігровий дитячий фольклор позитивно впливає на роботу мозку дітей. Завдяки стимулюванню мистецько-художніх здібностей, які мають емоційно-рухову природу, проявляються дуже рано і становлять основу психічного розвитку дитини, розвивається музичний потенціал, активізуються енергетичні процеси організму дитини.

Дитячі пісеньки, ігри, пісні-казки, що виконуються дорослими для малят, відіграють вирішальну морально-виховну роль у майбутньому житті дитини. Особлива мова дитячого музичного фольклору несе в собі багатий світ почуттів, переживань, настроїв, думок людини, відбиває моральні ідеали, народну мудрість і є духовною пам'яттю культури народу. Дорослим варто завжди пам'ятати, що дитинство – це той період, коли формується емоційний та розумовий розвиток, мовленнєва та музична інтонаційна лексика дитини.

Література:

1. Дитячі пісні та речитативи. — К., 1991.
2. Дитячий фольклор. Колискові пісні та забавлянки. — К., 1984.
3. Колискові пісні. — К., 1973.
4. Садовенко С.М. Розвиток музичних здібностей засобами українського фольклору / С.М.Садовенко. - К. : Шкільний світ, 2008. - 128 с.

*Барасій М. – студ. I курсу, групи МС,
(наук. кер. – к.п.н., доц. Онофрійчук Л. М.)*

ПРОЦЕС ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ, ЯК АСПЕКТ ЗАГАЛЬНОГО ДУХОВНОГО РОЗВИТКУ

Сучасне музичне виховання орієнтується на формуванні цілісного ставлення до музичного мистецтва, яке ґрунтується на соціально-художньому досвіді й виявляється через музичну культуру особистості.

Аналіз теоретичних джерел дозволив розглянути музичну культуру як системне і багаторівневе утворення, педагогічна сутність якого характеризується: прагнення до

творчого самовияву в музичній діяльності; вибірковим оцінним ставленням до музики; рівнем активного засвоєння різних видів музичної діяльності; якістю музичного сприймання та переживання музичних творів; упорядкованістю та глибиною музичних знань.

Формування музичної культури особистості як частина загального духовного розвитку людини є керованим соціально-педагогічним явищем, об'єктивні та суб'єктивні чинники якого знаходяться у нерозривній єдності та взаємозалежності. У цьому процесі чільне місце належить вчителю, який організовує і спрямовує музичну діяльність школярів.

Сутність процесу формування музичної культури особистості полягає у поступовому, безперервному, динамічному розвитку музичних і загальних здібностей та якостей особистості. Цілеспрямоване формування музичної культури особистості здійснюється в класній та позакласній формах роботи вчителя, що певною мірою ускладнює його виховану цілісність. В музичній педагогіці протягом тривалого часу залишається актуальною проблема пошуку можливостей і напрямів розширення змісту шкільної музичної освіти у позаурочну й позашкільну діяльність. Загальноосвітні заклади спрямовують свою діяльність на обов'язкове засвоєння основ музичної культури всіма учнями, маючи на меті формування музичної культури особистості як частини її загальної духовної культури.

В наукових працях вчених встановлена залежність рівня музичної культури від здатності особистості до сприймання та оцінювання музичних рівнів (Г. Падалка, О. Ростовський, Л. Коваль, В. Бутенко та інші); впливу мистецтва на розвиток духовного світу особистості (І. Зязюн, В. Кудін, О. Олексюк, О. Рудницька та інші); розвитку музичності суб'єкта (Б. Теплов, К. Тарасова, В. Мясіщев, С. Науменко); доцільна організація музичного навчання (Л. Хлебнікова, М. Дяченко, М. Фейгін та інші); від змісту, принципів і методів музично-виховної роботи (Е. Абдулін, О. Апраксина, Д. Кабалецький, О. Ростовський та інші).

Суттєвим внеском у з'ясування напрямків і форм урізноманітнення музичної діяльності на уроці стали теоретичні погляди та практичні рекомендації З. Кодая, М. Леонтовича, К. Орфа, К. Стеценка, Ю. Юдевича та інших.

Виховні можливості музичного мистецтва надзвичайно великі, які допомагають формувати особу в етичному, моральному, художньому напрямках. Але, як відомо, вплив музики буде ефективним в тому разі, особистість матиме певний рівень духовної культури, досвід спілкування з музичними творами. Інакше найпрекрасніші зразки художньої творчості можуть залишитись незрозумілими та недоступними для неї.

Саме молодший шкільний вік є тим важливим і своєрідним періодом у загальному розвитку дитини, який впливає на подальше формування її фізичних, розумових та художньо-творчих здібностей. Типові психологічні особливості молодших школярів – піддатливість, пластичність, чутливість, всієї нервової системи, емоційність, образність мислення створюють найсприятливіші умови для розвитку естетичного ставлення до навколишнього світу.

Видатний педагог В. Сухомлинський висловив важливу думку про те, що ніякий широкий розмах естетичного виховання у старших класах не може компенсувати те, що пропущено у ранньому віці. З перших днів навчання школа покликана виховувати в учнів потяг до всього прекрасного у житті, розвивати у них естетичне, образне сприйняття світу, творчу здібність бачити й чути, відчувати й запам'ятовувати, спостерігати й фантазувати.

У цій широкій програмі велику роль відіграє музика, що стає сьогодні все значнішим компонентом духовного життя, могутнім засобом виховання дітей та юнацтва. Музичне мистецтво сприяє формуванню світогляду, вихованню високої моралі й тонкого художнього смаку. «Музичне виховання – це не виховання музиканта,

а передусім виховання людини» ці слова видатного педагога В. Сухомлинського є актуальними і в теперішній час.

Одним з найважливіших показників ефективності і якості педагогічної праці є прищеплення високих музичних смаків, справжньої любові до музичних цінностей, отримання знань в галузі музичної граматики, відповідних навичок музикування (гри на інструментах, хорового співу тощо), таким чином, активного творчого ставлення до навколишнього музичного середовища.

Зрозуміло, що музична культура є специфічною формою утвердження, розвитку, удосконалення різних граней нашого життя. Тому музичну культуру особистості можна розглядати як результат впливу музичної культури суспільства, як міру відношення ступеня музичного розвитку суспільства, як умову подальшого художнього творчого розвитку особистості, як результат специфічної духовно-практичної діяльності людей і спосіб існування та функціонування їх музичної свідомості, як частину загальної духовної культури особистості, як досвід особистості у сфері музичного мистецтва, як ступінь специфічних способів музичної діяльності людей.

Глибокі соціально-економічні перетворення в нашому суспільстві не можливі без формування духовних потреб та інтересів молоді, розвиток творчих та морально-естетичних якостей кожної особистості на новому якісному рівні. Важливо, щоб ідея гуманізації суспільства стала в нашій державі реальністю й широко впроваджувалася в шкільне життя, з яким пов'язані сподівання на подолання кризової ситуації в галузі виховання й навчання підростаючого покоління, на підвищення ролі школи та її престижу в суспільстві. Школа повинна стати осередком культури. Лише в її цілющій атмосфері можна виховати людину, котра володіє почуттям соціальної відповідальності й прагне до самореалізації, вміє цінувати духовні й моральні надбання, шанувати особистість, чутливу до оточуючого світу й здатну творчо згадати його. Культурологічна спрямованість навчального процесу провідним принципом навчання.

У процесі естетичного виховання розвивається внутрішня потреба спілкування з мистецтвом, розуміння його образної мови та специфічної цінності. При цьому цілеспрямовано формується музично культура особистості, яка здатна сприймати й оцінювати прекрасне, досконале, гармонійне в житті та природі, твори за законом краси.

Протягом того часу коли дитина підростає, моральний вплив мистецтва стає більш значущим і особливо помітно виявляється у підлітковому та юнацькому віці. У школярів виникає проблема морального осмислення навколишньої діяльності, інтенсивного характеру набувають пошуки власної програми життя. Твори мистецтва здійснюють особливий вплив на душу молодої людини.

Важливо підкреслити, що головне виховне значення мистецтва виявляється в тому, що воно виступає одним з найважливіших засобів розвитку музичної культури дитини й здатне спонукати її до творчої діяльності.

З метою залучення учнів до творчої діяльності в системі музичного виховання дітей шкільного віку найчастіше використовується імпровізація – вокальна та інструментальна, ритмічна, рухо-пластична й театральна.

Синкретизм народної культури і генетично споріднених з дитячого грою фольклорних традицій – яскравий і неперевершений зразок природної інтеграції поетичного слова, музики, хорових рухів, елементів театральної дії, педагогічна ефективність якої доведена багатовіковим існуванням етнопедагогіки. Саме цей напрямок музично-художньої освіти доцільно активно впроваджувати у практику викладання музики, особливо в молодших класах (інтеграція пісні, ігри-драматизації).

Під впливом мистецтва розвиваються такі якості людини, які є важливими не лише в естетичній формі, а у всіх сферах діяльності особистості: образне мистецтво, естетичне сприйняття, творча уява, фантазія, асоціативність мислення, інтуїція, тобто активізується вся емоційно-чуттєва сфера дитини. Виховання особистості спроможної

творчо, з активних життєвих позицій діти у будь-якій сфері діяльності – найголовніше завдання сьогодення, з творчим розвитком якої безпосередньо пов'язаний світовий прогрес.

Аналіз науково-теоретичної та методичної літератури з проблеми розвитку музичної культури молодших школярів свідчить про те, що можна сформулювати певне визначення поняття «музична культура» - це особлива здатність, яка виявляється у цілеспрямованій діяльності, спрямованій на створення нових духовних і матеріальних цінностей, котра характеризується особливою волевою цілеспрямованістю, ініціативним, свідомим пошукам, зосередженням розумових, фізичних, емоційних, психічних зусиль на об'єкті творчості; підсистемі в системі суспільної активності людини. Сама природа музичної культури є гуманістичною, оскільки передбачає реалізацію, розвиток, розквіт людини в цілому. Треба підкреслити, що музична культура дитини виявляється не тільки у створенні професійних творів мистецтва. Вона має досить широкий діапазон для себе, для інших людей та суспільства.

Література:

1. Стаття: Підготовка фахівців соціономічних професій в умовах сучасного соціокультурного простору: Випуск 3. В.: стаття 2015.
2. Локк Дж. Педагогические сочинения: учебное пособие / Локк Дж. - М.: Педагогика, 1990.
3. Разумный В. А. Воспитание культуры: Учебное пособие / В. А. Разумный. - М.: Просвещение, 1985.
4. Горяева Н. А. Первые шаги в мире искусства: Из опыта работы, книга для учителя / Н. А. Горяева. – М.: Просвещение, 1991. – 159 с.
5. Черпанова С. О. Українська культура історія і сучасність: Навчальний посібник / С. О. Черпанова. Л.: видавництво «Світ», 1994. – 456с.

*Березюк М. Ю. студ. 1 курсу, групи МС,
(наук. кер. – к.п.н., доц. Онофрійчук Л. М.)*

СУЧАСНІ МЕТОДИ РОЗВИТКУ ЕСТЕТИЧНОГО СМАКУ УЧНІВ ПІДЛІТКОВОГО ВІКУ

В складних умовах державотворення нагальною справою української спільноти виступає проблема виховання нової генерації. Переорієнтація світоглядних позицій, значні втрати духовних цінностей у суспільстві вимагають удосконалення шляхів формування у молоді якісно нового мислення, розумово-вольової активності та високого рівня моральної свідомості. Головним засобом реалізації соціально-педагогічних потреб виступають культурні здобутки нації, які розглядаються у контексті загальносвітового культурологічного процесу.

Залучення особистості до гуманістичних традицій поколінь найбільш актуалізується у старшому шкільному віці, коли в учнів виникає потреба морально-естетичного осмислення навколишньої дійсності, інтенсивного характеру набувають пошуки власної програми життя.

Основне значення для науково-педагогічного вирішення проблеми розвитку естетичного смаку, мають дослідження у галузі психолого-педагогічної науки таких вчених, як: Б. Асаф'єв, Л. Виготський, А. Костюк, С. Рубінштейн, Б. Теплов, Б. Яворський; формування і розвиток у школярів різного віку естетично-музичного сприйняття (Є. Волчегорська, О. Рудницька, О. Ростовський, І. Цой та ін.); формування естетичного ідеалу (А. Верем'єв, Н. Кучерява, Г. Падалка); формування естетичного досвіду (М. Горбунова, І. Зязюн, Б. Рачина); розвиток естетичних уподобань (А.

Полозова, І. Сусаніна); вдосконалення потенціалу особистості засобами музики (Е. Абдуллін, Ю. Алієв, Д. Кабалевський, Г. Падалка, О. Рудницька, В. Шацька та ін.)ю.

У наукових працях М. Кагана, О. Лосєва, В. Шестакова зазначається, що вивчення вживаних від XVII ст. категорій „естетичний смак”, „художній смак”, „музично-естетичний смак” відображає історію розвитку уявлень людства про красу, естетичне виховання в цілому, що невідривно від соціально-економічного й культурного розвитку суспільства.

Мета статті - акумулювання попередніх надбань наукової педагогічної думки у сфері художньо-естетичного виховання та використання сучасних методів на розвиток естетичного смаку учнів підліткового віку.

Поняття естетичного смаку сформувалося в європейській культурі у відносно пізній історичний період на основі індивідуалізації духовного досвіду і постало умовою урізноманітнення змісту духовних цінностей. Естетичний смак визначається як здатність людини залежно від почуття задоволення або незадоволення сприймати та оцінювати міру естетичної довершеності предметного світу та духовних феноменів. Проблема смаку висувається в естетичній теорії на одне з чільних місць, починаючи з доби Відродження, як відображення явища індивідуалізації духовного досвіду особистості.

Н. Волкова зазначає, що естетичний смак — це емоційно- оцінне ставлення людини до прекрасного [2, с. 24]. Дослідниця визначає джерела формування естетичних смаків старшокласників — художня література, музичне, образотворче, театральне мистецтво, кіно, природу, естетику шкільних приміщень, зовнішній вигляд учителів і учнів, взаємини між ними тощо. Також важливе значення у естетичному вихованні Н. Волкова надає позакласній виховній роботі, зокрема танцювальним гурткам, оловим колективам, студіям образотворчого мистецтва та спеціалізованим гуманітарно-естетичним класам, що сприяє формуванню естетичних смаків у старшокласників [2, с. 128]. Н. Мойсеюк вважає, що естетичний смак — здатність оцінювати витвори мистецтва, естетичні явища з позицій естетичних знань і ідеалів [4, с. 428], роблячи акцент на вихованні естетичної культури старшокласників, компонентою якої і є естетичний смак, у позакласній виховній роботі. На думку Ж. Вартанової, Л. Когана, Є. Яковлева, естетичний смак — суттєвий компонент структури життєдіяльності людини [3; 388]. У сучасних педагогічних дослідженнях (О. Ігнатович, Н. Попович) з'явилося визначення «художньо-естетичний смак», згідно з яким формування естетичного смаку повинне передувати формуванню художнього. З огляду на трактування естетичного і художнього смаку ми вважаємо, що естетичне поняття більш універсальне, всеосяжне і містить у собі художнє (літературне, театральне, музичне та інше) . Отже, естетичний смак старшокласників — це здатність розуміти та оцінювати прекрасне, що забезпечує регуляцію взаємин з природним, предметним, соціальним та художнім середовищем.

Процес розвитку естетичного смаку підлітків під час навчальної діяльності має бути представлений системою форм та методів навчання. До основних форм навчання можна віднести інтегровані уроки, а також уроки з використанням активних методів навчання, серед них — уроки ділової гри, уроки прес-конференції, уроки-консилиуми, уроки-змагання, театралізовані уроки тощо. Значне місце в методиці формування естетичної культури займає організація екскурсій для естетичних спостережень за явищами і об'єктами навколишнього середовища, екскурсії в музеї та виставки, щоб підлітки могли наочно бачити творіння визначних митців історії та сучасності. Серед позаурочних форм роботи — організація міжпредметних семінарів-конференцій, тренінгів, „круглих столів”, естетичних майстерень, вікторин, театрів, художньо-естетичних конкурсів тощо.

Методи, які використовуються для формування у підлітків естетичного сприйняття навколишнього середовища, потрібно відбирати з урахуванням теми уроку

та віку підлітків. Пропонується система найбільш ефективних методів для формування естетичного світосприйняття: наочно-ілюстративні (спостереження, перегляд відеофільмів та творів мистецтва); проблемно-пошукові методи (аналіз краси в живій та неживій природі, евристичні бесіди, прослуховування музичних творів, спів); методи художнього аналізу естетичних вражень від предметів та явищ навколишнього світу (казки-мініатюри, замальовки про красу рослин і тварин).

На нашу думку, традиційних підходів формування естетичних смаків старшокласників шляхом вироблення мистецьких навичок, знайомства з творами мистецтв на уроках літератури, образотворчого мистецтва, музики явно недостатньо. Потрібні більш ефективні методи формування смаків, які доповнюють попередні надбання в цій галузі. Доречним є звернення до медіаосвіти, яка може допомогти підліткам краще адаптуватися в світі медіакультури, засвоїти мову засобів масової інформації, навчитися аналізувати медіа-тексти і тим покращити рівень сформованості естетичних смаків. Нам потрібно серйозно відноситися до інформації, яку отримуємо, читаючи пресу, книги, слухаючи радіо, переглядаючи телепередачі, щоб мати змогу відрізнити правду від брехні. Потрібно вчитися розрізняти те, що може допомогти нам в розвитку нашого життя, і те, що може нам нашкодити».

Образотворчу діяльність спрямовуємо на опанування різновидами декоративно-ужиткового мистецтва — кераміки, писанкарства, витинанок, народної іграшки, розпису, лозоплетіння, різьблення тощо. На нашу думку, учні мають переймати традиції старших поколінь, пов'язані з побутом, звичаями. Також не менш важливо навчити підлітків основ дизайнерської творчості, яка за своєю специфікою поєднує утилітарну та художню функції, розповсюджується на оточуюче середовище, побут, предметний світ. Саме у процесі дизайнерської творчості у школярів виховується художньо-образне сприйняття дійсності, творчий підхід до оформлення предметного оточення, оригінальність художнього мислення, конструкторські здібності, формується чуття пропорцій, єдності красивого й корисного.

Залучення учнів підліткового віку до театрального мистецтва в системі засобів естетичного виховання зростає в зв'язку із загостренням проблем виховання цілісної особистості старшокласників, оскільки театр є вираженням комплексного художнього погляду на оточуючий світ. Театр виконує інтегруючу функцію для решти напрямів художньо-естетичного виховання, а також для пізнання історії, літератури тощо. Включення старшокласників у театральну діяльність є неоцінимим з огляду на громадянське становлення особистості, ефективним шляхом морально-етичного виховання: театральна творчість сприяє формуванню спостережливості та уважного ставлення до оточуючого світу, людей, здатності до співчуття і співпереживання, готовності до співдії.

Зазначимо, що прийоми колективного співробітництва можуть бути ще й такими: створення рольових ситуацій, спільна підготовка нетрадиційних уроків (КВК, «Що? Де? Коли?», казка, турнір, музичні концерти тощо). В нових умовах ставка робиться на творчу особистість, яка володіє незвичним мисленням, оригінальністю в прийнятті рішень, самостійністю суджень, на вільний мозок, гнучке мислення, фантазію, інтуїцію, і творчість і це все тоді розцінюється як перепустка до успіху. Досягти цього допомагають естетичні враження, які розвивають мозок, забезпечують його стійкість і гармонійність функціонування, здатність до естетичного сприйняття і переживання.

Особливості розвитку людства в ХХІ ст., безперечно, позначаються на розумінні прекрасного, що спричиняє зміну смаків. Але сформовані естетичні смаки в різних видах діяльності гармонізують всі освітні процеси, допомагають пізнати і пережити життєво необхідний кожному школяру досвід минулих поколінь і осмислити те, що відбувається нині. Відтак, педагогові для цілеспрямованого впливу на естетичний смак учнів підліткового необхідно самому мати сформований смак, знати картину тих

психологічних явищ, що пов'язані з наявністю або відсутністю смаків, ті властивості особистості, які входять у структуру естетичного смаку й здатні впливати на нього.

Література:

1. Державна національна програма «Освіта» (Україна XXI ст.) – К.: Райдуга, 1994. – 64 с.
2. Волкова Н.П. Педагогіка: навч. посіб. / Наталія Павлівна Волкова. — К.: Академвидав, 2007. — 616 с. — (Альма-матер).
3. Коган Л. Н. Художественный вкус: опыт конкретно-социал. исследования / Лев Наумович Коган. — М.: Мысль, 1988. - 213 с.
4. Мойсеюк Н. Є. Педагогіка: навч. посіб. / Неля Євстихіївна Мойсеюк. — К.: ВАТ «КДНК», 2001. - 608 с.
5. Психолого-педагогический словарь для учителей и руководителей общеобразовательных учреждений / [авт.-сост. В. А. Мижериков]. - Ростов-н/Д: Феникс, 1998. - 544 с.

*Боцул О., студ. 2 курсу, групи МР,
(наук.кер. – к.п.н., доц. Кравцова Н.Є.)*

БАГАТОРІВНЕВІСТЬ ДОСЛІДЖЕННЯ ПОНЯТТЯ «МУЗИЧНЕ МИСЛЕННЯ»

Актуальність дослідження. Необхідність багатогранного дослідження сфери розвитку музичного мислення в учнів усвідомлюється як гостро актуальна проблема сучасної музичної педагогіки.

Проблема музичного мислення як така існує в сучасній науці відносно недавно і є однією з найпривабливіших в теоретичному музикознавстві, музичній педагогіці та психології. Водночас генетичні витoki цієї проблеми проглядаються з досить далеких часів - XVIII століття - І.Ф. Герbart, Е. Ганслік, Г. Ріман.

Довгі роки увага дослідників зосереджувалась на окремих компонентах процесу навчання і виховання. І тільки в XX-му столітті педагоги звернулися до особистості дитини, стали розвивати її мотивації в навчанні, шляхи формування потреб. Науковцями були створені концепції, що безпосередньо стосуються проблем музичного мислення. У працях В.В. Медушевського, Є.В. Назайкінського, В.Н. Холопової та ін., розкривається культурологічний рівень музичного мислення, в яких сенс музичного твору розглядається через інтонації, жанри і стилі історико-культурних контекстів епох. Соціальний аспект проблеми досліджується в працях А. Н. Сохора, Р. Г. Тельчарової, В. М. Холопової.

Історичний аспект становлення і розвитку музичного мислення розглядається у працях Б.В. Асаф'єва, М.Г. Арановського, В.В. Медушевського, Є.В. Назайкінського та ін.

Музикознавчий рівень, перш за все через інтонаційну специфіку музичного мистецтва як основу музичного образу, викладено в працях Б. В. Асаф'єва, М. Г. Арановського, Л. А. Мазеля, Е. В. Назайкінського, А. Н. Сохора, Ю. М. Холопова, Б. Л. Яворського та інших.

Слід зазначити, що й сама музична педагогіка накопичила багатий матеріал, так чи інакше пов'язаний з проблемою музичного мислення (наукові дослідження Т.А. Баришевої, В. К. Белобородової, Л. В. Горюнової, А. А. Пілічаускаса, О.Я. Ростовського).

Але все ж залишається багато не досліджених питань у сфері образного музичного мислення. Саме поняття «музичне мислення» ще не отримало статусу суто

наукового терміну. Справа не лише у відносно недостатньому вивченні даного явища, але і в його відмінності від того, що іменується власне мисленням. І хоча область понять і логічних операцій відіграє певну роль, як у процесі створення музичного твору, так і при його сприйнятті, абсолютно зрозуміло, що не вона визначає специфіку музичного мислення. Тому питання про правомірність цього поняття ще залишається відкритим.

Виклад основного матеріалу. Мислення в загальному вигляді визначається як процес узагальненого відображення дійсності, що виник із чуттєвого пізнання на основі практичної діяльності людини.

Будучи складним соціально-історичним феноменом, мислення вивчається багатьма науками: філософією (в плані аналізу співвідношення суб'єктивного і об'єктивного в мисленні, чуттєвого і раціонального, емпіричного і теоретичного тощо); логікою (наукою про форми, правила і операції мислення); психологією (вивчає мислення як актуальну діяльність суб'єкта, мотивовану потребами і спрямовану на цілі, які мають особистісну значущість); мовознавством (в плані співвідношення мислення і мови); естетикою (аналізує мислення в процесі творення і сприйняття художніх цінностей); наукознавством (що вивчає історію, теорію і практику наукового пізнання); нейрофізіологією (що має справу з мозковим субстратом і фізіологічними механізмами мислення); психопатологією (розкриває різні види порушень нормальних функцій мислення).

Останнім часом підвищений інтерес філософів, естетиків, музикознавців, педагогів викликають проблеми розвитку музичного мислення. Природно, що ця проблема багатоаспектна і потребує розгляду з позицій різних наук.

Філософський рівень розглядає музичне мислення як один із видів художнього мислення. Сучасна філософія трактує мислення як вищу форму активного відображення об'єктивної реальності, яка полягає у «цілеспрямованому, опосередкованому і узагальненому пізнанні суб'єктом існуючих зв'язків і відносин предметів і явищ, у творчому творенні нових ідей, у прогнозуванні подій і дій» [2]. Музичним матеріалом є не просто природний звук, а звук художньо осмислений і відповідним чином перетворений в чуттєво-образний матеріал музичного відображення. Отож, музичне мислення як діяльність являє собою процес перетворення звукової реальності в художньо-образну. Воно визначається нормами музичної мови, «наповнюється «мовним змістом», оскільки його матеріалом стають елементи і правила цієї мови, і постає як «мовне мислення», як реалізація в дійсності специфічної «музично-слухової здібності» [1, С.91]. Таке розуміння музичного мислення повністю узгоджується з відомим положенням філософії про сутність мислення, що розвивається в зв'язку з мовою і на базі практичної (в даному випадку музичної) діяльності.

Естетичний рівень розглядає музичне мислення стосовно аналізу художньої, в тому числі музичної творчості як основного матеріалу при вивченні законів естетичного освоєння світу, естетичного ідеалу, творчих методів (М.С. Каган, Д.С. Ліхачов, С.Х. Раппопорт, Ю.М. Холопов та ін.). Мислення є невід'ємним компонентом людської діяльності, її ідеальним планом. А отже, музичне мислення, як мислення художнє, є процесом творчим, оскільки музика, як і інші види мистецтва, є різновидом естетичної діяльності, що має творчий характер. При цьому, досить часто, поняття «музичне мислення» ототожнюється з композиторським, як найбільш творчим, продуктивним видом, відповідальним за створення нової музики. Слухацьке ж мислення виступає як більш пасивний - репродуктивний вид, пов'язаний із розумовими актами, що обслуговують сприйняття вже існуючої музики. Загальним об'єктом мислення композитора, виконавця і слухача є музичний твір. Разом з тим особливості діяльності кожного з учасників музичної комунікації пов'язані з виділенням в цьому об'єкті специфічних предметів. Так мислення композитора концентрується на завданні

створення, на основі своїх музично-образних уявлень, нотного тексту музичного твору, мислення виконавця - на завданні звукового втілення цього тексту, а мислення слухача звернено до образних уявлень, що продукуються музичним звучанням.

Категорія «жанр» стає однією з ключових при осмисленні музичного мистецтва в процесі музичного мислення. «Музичний жанр - вісь зв'язку музичного мистецтва з найбільш реальною дійсністю; музичний жанр - тип музики, що стійко повторюється і закріплюється в суспільній свідомості ... » [61, 33]. Будучи основою будь-якого музично-комунікативного процесу, жанр виступає посередником між слухачем і композитором, між дійсністю та її відображенням у художньому творі.

У контексті даного розділу необхідне розуміння значення поняття «стиль». Відповідно до теорії В. Медушевського «стиль - це своєрідність, властива музиці певного історичного періоду, національної композиторської школи, творчості окремих композиторів. Відповідно йдеться про стиль історичний, національний, індивідуальний» [2, С.108].

Відповідно до теорії М. Михайлова, стиль - система засобів виразності, що служить втіленню того чи іншого ідейного змісту і сформована під впливом позамузичних чинників музичної творчості (М.К. Михайлов, М.Є. Тараканов та ін.). До таких факторів відносять світогляд і світовідчуття композитора, ідейно-концептуальний зміст епохи, загальні закономірності музично-історичного процесу. В якості головної детермінанти музичного стилю дослідники називають характер творчої особистості, її емоційні риси, особливості творчого мислення композитора, «духовне бачення світу». Для досягнення стилю в процесі музичного мислення актуальними стають такі поняття як «інтонаційний запас», «почуття стилю», «стильова настройка».

Соціологічний рівень підкреслює соціальну природу музичного мислення. Ростовський О.Я. зазначав, що всі форми музичного мислення здійснюються на базі особливої «мови», яка відрізняється і від звичайної словесної (вербальної), і від мови математичних або логічних формул, і від «мови зображень». Музична мова (як і мова вербальна), на його думку, - продукт суспільства» [5]. Слід наголосити, що в суспільній свідомості і суспільній практиці живуть не готові «слова» музичної мови, а лише більш-менш стабільні в кожному епоху, які поступово змінюються під впливом соціально-історичних умов «типи слів», на основі яких композитор створює власні, індивідуальні інтонації. Таким чином, матеріал, яким оперує музичне мислення композитора, виконавця і слухача, має соціальне походження.

Психологічний рівень досліджує художні твори за законами мислення, взаємодії «логічної» і «емоційної» сфер, абстрактних і образних уявлень і асоціацій, уяви, інтуїції тощо. Тому музичне мислення, - на думку музичних психологів Л. Бочкарьова, В. Петрушина, Б. Теплова - є ні що інше, як переосмислення і узагальнення життєвих вражень, відбиток у свідомості людини музичного образу, що представляє собою єдність емоційного і раціонального.

Також дослідниками цього рівня виділяється три види мислення: композиторське, виконавське і слухачське.

Музикознавчий рівень визначає інтонаційну природу найхарактернішою особливістю музики. Цілісну інтонаційну концепцію музики розробив Б.В. Асаф'єв. Він науково обґрунтував погляд на музичне мистецтво як інтонаційне мистецтво, специфіка якого полягає в тому, що воно втілює емоційно-смісловий зміст музики подібно до того, як внутрішній стан людини втілюється в інтонаціях мови.

Подальший розвиток інтонаційна теорія отримала в працях В. Медушевського. «Музична інтонація - пряме, ясне втілення енергій життя. Її можна визначити як смислослукову єдність». [4, С. 67]

Отже, для розвитку музичного мислення необхідно формувати систематизований інтонаційний словник.

Педагогічний рівень. Видатний педагог В. Сухомлинський стверджував, що «музичне виховання - це не виховання музиканта, а, перш за все, виховання Людини». Виходячи з його слів, мета та сенс педагогіки в цілому і музичної педагогіки зокрема в умовах сьогодення окреслилися чітко: це формування і розвиток особистості дитини. Формуючи особистість, ми розвиваємо її інтелект, її індивідуальні здібності, формуємо її свідомість як регулятор поведінки і розвиваємо мислення, формуючи ядро особистості - її самосвідомість.

Вітчизняною музичною педагогікою був накопичений цікавий теоретичний і практичний досвід, який переконує нас в тому, що процес сприйняття музики, починаючи з дитячого віку, і всі види музично-виконавської діяльності керуються і регулюються художньою (музичною) свідомістю, яка формується і розвивається завдяки процесам художнього (музичного) мислення.

Формуючи музичне мислення, ми вводимо людину в світ мистецтва, оскільки це світ, який, на відміну від світу науки, містить у собі духовні, моральні цінності (істина, краса, добро) як найбільша самоцінність.

Отже, відкриваючи перед людиною світ мистецтва, ми допомагаємо їй пройти шлях пізнання самої себе і світу, в якому вона живе. При такому підході, музичне мислення - це процес самопізнання і прояву духовної краси особистості на шляху творчого осмислення і перетворення життя і мистецтва.

Висновки. Таким чином, феномен музичного мислення виступає як багаторівневе утворення, що розглядається з позиції різних наук.

Аналіз різних підходів у вивченні мислення з точки зору нашого дослідження дозволив нам виділити три найважливіших аспекти розвитку музичного мислення школярів: це обсяг, зв'язок і творчість.

Література:

1. Азаров Ю. Искусство воспитывать / Ю.Азаров – М.: Просвещение, 1985.
2. Баренбойм Л. Очерки по методике фортепиано / Л.Баренбойм - Л.: Музыка, 1985. - 185с.
3. Давидов В. Проблемы развивающего обучения: опыт теорет. и эксперим. психол. Исслед/ В.Давыдов - М.: Педагогика, 1986. - 239с.
4. Медушевский В. Музыкаведение //В.Медушевский //Спутник учителя музыки / Сост. Т.В.Чельшева. – М.: Просвещение, 1993.
5. Ростовский О.Я. Педагогика музыкального восприятия: навч.-метод. посіб. / О.Я.Ростовский – К., 1997. – 234с.

*Вдовиченко С. – студ 2 курсу, групи МР
(наук.кер. – к.п.н., доц. Кравцова Н.Є.)*

МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНЕ ВИХОВАННЯ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ ЗАСОБАМИ УКРАЇНСЬКОГО ПІСЕННОГО ФОЛЬКЛОРУ

У наш час за умов відродження національної культури проблема естетичного виховання школярів засобами пісенного фольклору набуває особливого значення та актуальності. Пісенна творчість українського народу, що складалася і збагачувалася протягом століть, справжнім золотим фондом української музичної культури, усним літописом життя нашої Вітчизни. Народна музична культура була джерелом для багатьох видатних творів, написаних українськими композиторами. Неперевершеними художниками, які залишили невмирущі пісенні образи, є геніальні педагоги-музиканти Ф. Колесса, М. Леонтович, К. Стеценко, які підкреслювали виховну роль української народної пісні.

Видатний німецький композитор і педагог К. Орф вважав, що в молодшому шкільному віці найкраще звертатися до найдавніших мовних форм, які духовно відповідають раннім ступеням розвитку свідомості дитини. На його думку, не можна

виховати особистість на випадковому матеріалі. Найкращим для виховання дітей цього віку є народна словесна творчість: колискові пісні, лічилки, дражники, скоромовки, заклички, приказки, колядки, щедрівки, веснянки тощо. При їх виконанні діти можуть легко ставати творцями найпростішої мелодії, що активізує музичне мислення, а обрядові тексти фольклорного матеріалу викликають посилену роботу уяви учнів.

Золтан Кодай, видатний угорський композитор, фольклорист, педагог і просвітител, писав: «Музика - могутнє джерело душевного збагачення. Наша справа - відкрити його усім людям». З. Кодай надавав великого значення фольклору у дитячому музичному вихованні і вважав, що народні пісні мають стати надбанням усього народу.

Основним завданням сучасної школи у галузі естетичного та музичного виховання є прищеплення дітям любові та інтересу до музики, зокрема народної, розвиток їх музичних здібностей та художнього смаку. Найкоротшим та найбільш дієвим шляхом до здійснення цього завдання є активна діяльність самих дітей, їх безпосередня участь у виконанні музики.

Фольклорне виховання є найважливішою часткою етнопедагогіки, серцевиною національної системи виховання. Тому відроджуючи національну систему виховання, необхідно домагатися, аби у кожній родині, школі, в діяльності кожного вчителя, вихователя широко застосовувалися і власне поняття, і зміст фольклорного виховання.

Гармонійний розвиток особистості в культурно-естетичному аспекті неможливий без розуміння та адекватного сприймання нею творів мистецтва відповідно до мовних та жанрово-стильових принципів культури. Одним із найбільш ефективних засобів формування навичок культурно й естетично адекватного світосприймання і розвитку особистості є музика та народний фольклор.

Педагогічну доцільність використання народних пісень у естетичному вихованні дітей справедливо обґрунтовують їх красою, глибоким змістом і художньою довершеністю.

Особливо актуальним для українського народу сьогодні є збереження національних традицій, української мови, сакрального мистецтва, що становить код нації.

Музичний фольклор – це народна музично-поетична творчість, частина набутку народної спадщини минулого, власне музично-поетичний фольклор, перш за все вокальна (пісенна), інструментальна, вокально-інструментальна і музично-танцювальна творчість народу. У музичному фольклорі виражені етичний та естетичний ідеали народу, найважливіші принципи народної педагогіки. Як складова слов'янської словесності, український музичний фольклор містить чимало спільного з усною народною творчістю неслов'янських народів – фінів, литовців, румунів. Однак, український фольклор, сформований на трипільській культурі у 6-4 ст. до н.е., найбагатший.

Дослідники однак сходяться на тому, що фольклор є мистецтвом пам'яті. Відомий фольклорист С. В. Мишанич зазначав, що необхідність глибокого вивчення української пісенності зумовлюється багатьма важливими причинами. Насамперед, це величезне значення народної пісні у суспільному і естетичному житті українців.

У фольклорі - першовитоки оригінального світосприймання, самобутнього тлумачення явищ природи і людського життя, у думках, піснях, прислів'ях і приказках, лічилках, скоромовках та інших фольклорних жанрах у високо поетичній та глибоко ліричній формі відображено весь культурно-історичний, мистецький шлях українського народу.

Український народ – один із найпісенніших у світі. Знайомлячись з естетично багатого народнопісенною творчістю, кожен учень усвідомлює, що пісня – незмінний супутник кожної людини. Фольклорне виховання пробуджує любов до життя, енергію національного творення, теплоту серця і душі.

Суперечливість сучасного музично-виховного процесу, неоднозначність підходів до використання народної музики спадщини у вихованні дітей спонукають до пошуку ефективних шляхів музичного виховання на основі української національної культури. Проблеми, які при цьому виникають, знаходяться не стільки в площині практики, скільки в історико-теоретичному осмисленні процесу музичного навчання і виховання.

Закладена у сучасних програмах концепція музично-естетичного та морального виховання школярів на основі української національної культури ґрунтується на таких положеннях:

- любов до народної музики, пісні – найприродніше і найглибинніше духовне начало людського життя, адже кожна дитина генетично несе в собі початки тієї музичної свідомості, на якій в далекому минулому зросла могутня стихія музичного фольклору;

- фольклор сприяє проникненню учнів до глибин народної творчості, наближенню до сформованих упродовж віків уявлень про сутність людини, її моральність, красу й гармонію довкілля;

- народна музика повинна увійти до загальної музичної свідомості як безпосередньо живе, хвилююче і цілісне явище, а не романтична спадщина, перед якою повинні вклонятися;

- фольклор слід вивчати не як сукупність його видів і жанрів, а як саме життя народу від найдавніших часів до сьогодення, як цілісний духовний, матеріальний та практичний світ людини;

- музика є складовою частиною народної творчості, тому повноцінне сприймання пісенних жанрів неможливе без їх зв'язку з іншими видами фольклору. Увага вчителя до народної музики як цілісного явища допоможе розкрити своєрідність народнопісенних жанрів, особливості їх перетворення у творах професійних композиторів. Важливо, щоб діти відчували фольклорне як щось архаїчне, а як природну і невід'ємну частину сьогодення;

- ні наука, ні практика музикування не знайшли поки що гідної заміни первинній стихії природної музичності людини, на якій зросла музична культура народів світу. Відчуття елементарного ритму, потреба у періодичній повторності метро-ритмічних акцентів є найсуттєвішою рисою природної музикальності людини. Музично-виховна робота, що не орієнтується на неї на початковому етапі, не може бути ефективною.

В узагальненому вигляді суть концепції морального та музично-естетичного виховання дітей на основі української національної культури полягає у ставленні до музичного фольклору як до невід'ємної складової морально-естетичного життя українського народу; у визнанні провідної ролі фольклору в музичному та естетичному вихованні дітей; у зверненні до народної музичної творчості через призму її життєвих зв'язків із моральним, матеріальним і практичним світом людини; у розгляді українського музичного фольклору інших народів; у вивченні професійної музики через призму її фольклорних джерел; у розкритті естетичного змісту народної музики на основі осягнення школярами суті й особливостей музичного мистецтва.

Навички художньо-творчої діяльності засобами національного пісенного фольклору, які одержують учні на уроках музичного мистецтва, органічно розвиваються у наступних формах: позаурочна розвиваюча діяльність (гурткова робота, театральна-ігрова фольклорна студія, колектив народної творчості, фольклорна хореографічна студія тощо); колективне відвідування концертів ДМШ, лялькового та драматичного театрів, музеїв; вокальні фольклорні конкурси, а також конкурси народної пісні.

Таким чином, народно-музична творчість містить у собі великі виховні, навчальні та розвиваючі можливості. Використовуючи фольклорно-етнографічні зразки, вчитель музичного мистецтва залучає дітей до вивчення історії рідного краю,

вивчення рідної мови, виховуючи тим самим любов, повагу та шану до народної спадщини.

Формування національної самосвідомості підрастаючого покоління є однією з найактуальніших проблем в сучасній системі національного виховання. Її успішне вирішення зумовлює пошук як новітніх технологій в галузі теорії і методики навчання, так і відродження та творче переосмислення багатого досвіду попередніх поколінь.

Література:

1. Владимирова А.Л. Формування естетичного ставлення молодших школярів до національного пісенного фольклору засобами мультимедійних технологій / А.Л. Владимирова // Інформаційні технології в освіті. – 2014. – № 20. – С. 92-98.
2. Волкова Н.П. Педагогіка: посібник для студентів вищих навчальних закладів. / Н.П. Волкова. – К.: Видавничий центр „Академія”, 2011.
3. Апраксина О.А. Методика музикального виховання в школі: Учебное пособие. / О.А. Апраксина. – М., 1993. – 224 с.

*Галінська І., студ. І курсу, групи МСЗ,
(наук.кер. – к.п.н., доц. Белінська Т.В.)*

ФОРМУВАННЯ МОРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ УЧНІВ ПІДЛІТКОВОГО ВІКУ У ПРОЦЕСІ ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦТВ

Взаємодія мистецтв на уроках музичного мистецтва на сьогодні є актуальним явищем. Саме дана комплексність спрямовується на розв'язання важливих питань формування моральної культури, культури художнього сприйняття. Головна мета полягає не лише в тому, аби вдосконалити й поглибити інтелектуальну сферу учнів підліткового віку (що є надзвичайно важливим і необхідним), а й в тому, щоб використати різновиди мистецтв у їх органічному взаємозв'язку для розвитку емоційно-почуттєвої сфери, моральної культури, специфічних ознак емпатії, глибокого розуміння і переживання емоційно-образного змісту твору, розширення меж образних уявлень, що є можливим лише в контексті розмаїття засобів художнього пізнання.

Важливість і значимість різновидів мистецтва в духовному розвитку особистості завжди хвилювала представників науки і культури. Ще у давнину Аристотель наголошував на необхідності впливати на молоде покоління мистецтвами трьох родів: за допомогою фарб і образів, голосу і слова, гармонії і ритму. Ця думка не втрачала своєї значимості протягом усього розвитку людства і набула особливої актуальності у наш час.

Проблема комплексного проблемного навчання і виховання знайшла своє відображення в педагогічних ідеях К. Стеценка, М. Леонтовича, М. Лисенка, В. Сухомлинського, Б. Яворського, формулювалась у виступах П. Блонського, С. Шацького, В. Шацької, розробляється і осмислюється в ґрунтовних працях науковців сучасності: Є. Квятковського, Б. Лихачова, Л. Масол, Б. Неменського, В. Неверова, Г. Падалки, Ю. Фохт-Бабушкіна, Г. Шевченко, О. Щолокової, Б. Юсова.

Визначаючи сутність взаємодії мистецтв, дослідники виходять насамперед із принципу цілісності організму, його життєдіяльності, а також із розуміння природи взаємодії різних органів почуттів, фізіологічною передумовою якої є здатність центральної нервової системи до асоціювання.

Проблема формування моральної культури – це проблема формування людського в людині, її духу, гуманістичних цінностей, «доброго розуму», гуманістичної свідомості, гуманістичного знання. Моральна культура несе в собі

загальнолюдські цінності, національні моральні ідеали, які відображають рівень розвитку цивілізації в певний історичний період. Кожна історична епоха висуває свої критерії моралі суспільства і моральності особистості, що свідчить про невичерпність і різноманітність проблем моральної культури, постійну потребу у її вивченні.

Одним із ефективних способів формування моральної культури є мистецтво, яке втілює в собі вічні загальнолюдські і моральні цінності, і в яких видно моральну силу людського духу, вибір мети життя, благоговіння перед життям. Саме мистецтво розкриває яскраву палітру людських переживань, ціннісним матеріалом яких є совість, мудрість, любов, віра, почуття власної гідності.

Моральна культура підлітка розглядається нами як інтегрована якість особистості, в якій представлені сенси її культурного буття, відображені в ідеальних уявленнях про моральні цінності, моральні почуття і високоморальну поведінку, а саме структура моральної культури підлітка включає:

- знання про моральні цінності, норми моралі і моральної поведінки;
- моральні почуття;
- моральна поведінка.

Формування моральної культури здійснюється школярами впродовж усього періоду навчання в школі і продовжується протягом подальшого життя. Завдання музичної освіти реалізуються за допомогою всіх соціальних інститутів суспільства (сім'я, школа, громадськість, засоби масової інформації і т. п.).

Ідеальним зразком формування моральної культури людства є мистецтво. Теоретичною основою для вивчення взаємозв'язку мистецтва і моральної культури особистості є концептуальні положення про взаємозв'язок етичного і естетичного в розвитку особистості людини, взаємодію мистецтва і моральної культури в процесі морального розвитку.

Проблема взаємозв'язку мистецтва і моральної культури людини може розглядатися в трьох аспектах:

- теоретичний, який розкриває сутність взаємовідношень в системі "мораль - мистецтво";
- історичний, який виявляє еволюцію цих взаємовідносин;
- практичний, який висвітлює роль мистецтва у формуванні моральної культури особистості.

Особливе місце серед жанрів мистецтва займає музика. Завдяки засобам виразності, музика з особливою силою відбиває внутрішній, духовний світ людини, її настрої, переживання, думки, найтонші душевні рухи, вольові поривання. Могутнім засобом виховання називав музику В. Сухомлинський. Педагог неодноразово торкався проблем музичного виховання молодого покоління, обґрунтовуючи це тим, що «музика – це могутнє джерело думки, без музичного виховання неможливий повноцінний розумний розвиток дитини. Розвиваючи почуття дитини до музики, ми збагачуємо її думки, устремління» [3, с.23]. Надаючи музичному вихованню важливу роль в морально-духовному становленні дитини, В. Сухомлинський писав: «Пізнання почуттів не можливе без розуміння й переживання музики, без глибокої духовної потреби слухати музику й діставати насолоду від неї. Без музики важко переконати людину, яка вступає в світ, у тому, що людина прекрасна, а це переконання, по суті, є основою емоційної, естетичної і моральної культури» [3, с. 28].

Мистецтво втілює в собі одвічні загальнолюдські і національні моральні цінності, в яких простежується сила духу, вибір сенсу життя, благоговіння перед життям. Такі безсмертні образи світового мистецтва, як Венера Мілоська, Антигона, Дон-Кіхот, Гамлет, Фауст, кожен по своєму утілює в собі досвід життя цілих поколінь, моральну красу і мудрість. Прекрасним уособленням мужності і героїзму є скульптурна робота Мікеланджело "Давид". Милуючись "Сікстинською мадонною" Рафаеля, ми бачимо в ній уособлення світлого почуття материнства.

Моральна тема найміцніше пов'язана в мистецтві з проблемою позитивного героя. Для мистецтва позитивний герой - це засіб виразити прогресивні історичні ідеали, у тому числі і в моральній культурі. Саме потенціал моральної культури визначив вічне значення таких образів, як Дон-Кіхот, князь Мишкін і т. д.

Таким чином, розглядаючи методичні основи розуміння мистецтва як основного способу формування моральної культури учнів підліткового вку, підкреслимо, що у контексті власного осмислення проблем морального і естетичного моральне можна розглядати як сферу нашого життя, а естетичне ж спосіб сприйняття, рівень сприйняття світу внутрішніх почуттів людини.

Література:

1. Рудницька О.П. Українське мистецтво у полікультурному просторі : навч. пос. / О. П. Рудницька, Л.А.Кондрацька. – К. : Єксоб, 2000. – 207с.
2. Ростовський О.Я. Взаємодія різних видів мистецтва на уроках музики : метод. рекомендації / О. Я. Ростовський. – К. : Освіта, 1991. – 48 с.
3. Сухомлинский В.А. Избранные произведения [в 5-х т.]. / В. А. Сухомлинский. – К. : Радянська школа, 1980. – Т.2. – с. 23-31

*Головащенко О., студ. І курсу, групи МСЗ
(наук. кер. – к.п.н., доц. Онофрійчук Л. М.)*

ПРОБЛЕМА МУЗИЧНОГО СПРИЙМАННЯ У ПЕДАГОГІЧНОМУ ПРОЦЕСІ

Мистецтво найбільш повно відображає постійно хвилюючі проблеми людства. Емоції, що виникають від спілкування з мистецтвом, принципово відрізняються від звичайних, що супроводжують людину протягом життя. Мистецтво – результат естетичного пізнання світу. Будь-яке відтворене в мистецтві явище життя сприймається як щось досконале. Емоційний відгук на справжнє мистецтво, чому б воно не було присвячене, викликає у процесі сприймання ту світлу радість, те особливе почуття, яке називається естетичною насолодою. І якщо при сприйманні мистецтва цього почуття не виникло, це означає, що не було естетичного сприймання. «Саме мистецтво є найінтенсивнішим засобом освоєння тезаурусу цінностей і смислів людського буття, забезпечуючи при цьому їхню конкретно-наочну репрезентацію і безпосереднє переживання сучасною людиною» [1, 54].

Проблема творчого сприймання музики слухачами представлена сьогодні у працях педагогів першої половини минулого століття: Б. В. Асаф'єва, П. П. Блонського, Н. Л. Брюсова, З. Кодая, К. Орфа, С. Т. Шацького, Б. Л. Яворського, Н. Л. Гродзенська, М. О. Румер, Г. Л. Рошаль, В. М. Шацька. Фундаментальними у вирішенні проблеми сутності процесу музичного сприймання є роботи відомих психологів і музикознавців: Б. В. Асаф'єва, О. Г. Костюка, В. М. Максимова, В. В. Медушевського, Є. В. Назайкінського, А. Н. Сохора, О. О. Фабштейна та ін.

Метою статті стало з'ясування сутності процесу музичного сприймання та його ролі у педагогічному процесі виховання особистості; аналіз та узагальнення теоретичних досліджень видатних психологів, педагогів, музикознавців з даної проблеми. Музичне сприймання – один з видів музичної діяльності, яка об'єднує музичну творчість, музичне виконавство та сприймання музичних творів. Разом з тим, процес музичного сприймання є цілісним, неподільним і складається з множинності умов, функцій, операцій і механізмів з їх особливими властивостями, структурою і змістом.

Розглянемо функції музичного сприймання. Система функцій музичного сприймання відображає той складний контекст, у якому реалізується діяльність слухача. Серед функцій музичного сприймання потрібно виділити, насамперед,

комунікативну функцію, під якою В. В. Медушевський розуміє здатність музичних творів слугувати засобом художнього спілкування завдяки спрямованому впливу музичної структури на процес і результат сприймання [2, 150].

Структура музичного сприймання детально висвітлена у працях сучасних дослідників з позицій естетики і соціології, мистецтвознавства і музикознавства, педагогіки і психології (В. К. Белобородова, М. С. Каган, Л. М. Кадцин, О. Г. Костюк, В. В. Медушевський, Є. В. Назайкінський, Г. І. Панкевич та ін.). Як відомо, під структурою розуміється спосіб закономірного зв'язку між складовими елементами певного явища, його внутрішня організація і сукупність істотних відношень між компонентами в середині цілого [3, 667]. Вона має, як правило, кілька сторін і рівнів, складається з підструктур, кожен з яких, у свою чергу, можна розглядати як частину цілого. Зрозуміло, що ціле можна розглядати як даність лише умовно, бо реально будь-яка структура розгортається й утворюється в результаті певного процесу. Закономірності процесу становлення структури складають його логіку.

Музичний твір розгортається у часі й сприймається послідовно. Результатом цього безперервного процесу стає його цілісне сприймання, тобто усвідомлення цілого відбувається в результаті досягнення ролі кожної частини твору. Структура музичного твору поєднує в собі цільність і цілісність. Цільністю вона характеризується як неповторне за оригінальністю матеріалом вираження художнє явище; цілісністю – як явище, основане на єдиних, вироблених історично правилах і законах музичного мистецтва, яких дотримуються композитор при створенні музичного твору, а слухач – при його сприйманні.

У сучасній науці відсутня єдина точка зору на структуру процесу сприймання. В. К. Белобородова виділяє п'ять головних структурних компонентів музичного сприймання, які складають його психологічний механізм: емоційний відгук на музику, музичний слух, мислення, пам'ять, здатність до співтворчості [4, 20]. Названі компоненти, на її думку, є необхідною складовою частиною музичного сприймання і жоден з них не може бути виключений з нього без шкоди для процесу сприймання.

Велику увагу сприйманню музики приділяли Н. Гродзенська, Є. Назайкінський, В. Цукерман, В. Шацька та інші. В їх роботах розглядаються психологічні та музикознавчі аспекти сприймання, виявляється його місце у загальному і музичному розвитку людини, намічається приблизний зміст музичного матеріалу, на якому успішно здійснюється початкова і подальша робота у цій галузі з учнями різних вікових груп, розробляються методи щодо удосконалення музичного сприймання.

До рівнів сприймання відносяться:

1. Стадія аксомоторного навчання – її основний зміст – формувальний і пристосовуючий. Психічний зміст цієї стадії складають відчуття і первинні пізнавальні процеси співвідношеність подразника з об'єктом. До основних рис стадії відносяться: Мимовільність і стереотипність реакцій, які є наслідком елементарного рівня сприймання. Відповідна реакція настає з мінімальним інтервалом, оскільки відображення має рефлексорний характер.

2. Стадія перцептивних дій. Її особлива риса – формування активних зустрічних рухів, спрямованих на дослідження предмета (явища) і в уподобанні його за формою і основними ознаками. Це новий якісний рівень, перехід від відчуття до сприйняття. До основних рис відносяться: - помітно покращується диференційна (розпізнавальна, аналізуюча) діяльність; - запам'ятовуються основні ознаки лунаючої музики, до яких відносяться ладові, ритмічні, темброві та динамічні особливості, які визначають контури мелодії і характер звучання; - велика міра точності сприймання сприяє виділенню контуру з фону (наприклад, віділити верхню мелодичну лінію від супроводу), відчуття закінчення на тоніці і на сильній долі; у зв'язку з цим з'являється емоційна реакція на більш обґрунтовану "конкретну" особливість музики – на збільшення гнучкості усіх інших параметрів розвитку мелодії,

пов'язаних з кульмінацією, і відповідно, на затихання звуку, на деякі уповільнення до кінця фрази, пропозиції та ін.

Ця стадія охоплює значний віковий період – дошкільний або юнацький. У деяких слухачів цієї стадії й обмежується їхній музичний розвиток. Для переходу на більш високий рівень сприймання необхідна інша, більш адекватна музичним впливам форма активності, яка легко утворюється за наявності схильності до музики або в процесі музикування.

Третій рівень утворення естетичних моделей має такі основні риси: - все частіше запам'ятовуються окремі музичні уривки або невеликий твір. Вони узагальнюються, формуючи окремі "моделі" ладу, жанру, форми... складається стійке емоційне ставлення до окремих музичних творів, постаючи в ролі прикладів, представників тих чи інших стилів і жанрів [5].

Перехід на більш високий рівень, коли сприймання музичних творів набуває чуттєво-логічного відтінку, може статися в результаті цілеспрямованої побудованої програми навчання. За останні десятиріччя виділився соціологічний напрям досліджень проблем музичного сприймання. І це зрозуміло, адже без вивчення сприймання на соціологічному рівні не можна проникнути в сутність цього явища, оскільки будь-яка людина, сприймаючи музику, діє не лише як біологічна істота, індивід у психологічному плані, а й як особистість.

Висновки. При сприйманні музики у слухача виникає той емоційний стан, який композитор прагнув викликати своїм твором, але емоційний стан і переживання слухачів глибоко індивідуальні, неповторні і особистісні. Сприймання має початок і закінчення, визначається початковим і кінцевим станом слухача. А отже, кожен акт сприймання – процес і водночас елемент більш тривалого процесу формування музичного сприймання. Дослідження процесу музичного сприймання пов'язане зважливими теоретичними та практичними проблемами, розробка яких необхідна для пізнання суті музичного сприймання, його закономірностей, пошуку ефективних шляхів і засобів педагогічного керування цим процесом.

Література:

1. Даренський В. «Мова» мистецтва як феномен екзистенційного діалогу // Людинознавчі студії: Зб. наук. праць ДДПУ ім. І. Франка. Філософія. – Дрогобич: Вимір, 2005. – С. 54.
2. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. В. Медушевский. – М.: Музыка, 1976. С. 150.
3. Філософський словник / За ред. В. І. Шинкарука. – К.: УРЕ, 1986. – С. 667.
4. Белобородова В. К. Музыкальное восприятие школьников / В. К. Белобородова, Г. С. Ригина, Ю. Б. Алиев / Под ред. М. Румер. – М.: Педагогика. 1975. – С. 20.
5. Рудницька О. П. Сприйняття музики і педагогічна культура вчителя : навч. посіб. / О. П. Рудницька. – К. : Вид-во КДП, 1992. – 96 с.

*Гончаренко Н. - студ.2 курсу, групи МР,
(наук. кер. – к.п.н., доц. Василевська-Скупа Л.П.)*

РОЛЬ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА У ДУХОВНО-МОРАЛЬНОМУ ВИХОВАННІ ПІДРОСТАЮЧОГО ПОКОЛІННЯ

В умовах сьогодення перед вітчизняною системою музично-педагогічної освіти постає питання духовно-морального виховання і розвитку підростаючого покоління.

Духовно-моральна культура – це збагачення людини і суспільства ідеалами. В першу чергу, це гуманізм, індивідуальність, творчість, емоційне середовище, прагнення

до цінностей, вироблених попередніми поколіннями в процесі освіти, самовиховання, також розвиток громадських форм свідомості, моралі, релігії, тощо.

Саме в молодшому шкільному віці слід розвивати духовні та моральні якості дітей. У формуванні духовно-морального виховання і розвитку молодших школярів особливу роль відіграє хорова музика, яка є могутнім засобом виховання, інструментом, що сприяє становленню особистості, безпосередньо впливає на її емоції та почуття.

В основу духовно-морального розвитку молодших школярів має бути покладено уявлення про хорову музику, як про цілісне мистецтво, в яке закладена дивовижна мудрість і краса, вітчизняна культура та історія. Хорова музика відкриває маленькій людині можливість пізнати світ, і в процесі пізнання розвиватися.

В. О. Сухомлинський у своїй праці «Серце віддаю дітям» писав: «... Якщо в ранньому дитинстві донести до серця красу музичного твору, якщо в звуках дитина відчує багатогранні відтінки людських почуттів, він підніметься на таку сходишку культури, яка не може бути досягнута ніякими іншими засобами». [4]

До ідей естетичного виховання засобами вокально-хорового мистецтва зверталися філософи, педагоги, музиканти всіх часів. Завдання, яке вони ставили перед собою – як виховати почуття людини, зробити благородними її думки і діяння.

Так, в античні часи ставлення до музики було як до заняття, яке не поступається за важливістю медицині. Учень Аристотеля – Аристоксен говорив, що «тіло очищає лікування, а душу – музика, як мистецтво співу зі словом». Брати участь в хорі в ті часи вважалося священним обов'язком. У період античності, неодноразово була відзначена магічна сила впливу співочого мистецтва на душу людини і необхідність його як предмета виховання.

Добре відомо, що спів, особливо хоровий – це вірний показник духовного здоров'я нації. У давні часи усі обряди – народження, вінчання, поховання – супроводжувалися співом. І на всіх святах наш народ співав. У кожній парафіяльній школі, гімназії, університеті – у будь-якому навчальному закладі любили і вміли співати красиво, в декілька голосів. Саме на базі загальної співочої хорової культури розвинулася унікальна музична культура нашого народу. Україна славилася багатоголосим хоровим співом, своїми дивними талантами: співаками, композиторами, віртуозами-музикантами. Величезна роль в музичній просвітницькій діяльності належала вчителів, який був всебічно, в тому числі і музично, освічений. Ще в давнину знали, що буква, цифра, нота – рідні сестри освіти.

П.І. Чайковський був переконаний, що навчання хоровому співу має бути у всіх навчальних закладах. С.І.Танєєв ставився до хорової культури як до першооснови музично-естетичного виховання. Російський педагог А.І.Пузиревський вважав, що спів сприяє всебічному розвитку музичальності і має стояти на першому плані як запорука розвитку музичного смаку і любові до музики у дітей. Д.Н. Зарін, чия «Методика шкільного хорового співу» була популярна на початку ХХ століття, високо оцінюючи значення хорового співу для успішного естетичного розвитку дітей, пропонував розвивати і підтримувати в дітях інтерес до музично-вокальної діяльності. Його сучасник А.Л.Маслов не відсторонював фальшиво співаючих дітей, вважаючи, що спів на уроці повинен бути переважно хоровим, щоб не вбити в дитині музичне почуття.

Хоровий спів як виконавське мистецтво є найбільш доступним і улюбленим видом дитячої творчості. Виконуючи музичний твір, дитина не тільки залучається до музичної культури, а й сама створює музичну культуру, художні цінності.

Правильно організований процес хорового музикування виявляє і задіює цілий спектр якостей учасників: це і музичні здібності, і особисті якості.

Новітні наукові дослідження, досвід роботи дитячих садків, шкіл, історичний досвід говорять, що хоровий спів впливає не тільки на емоційно-естетичний лад

особистості дитини, а й на її розумовий розвиток. Виховання слуху і голосу позначається на формуванні мови, а мова є матеріальною основою мислення.

Разом з тим сучасна медицина давно вже звернула увагу на те, що спів, особливо професійні заняття вокалом, позитивно впливають на здоров'я людини.

Розвиток слуху, музичної пам'яті, координації між слухом і голосом, в повній мірі сприяє загальному розвитку, здоров'ю дитини, становленню повноцінної творчої особистості. Багато дітей, подорослішавши, так і не навчившись співати, чути і слухати музику, зберігають до неї неприязнь. Музика не ввела їх в світ емоційних переживань, не дала радості, і це відображається на характері людини і її ставленні до музики взагалі.

Хорова музика належить до найбільш демократичних видів мистецтва. Велика сила впливу на широке коло слухачів визначила її значну роль в житті суспільства. Виховні та організаційні можливості хорової музики величезні. В історії людства були періоди, коли хорова музика ставала засобом ідеологічної і політичної боротьби.

На відміну від дорослих, діти вбирають естетичні враження одночасно зі сприйняттям навколишнього світу. Тому дуже велика відповідальність лягає на педагога-музиканта, на керівника дитячого хору, якому довірено музичне просвітництво дітей, а, отже, і виховання маленької людини, майбутнього повноправного громадянина своєї країни.

Рекомендується брати до репертуару хору молодших школярів наступні твори: А. Аляб'єв «Зимова дорога»; Б. Фільц «Дощик», «Жук-жученько», «Заєць»; Я. Степовий «Проліски», «Щебетала пташечка»; Р. Шуман «Тихий вечір»; М. Дремлюга «Вербова дощечка»; М. Вериківський «Котику сіренький»; К. Вебер «Вечірня пісня»; І. Кирилівна «Співають діти», «У долині серед літа»; Г. Гладков «Волшебные слова», «Лесные бусы», «Мистер Жук»; Е. Баркова «Медведь проснулся»; Є. Крилатов «Песенка о снежинке»; О. Хромушин «Грип»; українські народні пісні «Два півники», «вийшли в поле косарі» та інші.

Отже, вокально-хорове мистецтво є невід'ємною частиною вітчизняної і світової культури та незамінним чинником формування духовного, творчого потенціалу підростаючого покоління. Адже хоровий спів сприятиме збагаченню внутрішнього світу дітей, розвитку високих людських почуттів – людяності, доброти, любові до людей, матері, Батьківщини.

Література:

1. Бехтерев В.М. "О значении музыки в эстетическом воспитании ребенка с первых дней его детства". М. 1996.
2. Огороднов Д.Е. Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе / Д.Е. Огороднов. – Киев, Музична Україна, 1988, с. 174
3. Ростовський О. Я. Методика викладання музики у початковій школі / О.Я. Ростовський: Навч.-метод. посібник. – 2-е вид., доп. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2011. – 216 с.
4. Сухомлинський В.А. Сердце отдаю детям/ В.А. Сухомлинский. – Киев: 1972. – 52-53 с.

*Губаль А., студ. I курсу, групи МСЗ,
(наук. кер. – к.п.н., ст. викл. Сідорова І.С.)*

ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ НАРОДНОГО ФОЛЬКЛОРУ У КУЛЬТУРНІЙ СПАДЩИНІ М.Д. ЛЕОНТОВИЧА

«Великий орган, у якого сопілки замість дерева чи металу – з кісток і м'яса, трубами служать гортані, міхами – легені, а клавіатурою – душі – це і є Український

національний хор. Група людей, міцно об'єднаних одним ідеалом, творить людський інструмент, Богом настроєний, який перед тим як видати перші звуки, очікує пророчого знаку диригента, немов голосу Вічності, щоб вести нас дорогами, які вона сама визначає ... Співай же, чаруюча Україно, співай, щебетушко! Розсипай по світу пісні своїх синів, – прийде колись і для тебе весна, якої ти чекаєш!»

Квелю Нетто, член бразильської академії Безсмертних [1].

Постановка проблеми та її актуальність. Традиції вітчизняної музичної педагогіки мають не тільки історико-пізнавальне, а й практичне значення в сучасних умовах удосконалення змісту і методики музичного виховання на національних засадах. Педагогічний досвід минулого, у тому числі видатного українського композитора М.Д. Леонтовича, необхідно переосмислити з позицій нових освітньо-виховних вимог, виявити методичні ідеї та впровадити їх у практику.

Більша частина творчих здобутків М. Леонтовича є справжнім дієвим засобом пропаганди та популяризації українського народного фольклору. Культурно-педагогічна спадщина композитора налічує велику кількість пісенного матеріалу, педагогічних праць та методичних розробок, але особливе місце в ній займає створення навчальних та аматорських хорових колективів.

Співоче Поділля пишається тим, що одна з народжених майстром народна хорова аматорська капела Леонтовича єдина продовжує своє життя вже понад 95 років та співає унікальні хорові мініатюри великого маестро і в наш час.

За роки свого існування капела виховує своїм прикладом, своїм існуванням, своїм диханням. Цей колектив з відданістю займається: популяризацією і пропагандою народної пісні та українського хорового співу; зберігає і підіймає на належний рівень національну культуру; продовжує традицію національної спадкоємності, виявляючи і підтримуючи обдаровану молодь; впливає на формування духовної культури людини. Ось чому досвід діяльності капели в різні часи існування громадського життя залишається актуальним і має бути дослідженим, виявленим і висвітленим.

Проте, саме цей бік багатогранної діяльності знаменного хорового колективу залишається до сучасного часу недостатньо вивченим. Відсутність фундаментальних історичних досліджень, головним чином, це невеликий буклет та окремі статті в газетах, які, як правило, не носять узагальнюючого характеру, присвячені окремим виступам капели. Мало публікації минулих років, або недоступні сучасному українському читачеві, або з різних причин втрачені. Із останніх публікацій можна назвати брошуру «Історія тульчинської хорової капели ім. М.Д. Леонтовича» [7].

Виходячи із актуальності стану наукового дослідження, автор поставила за мету на основі біографії ортодоксальної капели дослідити і обґрунтувати: доцільність висвітлення її історії для посилення впливу хорового мистецтва на формування світогляду і духовності дітей та молоді; поширення популяризації творчості композитора М.Д. Леонтовича; збереження та збагачення репертуару хорів.

Предметом дослідження даної роботи є історія появи капели, її становлення, багатогранна діяльність хористів, вплив колективу на музично-естетичний розвиток спільноти, тобто тих галузей, які є підвалинами формування духовної культури українського суспільства.

Виклад основного матеріалу . Капела ім. М.Д. Леонтовича – є єдиним знаковим явищем у контексті української музики ХХ ст., створеним зусиллями неперевершеного майстра Миколи Леонтовича. Заснована композитором на кращих традиціях хорового співу, вона була перевірена часом і, залишившись єдиною на Україні, дбайливо збережена вдячними нащадками.

Народна хорова аматорська капела продовжує традиції засновані композитором, який увійшов в історію світової музичної культури як відданий прихильник і натхненний піїт рідної пісні, як незрівнянний майстер її художнього перетворення і

збагачення.

Ще за життя Миколою Дмитровичем на Україні було створено чимало хорів та оркестрів (Чуків: хор й оркестр; Тиврів: хор й оркестр; Вінниця: 2 хори й оркестр; Летичів: хор й оркестр; Гришино: хор й оркестр; Тульчин: 5 хорів, серед яких – учнівський церковний, загальний хоровий колектив училища, перший чоловічий хор семінаристів гімназії, перший змішаний хор, капела та оркестр) [3, с.15]. Проте залишився в живих і співає лише єдиний у Тульчині.

Офіційна дата народження хору – 1 вересня 1920 р., коли Миколу Леонтовича призначили завідувачем секції мистецтв відділу народної освіти повіту у Тульчині [7, с.13]. На цій посаді він сприяв формуванню духовності населення міста та створив «державний хор» (надалі капелу), яка спочатку складалася з талановитих учениць Єпархіального училища (8 учениць) [1, с. 16]. З часом рівень професійної підготовки капели настільки зріс, що дві його вихованки й кілька хористів були запрошені до знаменитого українського хору О. Кошиця. Надалі до капели приєдналися вчителі, студенти чоловічого духовного училища, червоноармійці, і мешканці любителі музики (60 осіб). Капела стала осередком спілкування, творчості, взаємозбагачення, товариством інтелігентних, освічених і мислячих людей. Капела об'єднала талановитих шанувальників хорового співу. Хор розгорнув значну концертну діяльність на Поділлі, а в сільській місцевості знайшов справжніх прихильників мистецтва [1, с. 57].

Завдяки капелі М. Леонтович сформував власний музичний почерк, зберіг та опрацював первісний подих кожної знайденої пісні. Одна з особливих прикмет його диригентського стилю: багата тембральність звучання хору, вміння вибудовувати звукову палітру засобів художньої виразності, відчуття пластики музичної форми, яскравий артистичний хист та темперамент хористів. Маєстро став душею творчості капели. У той час хористи на концертах демонстрували неймовірну звучність голосів, підносячи виконання твору до рівня оркестру [5, с. 64].

Історичні обставини склалися так, що твір «Щедрик» взагалі став символом різдвяних пісень у 8 країнах Європи та позивною мелодією американських космічних кораблів «Шатл». Така популярність обробок композитора пов'язана з тим, що в багатьох країнах Європи та Америки на початку ХХ століття з успіхом гастролював український хор О. Кошиця, артистичний феномен якого базувався на найкращих аранжуваннях Миколи Леонтовича. Він сприяв зростанню іміджу української хорової культури та збагатив художній досвід хорового виконання й творчості на європейському континенті. Коронною точкою репертуару хору О. Кошиця були автентичні зразки: «Щедрик» і «Дударик». До цього слід додати, що в ті роки за вказівкою влади репертуар тульчинської капели мав складатися переважно з революційних та кількох народних пісень в обробці Миколи Леонтовича з обов'язковим виконанням «Щедрика» [3, с. 16].

Після трагічної загибелі композитора диригентом колективу став його учень, надалі заслужений диригент України, професор Одеської консерваторії Н. Покровський, головний диригент Одеського театру опери та балету. Саме під його керівництвом капела першою в Україні (в лютому 1921 р.) виконала передсмертний твір Леонтовича «Смерть». Пізніше диригент писав: «Перший концерт пройшов з таким успіхом, що нам довелося повторити його кілька разів, бо чимало людей не змогли потрапити на нього» [10, с. 10]. Надалі виступи хору відбувались у клубах, школах, народних домах, театрах, а то й взагалі у саду, на майданчиках просто неба. Бажаючих співати в хорі було дуже багато, тому М. Покровському приходилося робити прийом нових хористів на конкурсній основі. Особливими привілеями користувались учні старших класів загальних шкіл, не тільки міста Тульчина й навколишніх сіл (Мазурівка, Кинашів, Нестерварівка, Калиніно, Зарічне, Кришинці, Тарасівка) [9, с. 37].

Оновленню хору значно посприяв відомий подільський композитор Р.Скалецький, який очолив капелу (45 осіб) у 1926 р. Репертуар капели складався

переважно з творів Леонтовича, нові твори пролетарської музики оцінювалися як убогість і безглуздя, за що Р. Скалецький отримав прізвисько «Стара українська пісня». Хористи при керівникові осягали основи музичної грамоти та згодом здобували освіту. Місцеве керівництво, оцінивши професіоналізм виконавців, зареєструвало хор як «Державну капелу ім. М.Д. Леонтовича» при Брацлавському повітовому комітеті народної освіти. Приток молоді постійно оновлювався за рахунок учнів старших класів шкіл [8, с. 116].

Тридцять років стали часом, позначеним сталінськими репресіями, коли органи КДБ втрутилися в діяльність капели. В колективі вимушені були змінити підряд трьох диригентів: Р. Скалецького, репресованого у 1933 р., М. Гриневича, ув'язненого 1938 р. та Б. Воскобойника у 1929 р. Їм інкримінували статтю, пов'язану з контрреволюційною діяльністю. Осередок культури було необхідно «відшліфувати» [1, с. 86].

За М. Гриневича хор, який продовжував поповнюватись учнями старшокласниками, ще зберігав свій високий рівень майстерності, однак репертуар його мусив складатися з творів про Сталіна, революційних маршів та пісень з кінофільмів [1, с. 99]. На жаль, всі виступи хору, як правило, носили формальний характер, ніхто серйозно не поглиблювався у дану галузь і не бажав допомогти капелі відновити спів неофіційно заборонених українських пісень. Тому лише в фіналі кожного концерту, диригент дуже ризикуючи дозволяв хору виконати по кілька чудових пісень в обробці М. Д. Леонтовича, за що його було покарано.

Повернувшись додому останній довоєнний диригент і співак Б. Воскобойник керував хоровим колективом неповні два роки. Рейтинг капели був гінким, не дивно, що багато учнів старшокласників мріяли співами в хорі. Молодь продовжувала тягнутись до співочого колективу. Під керівництвом диригента роль капели цілком звелася до рівня районної агітаційної бригади. Славний керівник до останньої хвилини з честю виконував свій обов'язок диригента. Нажаль в перші дні окупації Тульчина, він був розстріляний фашистськими загарбниками. Але всупереч всім негараздам капела продовжувала виконувати свою ідеологічну місію [1, с. 16].

У роки Другої світової війни люди потягнулися за підтримкою до православної віри. Румунські окупанти, захопивши Тульчин, негайно почали впорядковувати храми. У церковному хорі православного храму літургію виконували учасники капели, які не встигли виїхати з міста. Капельмейстером церковного співочого колективу був Д. Клевчук. Не дивно, що до хору знов потягнулась молодь – це були дівчата старшокласниці (заняття в школі тимчасово припинились). Завдяки цьому диригенту вперше на Поділлі зазвучали духовні твори М.Д. Леонтовича. Саме цей бік багатогранної діяльності знаменного художника залишався для сучасників майже невідомим. До речі, повне видання його «Духовних хорових творів» завдяки державному замовленню Міністерства культури України побачило світ тільки через 75 років у 1993 р. [2, с.61].

Духовна спадщина композитора була заборонена в радянські часи і зовсім не вивчалася і не пропагувалася. Під час богослужінь хористи-підпільники забиралися під купол храму і, ризикуючи життям, прослуховували повідомлення Совінформбюро, потім друкували й розповсюджували листівки [1, с.57].

У 1946 р. у країні почалося відродження культури і мистецтва. Керівником хору став диригент військового оркестру старшина Е. Волошин. Традиції, закладені великим майстром Леонтовичем, продовжували жити, незважаючи на складні суспільно-політичні умови. Керівники капели пристосовувалися до існуючого режиму, зберігаючи недоторканність хорового співу як народного мистецтва. Вони розуміли свій обов'язок служіння народу у виконанні хором акапельних обробок народних пісень Миколи Леонтовича [1, с. 86].

У 1950 р. хормейстером колективу стає знакова постать Мечислав Цинар, який запросив у капелу акомпанувати і співати (1950 – 1956 рр.) молодшу дочку

композитора Надію Леонтович (викладача музичної школи та училища культури м. Тульчина). Вона активізувала роботу хорового колективу і збагатила своєю наявністю історію капели. Завдяки їй до капели почався масовий наплив молоді, особливою популярністю хор користувався серед старшокласників загальних шкіл Тульчина та навколишніх сіл. Приходили співати з сусідніх сіл за 10 км. від міста. Відтоді почався зоряний час колективу, який з новою програмою поїхав на декаду Українського мистецтва і літератури в Москву, де на ВДНХ зазвучав український твір великомасштабного плану опери Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм». Успіх капели був винятковим – за 7 місяців було здійснено 14 постановок опери [1, с.99].

Скупі рядки архівних сторінок доносять до нас свідчення про неймовірну популярність хору у 60-х роках. На республіканському огляді-конкурсі в 1965 р. хористи посіли 1-е місце. За високу професійну виконавську майстерність атестаційна комісія присвоїла колективу звання «Народна хорова самодіяльна капела» [8].

З роками склад капели оновлювався. На зміну усталеному диригентові М. Цинару прийшла його учениця, випускниця консерваторії Віра Голюк. Висока майстерність співаків, працездатність і здібності диригента давали можливість капелі перебувати у відмінній формі. Репертуар поповнився оригінальними хоровими творами М. Леонтовича «Легенда», «Льодолом», «Літні тони», «Моя пісня», «Заповіт», П. Ніщинського «Вечорниці» тощо. У той час колектив мав успіх та визнання, студенти вищих учбових закладів зі всієї України бажали потрапити на практику до капели [4].

Капела стала першим лауреатом обласної премії М.Д. Леонтовича, неодноразово була учасником Всеукраїнського теле-турніру «Сонячні кларнети». У цей період в Тульчин до капели в гості двічі завітали члени українського робітничого хору ім. Леонтовича з м. Нью-Йорка. За творчі досягнення хорового колективу художній керівник В. Шкуратовський був нагороджений «Кришталевим рогом достатку» міжнародного рейтингу популярності «Золота Фортуна» [8].

Наступним диригентом капели стала Л. Грушко, яка втілила в життя маловідому сторінку хорової творчості М. Леонтовича. Перші духовні твори – «Канти», «Отче наш», «Святий Боже», «Милость мира» відкрила сучасникам забуті сторінки духовної творчості митця. Слід зазначити, що висока духовність хорових творів (близько 100) стала для виконавців показовою і результативною. Таким чином, впізнавши одного разу духовну єдність художнього образу, вони реалізували його у своїх знаннях, уміннях, навиках виконання, світогляді, способах музичного спілкування. Повернення духовної музики М. Леонтовича до життя, слухання і виконання справжнього хорового співу є глибоко національною справою і в сучасних умовах має велике значення для всієї української спільноти [1].

Нині хоровий колектив живе в тісній співпраці з училищем культури і музичної школи, він став чудовою творчою базою для студентів і викладачів цих навчальних закладів. Виконавська майстерність капели цілком залежить від складу, в якому всі роки співає значна частина колективу училища. Завдяки цим хористам капела витримувала найважчі дні у своєму житті. Капела ім. М. Леонтовича сьогодні – це барометр, осередок хорових і співочих традицій Подільського краю.

В історії колективу були яскраві творчі злети, всеукраїнське і всесоюзне визнання, були і трагічні сторінки репресій і фактичного розгрому, були роки занедбаності і розколу. Але тут продовжують жити основні традиції, закладені ще Миколою Дмитровичем Леонтовичем.

Надалі диригенти змінювали один другого, ними стали : заслужений діяч культури України А. Крейчі, заслужений діяч культури України В. Шкуратовський, викладач методист Л. Грушко, викладач вищої категорії Н. Довгань і знов Л. Грушко. Всі намагались зберегти капелу, розуміючи її велику значущість для української та світової музичної культури [1, с.67].

Постійні виступи капели в різних куточках Вінницької області та за її межами по радіомовленню та телебаченню, гарне витончене виконання пісень М. Леонтовича, стали тяжінням до неї талановитої молоді – старшокласників загальних місцевих шкіл. Послідовне оновлення молодого зміною, призвело протягом десятиліть до появи традиції спадкоємності. Всі особливо цінні новації в колективі свідчать про світле майбутнє раритетного хору.

Висновки. Наявність вищезазначеного хорового колективу перевіреного часом полягає в спадкоємності, популяризації та пропаганді українських народних пісень в обробці М. Леонтовича. Його капела стала прикладом невмирущості і продуктивності довго тривалого проекту життя великого маестро.

Завдяки діяльності капели різноманітні ідейні й художні течії, включаючи ідеологію української національної ідентичності, могли б легше знайти шлях до народу, допомогли б відродити славні давні традиції хорового співу, піднести українську культуру, зміцнити засади її майбутнього поступу.

На думку автора, дане дослідження життєдіяльності капели, могло б допомогти молодому поколінню ще раз звернутись до історії Поділля, глибше її зрозуміти, усвідомити самовіддану любов багатьох наших співвітчизників хористів продовжити їхні традиції служіння своєму народові, своїй Батьківщині.

Література:

1. Губаль А. Капела М. Леонтовича. / А. Губаль // Спогади сучасників. – Тульчин, 2017. – 99 с.
2. Дяченко В.П. М.Д.Леонтович / В.П.Дяченко // 4-е вид. – К.: Муз. Україна, 1985. – 134 с.
3. Завальнюк А. М. Леонтович. Листи, документи, духовні твори /А. Завальнюк // Вінниця: НОВА КНИГА, 2007. – 272 с.
4. Кошиць О. З піснею через світ / О. Кошиць // Музика. – Київ, 1998. – 18 с.
5. Микола Леонтович. Спогади, листи, матеріали / упоряд. В. Ф. Іванов. – Київ : Музична Україна, 1982. – 238 с.
6. М.Леонтович. Духовні хорові твори. / Упорядкування та вступна стаття В.Ф. Іванова. – К., 1973. – 124 с.
7. Святелик В. А. Історія Тульчинської хорової капели ім.. М.Д. Леонтовича.-Тульчин – 1990 р. –20 с.
8. Щоденник Г. Яструбецького. – Вінниця, 2007. – 116 с.
9. ДАВО. – Ф. Р5986. – Оп. 1. – Спр. 1. (Личное дело заключенного Р.А. Скалецкого).
10. ЦДІАУ в Києві. – Ф.166 – Оп. 1. (Спогади М. Покровського).
11. ЦДІАУ в Києві. – Ф.166 – Оп. 1.

*Гупал Катерина, студ. І курсу, групи МСЗ,
(наук. кер. – к.п.н.,доц. Белінська Т.В.)*

ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОГО МИСЛЕННЯ УЧНІВ ЗАСОБАМИ МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ

Здатність людини мислити в образах створила таке унікальне явище, яке ми називаємо мистецтвом. Створення художніх образів вимагає від митця максимальної активізації художньо-образного мислення. В свою чергу, для того, щоб “зчитувати”, “осягати” художні образи мистецтва, людина повинна також мати сформоване художньо-образне мислення. Саме воно має непересічне значення для повноцінного, цілісного сприйняття світу, формування переконань, поглядів та системи цінностей особистості. Тому проблема формування художньо-образного мислення дітей є важливою і потребує глибокого та ґрунтовного вивчення. Нові вимоги до уроків музики, які мають особливі можливості для формування системи естетичних та загальножиттєвих цінностей особистості, передбачають розвиток не тільки

спеціальних музичних, а також таких психічних процесів, як відчуття, сприймання, пам'ять, мислення, уява, тощо.

Основні теоретичні питання, пов'язані з мисленням людини, опрацьовані в науковій літературі багатьма вченими, дослідженню цієї проблеми приділялася належна увага у філософії (Ю.Афанасьєв, В.Волков, І.Герасимова Р.Левчук, В.Мазепа, В.Малахов, С.Рапопорт, В.Шишка), психології (А.Брушлинський, Л.Виготський, О.Леонт'єв, О.Костюк) культурології (В.Біблер, О.Шевнюк, О.Щолокова), музикознавстві (А.Лашенко, В.Медушевський), педагогіці (І.Зязюн, Є.Назайкінський, О.Рудницька, Г.Падалка).

Загальновідомо, що конкретно-чуттєве образне мислення дитини є основою для формування всіх інших видів мислення. Розвивати розумові здібності особистості неможливо без формування її образного мислення. свої дії, передбачати їх результати та, при необхідності, вносити в них зміни.

Здатність людини мислити образами найбільш повно й органічно втілюється у фольклорному мистецтві. Саме тому впровадження фольклору в навчально-виховний процес загальноосвітньої школи є одним з пріоритетних напрямків.

Вивчення зазначених аспектів даної проблеми дало можливість визначити, що *художньо-образне мислення* – це різновид асоціативно – образного, пов'язаний з тим чи іншим видом мистецтва, це процес оперування думками і почуттями на основі сприймання художнього образу і особистим життєвим досвідом.

Розшифровуючи художні образи старовинного українського фольклору, по-різному розуміючи інформацію різноманітних галузей науки (зокрема фізики), філософії, фольклористики, культурології, вчені шукали способи виявити, розшифрувати, його глибинну сутність. Візьмемо для прикладу старовинну українську колядку. В поетично-символічній формі там розповідається про створення землі і неба триединою світотворчою силою. На перший погляд комусь вона може здатися просто незрозумілою і фантастичною, але при більш глибокому проникненні в її зміст починає вирисовуватися певний символічний образ.

*Коли не було з нащада світа,
Тогди не було ні неба, ні землі,
А но лем було синє море,
А серед моря зелений явір,
На явороньку три голубоньки ,
Три голубоньки радоньку радять ,
Радоньку радять, як світ сновати .
Та спустімося на дно до моря,
Та дістанемо дрібного піску,*

*Дрібний пісочок посіємо ми.
Та нам ся стане чорна земляця,
Та дістанемо золотий камінь
Золотий камінь посіємо ми;
Та нам ся стане ясне небонько
Ясне небонько , світле сонінко
Світле сонінко, ясен місячик,
Ясен місячик, ясна Зірниця,
Ясна Зірниця, дрібні зізодчки.*

У цій дохристиянській колядці говориться про те, що з самісінького початку світу, коли ще не було ні неба, ні землі, ні сонця, ні місяця, ні зір, а було лишень одне синє море, - серед безодні того синього-синього моря вже стояло *Д е р е в о* - зелений явір. Отже, йдеться не про створення першобуття - невидимого світу, що починає в стані вакууму, в Абсолюті, а про створення саме видимого буття, яке уособлюється тут образами Неба і Землі. Значить, потойбічний світ, світ невидимого буття, створений значно раніше! І уособленням його є дерево, що стоїть по середині моря. Що ж це за дерево? І що це за море? Сучасне розуміння процесів світотворення досить доступно представлено вченими-фізиками. Виходячи із наявних наукових уявлень і відповідної термінології, в образі дерева слід бачити не що інше, як структурне розгалуження осьових ліній триединого силового поля-середовища, що перебуває в абсолютній гармонії, спокої. В образі синього моря - інформаційний простір. Дно моря - межі критичних величин енергетичного стану простору. Отже, щоб заснувати новий видимий світ буття, необхідно порушити існуючий стан рівноваги моря,

змістити інформацію, що починає в спокої: "...та спустимося на дно моря, та дістанемо дрібного піску" [2]. Зіставимо цю колядку та її пояснення із сучасною теорією світобудови. Як бачимо, цей поетично-міфологічний опис процесу світотворення висловлює фактично ту ж ідею, що і сучасні фізики-науковці (теорія фізичного вакууму), але у фольклорі вона жива, як казав В.Вернадський, натуралістична. Таких прикладів можна знайти в українському фольклорі багато.

Аналіз українських колядок, з точки зору художньо-символічного образу довів, що колядка є відображенням світорозуміння стародавніх пращурів. Однак образність та складна символіка потребує глибокого етимологічного, лінгвістичного занурення в дивосвіт стародавніх колядок. І справа не в тому, на якому саме уроці - музики, малювання чи літератури - дитина торкнеться струн цієї тонкої фольклорної поетичності.

Безумовно, зроблений вище аналіз не може бути здійсненим ані дитиною ані безпосередньо для дитини. Але фольклор має достатню кількість символічно-образного матеріалу, який відповідає віковим особливостям молодших школярів. Звернемося до казки.

З усього вище викладеного матеріалу, слід зазначити, що саме фольклор насичений образністю, метафоричністю, багатством алегорій, порівнянь. Усі фольклорні художні образи засновані на глибинній символіці, яка закладена вже у самих словах, у світовідчутті. Процес осягнення образів фольклору максимально активізує художньо-образне мислення дитини і тим самим збагачує її сприймання, її почуття і розуміння світу.

Література:

1. Репетій С. Т. Духовний розвиток особистості засобами мистецтва : навч.-метод. посіб. / С.Т.Репетій. – Біла Церква, 2005. – 399 с.
2. Іваницький А.І. Українська народна музична творчість : навч. посіб. / А. І. Іваницький. – К. : Музична Україна. – 1990. – 336 с.
3. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте : Психологический очерк. / Л.С. Выготский – М. : Просвещение, 1991. – 93с.

*Короп Аліна, студ. 2 курс, групи МР,
(наук. кер. – к.п.н., доц. Белінська Т.В.)*

МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ М. Д. ЛЕОНТОВИЧА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ НАЦІОНАЛЬНОЇ СИСТЕМИ МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ

Проблема інтеграції посідає чільне місце у відродженні і подальшому розвитку національної системи освіти. Загальнолюдські цінності як основні критерії гуманізму – велике надбання народу. Вони дійшли до нас завдяки народній мудрості, народній моралі, пісням і думам, казкам і легендам, іграм і танцям, звичаям і традиціям, народному прикладному мистецтву.

Періодом, який в багатьох аспектах можна вважати прототипом сьогодення, є початок ХХ століття. Цей видатний етап на шляху розвитку вітчизняної музично-педагогічної думки відзначений творенням вагомих теоретичних та практичних засад національної музичної освіти в Україні, виникненням оригінальних ідей та методичних концепцій щодо музичного розвитку та виховання дитини на ґрунті національної музичної творчості. Плідні пошуки нестандартних підходів щодо музичного розвитку дитини в 20-ті роки ґрунтувались на синтезі новітніх ідей з досягненнями музично-педагогічної думки перших років ХХ століття.

Великі просвітителі невпинно боролися за українську національну школу демократичного характеру й гуманістичного спрямування. Одним із представників прогресивної педагогічної думки в Україні вважається Микола Дмитрович Леонтович (1877-1921).

У працях Н.А.Величко, А. Ф. Завальнюка, С.С.Процика, Л.О.Іванової, Є.С.Федотова розкрито життєвий шлях композитора, теоретично обґрунтовано внесок М.Леонтовича в розробку змісту музичної освіти, доведено значущість творчого доробку для дітей.

Друга половина XIX століття – доба опанування української народної пісні у професійній музичній культурі. Саме центральне місце у творчості М. Леонтовича посідають хорові обробки українських народних пісень, а також оригінальні, самобутні композиції, написані на основі народних мелодій.

Працюючи вчителем у школах і постійно керуючи учнівськими хорами, композитор нерідко змушений був створювати спеціальний репертуар. Це було викликано тим, що хорових пісень, розрахованих на сприйняття й виконання дітьми, було дуже мало, а головне, що майже зовсім був відсутній український національний дитячий репертуар. Педагог мріяв про організацію музичної освіти, яка б охоплювала дітей з перших кроків їх перебування у школі. Ним був створений “Практичний курс навчання співів у середніх школах України” з музичними ілюстраціями. Шкільні розкладки композитора - невибагливі, гранично прості. Фактура завжди строго гармонічна, акордова. Менше всього у шкільних хорах поліфонічності. За стилем вони найближче підходять до традиційних аранжировок. Мабуть, з тієї самої причини написав М.Леонтович для дітей і музику до казки Б.Грінченка “На русалчин Великдень”. Пізніше за рахунок її розширення композитор планував створити справді фантастичну українську оперу, музика якої була б пройнята невідомою народністю, яскравим казковим колоритом, але завершити твір він не встиг [3, с. 105].

На той час М.Леонтович розробив теорію, ідеєю якої було поєднання кольорів зі звучанням музичного твору як однієї з найважливіших умов цілісного сприйняття музичного образу. З цією метою він створив власну систему показу мистецького матеріалу, що ґрунтувався на співвідношенні світлотіней і кольорів із музичними звуками. Він підкреслював, що кожний педагог мусить викладати музику в контексті інших наукових і художніх знань, а тому вважав за недоцільне обмеження фахової підготовки вчителя одним предметом.

Музично-педагогічні принципи М. Леонтовича були підхоплені його учнями й спадкоємцями - вчителями співів, хоровими диригентами, а також композиторами і педагогами П. Козицьким, О. Мінківським, М. Покровським, Г. Гриневичем, А. Лебединцем, Р. Скалецьким, І. Годзішевським та багатьма іншими. З ім'ям Леонтовича пов'язане становлення методики музичного виховання в школі як предмета в перші повоєнні роки. Практичний досвід учителя, педагогічна спадщина М. Леонтовича, його музична творчість для дітей залишаються й нині в арсеналі засобів естетичного виховання підростаючого покоління. Твори композитора входять до програми з музики та репертуару шкільних хорів. Композиторський доробок М. Леонтовича є об'єктом наукових досліджень, служить темою багатьох наукових робіт. Весь час не припиняється вивчення гармонії та поліфонії, музичного стилю композитора музикознавцями.

Таким чином, педагогічна й диригентська діяльність М.Д. Леонтовича заклала міцні основи української музичної культури. Врахування наукового та педагогічного досвіду композитора при уважному його вивченні може стати вагомим підґрунтям під час складання інтегрованих програм і підручників для сучасної школи, проведення інтегрованих занять. Методична сторона розв'язання проблеми міжпредметних зв'язків передбачає не лише ефективне застосування вже існуючих, а й пошук нових форм, методів, прийомів, від яких залежить розвиток творчості учнів, прагнення до пізнання

наукових істин, активізація розумової діяльності під час вирішення навчальних і практичних завдань.

Література:

1. Горбенко С.С. Дитяче хорове мистецтво в Україні : навч.-метод. посіб. / С. С. Горбенко. – К. : ІЗМН, 1999. – 253 с.
2. Гордійчук М. Микола Леонтович. / М. Гордійчук. – К. : Музична Україна, 1977. – 134 с.
3. Завальнюк А. Ф. Микола Дмитрович Леонтович. Листи, документи, духовні твори. До 130-ї річниці від дня народження / А. Ф. Завальнюк. – Вінниця : Нова книга, 2007. – 272с.

*Клімішина І., студ. 1 курсу, групи МСз,
(наук. кер. - к. п.н., ст. викл. Сідорова І.С.)*

ПРОБЛЕМА МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ УЧНІВ ПОЧАТКОВОЇ ШКОЛИ В УКРАЇНІ (ДРУГА ПОЛОВИНА ХХ – ПОЧАТОК ХХІ СТОЛІТТЯ) ЯК ПРЕДМЕТ ІСТОРИКО-ПЕДАГОГІЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

Постановка проблеми та її актуальність. Глобальний характер перетворень, що відбуваються нині в Україні, торкається різноманітних сфер діяльності людини, в тому числі й освіти. В умовах докорінного оновлення всіх сфер нашого суспільства, його національного відродження перед педагогічною наукою постає чимало нових вимог, серед яких важливе місце займають проблеми естетичного виховання учнівської молоді. "Національна доктрина розвитку освіти України у ХХІ столітті" визначає пріоритетність естетичного виховання молоді на засадах провідних принципів демократизації та гуманітаризації, відкритості гуманістично-плюралістичних позицій, національної спрямованості навчання і виховання [2].

Друга половина ХХ – початок ХХІ століття є періодом радикального оновлення освіти, розвитку української культури, збагачення змісту, форм і методів музично-естетичного виховання, що пояснюється соціально-економічними, політичними й світоглядними зрушеннями в суспільстві.

Тому на сучасному етапі актуальними стали питання аналізу, осмислення процесу становлення та розвитку української системи музично-естетичного виховання в другій половині ХХ – на початку ХХІ століття, що дасть змогу ввести до активного наукового обігу сьогодні раніше невикористаних ідей та досвіду музично-естетичного виховання.

Результати наукових досліджень у галузі філософії, психології, педагогіки, мистецтвознавства висвітлюють окремі аспекти проблеми естетичного виховання особистості. Так, філософські аспекти естетичного виховання розглянуто в наукових працях Л. Баткіна, М. Бахтіна, В. Бітаєва, Ю. Борева, О. Волкової, Т. Домбровської, І. Зязюна, В. Іванова, В. Кудіна, В. Лозового та ін.

Психологічні основи естетичного виховання розкрили Л.Виготський, В.Клименко, В.Роменець, Б.Теплов, С.Якобсон та ін. Питання історії та розвитку окремих видів народного мистецтва, а також проблема художнього образу та його сприйняття досліджуються у мистецтвознавстві (Е.Антонович, О. Кульчицька, Ю. Лащук, Н. Волков, С. Раппопорт та ін.).

Педагогікою вивчаються загальні питання естетичного виховання та розвитку школярів (Ю. Алієв, А. Болгарський, Д. Джола, Л. Коваль, Б. Ліхачов, Г. Падалка, О. Рудницька, Г. Шевченко, Н. Щербо та ін.).

Особливо значущими для розвитку сучасної педагогічної науки є концепції естетичного виховання І. Зязюна, О. Семашко, М. Опанащука, Л. Масол, зміст яких

розкриває функції та принципи організації естетичного виховання особистості дитини в сучасних середніх загальноосвітніх закладах. У цьому контексті особливого значення набуває дослідження проблеми музично-естетичного виховання молодого покоління, зокрема учнів початкової школи.

Мета статті – обґрунтувати важливість і необхідність дослідження проблеми музично-естетичного виховання учнів початкової школи в Україні в другій половині ХХ – на початку ХХІ століття.

Виклад основного матеріалу. Реалізація мети вимагає вирішення таких завдань:

- визначити історичні передумови, основні етапи розвитку та напрями процесу музично-естетичного виховання учнів початкової школи в Україні в другій половині ХХ – на початку ХХІ століття;

- розкрити роль музично-просвітницької діяльності видатних українських громадських діячів, композиторів, музикантів-виконавців, творчих об'єднань в Україні зазначеного періоду в розвитку системи музично-естетичного виховання учнів початкової школи.

В аспекті даної проблеми необхідним є здійснення історико-педагогічного аналізу теорії та практики організації процесу музично-естетичного виховання учнів початкової школи в Україні в другій половині ХХ – на початку ХХІ століття, визначення надбань зазначеного періоду, які стали основою сучасної концепції музичної педагогіки.

Вивчення процесу становлення і розвитку музично-естетичного виховання в Україні було предметом наукових праць ще з середини ХІХ – початку ХХ століття. Педагоги, музичні діячі, композитори: С. Миропольський, А. Вахнянин, П. Сокальський, Д. Ахшарумов, В. Матюк, С. Людкевич та ін., усвідомлюючи важливість музичного мистецтва у вихованні молодого покоління та спираючись на результати глибокого вивчення особливостей культурно-історичного розвитку України, просвітницької та творчої спадщини українських діячів, а також історико-культурних надбань нашого народу, зробили вагомий внесок у розвиток теорії музичного виховання.

У педагогічній і музикознавчій науці радянського періоду загальні питання історичного розвитку музично-естетичного виховання розглядали І. Анісімова, О. Апраксина, Н. Добровольська, А. Каленіченко, Л. Коваль, Д. Локшин, Л. Масол, О. Ростовський, Г. Падалка, О. Рудницька, Т. Танько, Л. Хлебникова, Т. Цвелих, Г. Шевченко та ін. В роботах цих вчених міститься багатий фактичний матеріал, що розкриває тенденції та особливості музично-естетичного виховання в різних регіонах, на окремих історичних етапах.

Останнім часом з'явилося чимало наукових праць, присвячених аналізу педагогічних, просвітницьких та естетичних процесів в Україні. Так, О. Михайличенко значним і плідним періодом розвитку музично-естетичної творчості в Україні вважає ХІХ – початок ХХ століття. Вчений стверджує, що діяльність видатних композиторів цього періоду (В. Барвінський, А. Вахнянин, М. Вербицький, М. Вериківський, С. Воробкевич, П. Козицький, О. Кошиць, М. Лисенко, М. Леонтович, С. Людкевич, Б. Лятошинський, П. Ніщинський, Б. Підгорецький, Л. Ревуцький, П. Сокальський, Я. Степовий, К. Стеценко, Ф. Якименко та ін.), громадських діячів і письменників (Т. Шевченко, Б. Грінченко, М. Драгоманов, М. Грушевський, І. Франко, Леся Українка та ін.), музикознавців (М. Грінченко, В. Витвицький, К. Квітка, Ф. Колесса, С. Людкевич, Ф. Стешко, О. Хоминський та ін.), музикантів-виконавців (І. Алчевський, С. Крушельницька, М. Менцинський, О. Мишуга), окремих творчих спілок і товариств того періоду – Київське відділення Імператорського російського музичного товариства, "Боян" (Львів та інші міста), "Просвіта" (Київ), "Торбан" (Львів), "Союз співацьких і музичних товариств" (Львів), Київське літературно-артистичне товариство та ін. значно

вплинули на розвиток теорії й практики музично-естетичного виховання молодого покоління [1].

У вивченні проблеми розвитку музично-естетичного виховання в Україні велике значення мають дослідження вчених, що аналізують процеси в історії української педагогіки в різні періоди (О. Адаменко, С. Бабишин, І. Борисов, М. Грищенко, М. Грищенко, М. Грушевський, О. Дзеверін, М. Євтух, С. Золотухіна, І. Зязюн, Н. Калениченко, І. Кашула, М. Коваль, В. Курило, В. Кравець, О. Кондратюк, М. Левківський, О. Мазуркевич, О. Мишанич, Ф. Науменко, М. Ніжинський, Н. Ничкало, Л. Попова, В. Савинець, М. Стельмахович, Б. Ступарик, О. Сухомлинська, Л. Юрченко, М. Ярмаченко та ін.).

Досліджуючи проблему музично-естетичного виховання дітей і молоді в Україні, Л. Сбітнева відмічає, що у період розвиненого соціалізму в Україні важливими принципами теорії і практики музично-естетичного виховання були:

- масове залучення до естетичної діяльності всього народу;
- створення масового мистецтва, яке б сприяло самовідданій праці людини та розквіту держави [3].

Дослідник О. Михайличенко, вивчаючи означену проблему, стверджує, що: "Музично-естетичне виховання в Україні – це діалектична взаємодія інституцій створення, накопичення та збереження досвіду національного музичного мистецтва з процесами передачі цього досвіду із покоління в покоління у тісному суспільно-історичному та соціально-економічному зв'язках. Разом з тим це процес передачі та засвоєння особистістю емоційно-художніх образів українського, зарубіжного музичного та суміжних з ним мистецтв, які спроможні спонукати її до творчої діяльності та створення навколо себе життя, побудованого на кращих морально-естетичних цінностях, що виробило людство" [1, с. 13].

Розвиток національної системи музично-естетичного виховання, яка сприятиме формуванню особистості, що буде прагнути змінювати своє життя на краще й жити за законами краси, вимагає урахування надбань усього багатовікового минулого, вивчення теорії та практики музично-естетичного виховання в минулому, опрацювання історичного та теоретико-методологічного аспектів даної проблеми. Тільки таким шляхом можна забезпечити єдність, наступність і спадкоємність у вихованні поколінь.

Здобуття Україною незалежності стало початком нової ери в розвитку української нації, розквіту української культури, особливо музичного мистецтва, розвитку української музичної педагогіки. За останні роки музично-естетична наука збагатилася важливими дослідженнями, в яких здійснена історико-педагогічна реконструкція процесу музично-естетичного виховання дітей та молоді в Україні в другій половині XIX – на початку XX ст., визначені його основні педагогічні засади та надбання, які стали основою сучасної концепції музичної педагогіки, накреслені шляхи подолання кризи в галузі музично-естетичного виховання, яка виникла в кінці XX століття.

Проте, відсутність значних досліджень, де б висвітлювалися етапи становлення та розвиток процесу загального музично-естетичного виховання учнів, зокрема початкової школи в контексті розвитку освітніх процесів в Україні в другій половині XX – на початку XXI століття створює протиріччя, яке виникає між сучасними та застарілими педагогічними ідеями й концепціями, між емпіричним досвідом практики музично-естетичного виховання минулого та сучасними змістовно-теоретичними підходами до цього процесу. Виникає необхідність подолання цих протиріч.

У зв'язку з цим, визначення історичних передумов, основних етапів розвитку та напрямів процесу музично-естетичного виховання учнів початкової школи в Україні в другій половині XX – на початку XXI століття, розкриття ролі музично-просвітницької діяльності видатних громадських діячів, композиторів, музикантів-виконавців, творчих об'єднань в Україні зазначеного періоду в становленні системи музично-естетичного

виховання учнів початкової школи, обґрунтування теоретичних основ музично-естетичного виховання молодших школярів в сучасних загальноосвітніх закладах є необхідним і своєчасним.

Висновки. Отже, досліджуваний період був часом розвитку та суттєвих змін в організації музично-естетичного виховання учнів початкової школи, теорії, методики та практики підготовки вчителів до педагогічної роботи з учнями зазначеного вікового періоду.

Визначено, що друга половина XX століття зумовлена активним розвитком музично-просвітницького руху та музичної освіти, реалізацією низки постанов Раді Міністрів Української РСР та Міністерства освіти УРСР, спрямованих на розвиток та активізацію музично-естетичного виховання учнів початкової школи, відкриттям перших факультетів початкового навчання у вищих педагогічних навчальних закладах.

Початок XXI століття пов'язаний із суттєвими змінами в політичному житті України, що вплинуло на організацію і становлення нової системи та зміст музично-естетичного виховання учнів початкової школи.

Таким чином, актуальність, теоретична та практична значущість вирішення окресленої проблеми зумовлюють необхідність її подальшого дослідження.

Література:

1. Михайличенко О.В. Музично-естетичне виховання дітей та молоді в Україні в другій половині XIX – на початку XX ст.: дис. ... доктора пед. наук: спец. 13.00.01 / О.В.Михайличенко. – Суми, 2007. – 397 с.
2. Національна доктрина розвитку освіти України у XXI столітті. – К.: Шкільний світ, 2001. – 16 с.
3. Сбітнєва Л.М. Музично-естетичне виховання дітей і молоді в Україні: проблеми й перспективи / Л.М. Сбітнєва // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка № 15 (226), Ч. I, 2011. – С. 342-345.

*Ковтун О., студ. 4 курсу, групи МХК,
(наук. кер.- к. п.н., доц. Кравцова Н.Є.)*

ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ВИДІВ МУЗИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Цілеспрямоване і систематичне музичне навчання і виховання здійснюється в загальноосвітніх закладах на уроках музичного мистецтва. Метою уроків музичного мистецтва є виховання музичної культури учнів як необхідної складової їх духовної культури. Для повноцінного та ефективного сприймання й усвідомлення учнями уроку музичного мистецтва необхідна чітка й організована його структура – види музичної діяльності. А усі елементи уроку музичного мистецтва (види діяльності) повинні бути між собою тісно взаємопов'язані.

Нині діюча програма з музичного мистецтва має тематичну побудову: всі теми – це ніби сходи, які ведуть учнів до оволодіння музичною культурою. В темах послідовно розкриваються особливості музичної мови, багатство і своєрідність її змісту, зв'язок з іншими видами мистецтва – живописом, літературою тощо, особливості емоційного впливу музики.

Важливим завданням музичного виховання в загальноосвітньому закладі є формування, як зазначалося, музичної культури учнів в процесі спілкування з музикою, внаслідок чого формуються їхні інтереси, погляди, смаки тощо. Велику роль у цьому

відіграє вчитель: стиль викладу матеріалу, його мова та інтонація, використання сучасних художньо-педагогічних технологій. Одним із найважливіших аспектів у викладі музичного матеріалу, що спрямований на сприймання учнів та розвиток їх музичних та естетичних смаків є правильна й професійно доцільна взаємодія різних видів музичної діяльності, спрямованих на досягнення цілісності уроку, на розкриття його теми.

Саме завдяки різним видам музичної діяльності вчитель здатен викласти весь об'єм музичного матеріалу, а учні здатні легко засвоїти та відтворити матеріал.

Сьогодні, коли перебудовується традиційна система загальної освіти, кожний учитель шукає свої напрямки у навчально-виховній роботі зі школярами. Дуже важливо не втратити головне – людину як особистість, яка не тільки має знання з економіки, а й здатна розуміти і відчувати прекрасне, а отже, співчувати іншим людям.

Урок музичного мистецтва – основна форма організації навчальної діяльності в школі, хоч поглиблюються ще знання з музики і в позаурочний час. Урок включає в себе різні види музичної діяльності учнів: спів, музично-ритмічні рухи, гру на музичних інструментах, слухання музики, музичну грамоту, музичну імпровізацію. Для уроків музичного мистецтва характерною рисою є особлива емоційна атмосфера, – це цілком природно, адже музика – мова почуттів: вона хвилює, викликає в дітей певні настрої і переживання. Одержані враження посилюються під впливом учителя, який передає свої почуття не лише у виразному виконання твору, але і в слові, міміці, жестах. Таким чином, концентруючи увагу учнів на звучанні музики і розвиваючи їхню увагу, вчитель допомагає дітям увійти у світ музики, музичних образів і яскраво відчутти їх виразність.

Кожен урок має багато спільних рис, але і має свою своєрідність і неповторність. В уроці все повинно бути чітко і ретельно продумано: мета і завдання, зміст і структура, засоби і методи, прийоми роботи, без яких не можна досягнути гарних результатів.

Підготовка до уроку залежить від педагогічних умінь і майстерності вчителя, тобто як він зуміє організувати і реалізувати освітні, виховні і розвиваючі можливості музичного матеріалу. Для успішного розв'язання цих завдань учитель мусить глибоко вивчити твори і добирати їх у відповідності до вікових особливостей учнів, їх музичної підготовки.

Продумуючи емоційний рисунок уроку, перехід від одного виду музичної діяльності до іншого, вчитель прагне підтримувати необхідний емоційний настрій, знайти прийоми переключення уваги учнів. У побудові уроку важливо враховувати рівень фізичного, розумового та емоційного навантаження учнів. Наприклад, розучування складної пісні з молодшими школярами, враховуючи їх нестійку увагу, швидку втомлюваність, не сформованість голосового апарату, слід розподілити на декілька уроків; після розучування складних музично-ритмічних рухів не бажано починати спів, який потребує спокійного, врівноваженого дихання і зосередженості, а також слід враховувати місце уроку в розкладі – чи він є першим, третім чи шостим.

Отже, щоб структура уроку була гнучкою, потрібний творчий підхід вчителя до його побудови. Урок повинен відбуватись за заздалегідь наміченим планом, однак неможливо передбачити деякі несподівані ситуації та й, взагалі, не можна дати поради в кожному конкретному випадку. Інколи, через непередбачені обставини доводиться перебудовувати урок “на ходу”. Професійний досвід вчителя дозволяє йому не розгубитися і, в кожному конкретному випадку, прийняти відповідне рішення.

В умовах сьогодення кожний загальноосвітній заклад шукає своє “обличчя”. Дуже важливо в гонитві за модними напрямками у навчанні (на зразок “школа економіки та менеджменту”) не втратити головне – людину, особистість, яка не тільки має знання у галузі економіки і техніки, а й здатна розуміти і відчувати прекрасне, а це означає розуміти і співпереживати іншим людям. Кожний шкільний предмет має, як

уже згадувалося, свою специфіку. Головним завданням одних – озброїти учнів науковими знаннями, інших – допомогти оволодіти певними способами діяльності.

А є предмет – основна мета якого визначається в дидактиці як “формування досвіду емоційно-ціннісних відносин”. Це предмет – «Музичне мистецтво».

Вчителі і керівники шкіл ставляться до цього предмету по-різному – залежно від своєї компетентності та рівня педагогічної культури. Вважають часто цей предмет легким і другорядним. Так вважають і більшість батьків учнів.

Таке поцінювання музики виховує в наших дітей однобічне її розуміння, при якому вона сприймається лише як розвага. В шкільній практиці ми спостерігаємо і цілком протилежне явище, коли і адміністрація школи і вчителі ставляться до уроку музичного мистецтва як до серйозної наукової дисципліни, де від учителя музики вимагається точне дотримання навчальної програми.

Однак, професійно грамотно визначаючись щодо музичного мистецтва, як шкільного предмета, не слід впадати у крайнощі. З одного боку, музика як вид мистецтва надто різнопланова, щоб служити лише розвагою, бо крім розважальної функції, їй властиві: пізнавальна, виховна, комунікативна, гедоністична. Всі вони “присутні” на уроці. А найголовніше те, що музичне мистецтво є науковою дисципліною, бо готує з учнів музикознавців-теоретиків.

Висновок: Урок музичного мистецтва як основна форма навчально-виховного процесу включає в себе різноманітні види музичної діяльності учнів. Для нього характерною рисою є особлива емоційна атмосфера. Адже “музика – мова почуттів”: вона хвилює, викликає певні настрої і переживання.

На уроках музичного мистецтва в учнів розвивається музичний слух, музична пам’ять, чуття ритму, уява, фантазія, учні набувають цілий комплекс вокально-хорових навичок, вмій і знань.

А вчитель-музикант, проводячи навчально-виховну роботу, формує погляди, переконання, запити, смаки, ідеали дітей. Тому він повинен бути широко освіченою особистістю, добре знати свій предмет, володіти знаннями методики музичного виховання, постійно вдосконалювати свій ідейно-теоретичний рівень, завжди бути у творчих пошуках, бути добрим психологом, прекрасним музикантом: вільно володіти інструментом, голосом, мати тонкий музичний слух, вільно читати з листа, імпровізувати, любити свій предмет, а головне – любити дітей.

Література:

1. Абдуллина З.П. Теория и практика музыкального обучения в общеобразовательной школе / З.П.Абдуллина. – М.: Просвещение, 1983.
2. Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін) / Г.М.Падалка. – К.: Освіта України, 2008.
3. Ростовський О.Я. Методика викладання музики в основній школі: Навчально-методичний посібник / О.Я. Ростовський. – Тернопіль: Навчальна книга - Богдан, 2001.

*Косарчук В., студ. 2 курсу, групи МР,
(наук. кер.- к. п.н., доц. Белінська Т.В.)*

ВИКОРИСТАННЯ ПІСЕННОГО ФОЛЬКЛОРУ ЯК ЗАСОБУ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНИХ НАВИЧОК ШКОЛЯРІВ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Із багатьох питань, що постають сьогодні перед педагогікою у зв’язку з використанням народно-пісенної спадщини розглянемо насамперед таке: «Якою мірою

нині музичний фольклор може бути джерелом формування вокальних навичок учнів?» Адже склалися нові умови життя, змінилися ладотональна і ритмічна основа сучасної музики, набуло розвитку музичне мислення композиторів. Це, безумовно, не могло не відбитися на такому оцінному ставленні частини дітей до народної пісні, яке не завжди збігається із загально прийнятою оцінкою.

Серед сучасних інтерактивних музично-педагогічних технологій найбільш доступною й поширеною в музично-освітньому середовищі вважається вокально-хорова робота, під час якої відбувається сприймання, відтворення й засвоєння творів музичного мистецтва. У процесі поєднання музики і поезії виховується у дітей інтерес до музики й художньо-виконавської діяльності, формуються вокально-хорові вміння і навички, розвиваються музично-творчі здібності, відбувається самовиявлення і самореалізація особистості.

Вокально-хорова робота передбачає оволодіння як вокальними, так і хоровими навичками. Під *навичками* ми маємо на увазі доведені до автоматизму багаторазові повторення певних дій без усвідомленого контролю. До *вокальних навичок* належать: співацька постава, дихання, звукоутворення, звуковедення, дикція. Слушно зазначити, що формування вокально-хорових навичок відбувається в комплексі. Це зумовлено тим, що в процесі співу бере участь увесь організм дитини й насамперед центральна нервова система та голосоутворювальні органи. Тому, коли вчитель працює над чистотою інтонування, обов'язково піклується про звуковедення, артикуляцію, зосереджує увагу на правильному диханні тощо.

Огляд фундаментальних праць із теорії вокального мистецтва свідчить, що проблемам вокально - виконавського розвитку особистості приділялася значна увага багатьох дослідників. Зокрема, до техніки постановки голосу та фізіології цього процесу зверталися такі дослідники, як І. І. Левідов, Д. С. Аспелунд, В. А. Давидова, В. П. Морозов, В. Л. Чапліна та ін. Методи та прийоми розвитку вокально-виконавських умінь у своїх працях представили Ф. М. Анікієв, З. І. Анікієва, Б. Бейлі, К. Ю. Білоброва, О. Н. Благовидова, Ф. Ф. Вітт, М. Гарсія, М. І. Глінка, Н. Б. Гонтаренко та інші.

Перш ніж формувати вокально-хорові навички в учнів, учитель музичного мистецтва повинен справжнім фахівцем у вокальній справі, а саме: мати гарний голос та слух. Використання на уроках музичного мистецтва українського пісенного фольклору беззаперечне, адже у народній пісні закладений сильний педагогічний потенціал та яскравий інтонаційно-образний зміст.

На початку занять з дітьми середнього шкільного віку вчитель повинен звертати увагу на правильну постановку корпусу дітей, який повинен бути достатньо активним, ненапруженим з розправленими плечима. Вчитель має звернути особливу увагу на розвиток дихальних відчуттів при співі. Розвиток повноцінного дихання базується на послідовному зміцненні м'язів, без перенапруження. Вдих повинен бути спокійний, легкий, через ніс, добираючи ротом. Видих – через рот не піднімаючи плечей. На нашу думку, корисними для розвитку дихання та зміцнення здоров'я доцільною буде дихальна гімнастика Олександри Стрельнікової [6].

Кожне заняття повинно починатися з вокальних вправ, які розвивають координацію слуху і голосу, розширюють діапазон голосу, розвивають слухову пам'ять, чистоту інтонації, налаштовують голос школяра на правильне звукоутворення. Вправу, як учні добре засвоїли, корисно співати без супроводу інструмента, а *cappella*.

Важливим напрямком вокальної роботи є опрацювання дикційних труднощів. Школярі повинні досягти високого ступеня якості та чіткості вимови, щоб незмінним донести до слухача зміст поетичної ідеї твору. Якість дикції має важливий вплив на якість співочого звуку, активізує дихання, допомагає у формуванні звуків високої позиції.

Отже, педагогічну доцільність використання народних пісень у формування вокальних навичок школярів справедливо обґрунтовують їх красою й художньою довершеністю. Але чи досить цього для визначення провідної ролі народної музики у навчально-виховному процесі? Наскільки ефективним буде засвоєння музичною свідомістю дітей елементів архаїчної музичної культури та її форм? Який відгук знайде народна пісня серед школярів, як вплине на них? Як має поєднуватися у школі народна музика з популярними формами сучасної музики? Відповіді на ці питання далеко не однозначні, але тільки їх врахування дасть змогу вчителю виробити власну позицію у ставленні до народної музики, її використання у навчально-виховному процесі як педагогічно-доцільний матеріал для розвитку не тільки вокальних навичок а також і для виховання духовної культури, патріотизму школярів.

Література:

1. Духовний розвиток особистості засобами мистецтва: Навчально-методичний посібник / Автор і упорядник С.Т.Репетій. – Біла Церква, 2005. – 399 с.
2. Мациевский И.Л. Народная инструментальная музыка как феномен традиционной культуры: Автореф. дис. ...д-ра искусств 17.00.02./ КДК им. П.И.Чайковского/ И.Л.Мациевский. – К., 1990. – 47с.
3. Назанкийский Е.В. Звуковой мир музыки / Е.В.Назанкийский. – М.: Музыка, 1988. – 254с.
4. Рогозіна В.В. Особливості використання творчих форм роботи на уроках музики у початкових класах. / В.В.Рогозіна // Художня освіта і проблеми виховання молоді: Збірник наукових статей. – К.: ІЗМН, 1997 – С. 93-101.
5. Смоляк О.С. Український дитячий музичний фольклор: підручник-хрестоматія для викладачів та учнів. Вип. 1. – Тернопіль: Лілея, 1998. – 80с.
6. <https://www.youtube.com/watch?v=jtSAgtDRupo>

*Ляшенко Р., студ. 4 курсу, групи МХК,
(наук. кер. - к. п. н., доц. Кравцова Н.Є.)*

ФОРМИ ОРГАНІЗАЦІЇ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ УЧНІВ НА УРОКАХ МИСТЕЦЬКОГО ЦИКЛУ

Соціально-економічні завдання розвитку нашої країни зумовлюють пошук оновлених підходів до їхнього розв'язання. Українській державі необхідне покоління з високим рівнем культури і освіченості, здатне сприймати національні й загальнолюдські цінності, творчо діяти в будь-якій сфері соціальної практики.

Естетичне виховання має надати загальну спрямованість інтересам і пориванням учнів; ієрархію індивідуальних переваг і взірців; міру готовності і рішучості до реалізації власного сценарію життя.

Метою естетичного виховання є розвиток емоційної та інтелектуальної сфер дитини; актуалізація естетичних, мистецтвознавчих та культурологічних завдань; формування естетичної свідомості, що відбивається як у власній творчості у царині мистецтва, так і у вчинковому способі буття, що «репрезентує цілісність людської свідомості, самосвідомості і практичної дії»; спрямованість на розуміння учнями художньої цінності творів мистецтва; стимулювання духовності і здатності бути співпричетним до душевного світу іншого та протистояти культивуванню примітивних поглядів і смаків.

Для досягнення цієї мети мають бути розв'язані такі завдання, як:

- розвиток ерудиції школярів у галузі мистецтва (теоретичне і практичне володіння системою елементарних мистецьких знань, понять, термінів; здатність збагнути та висловити (висловити) власне ставлення до творів мистецтва);

- виховання широкого спектра почуттів школярів (адекватне сприйняття естетичного переживання, усвідомлення неповторності індивідуального та сприйняття іншого як естетичної цінності);

- спрямованість учнів на творчу діяльність як мистецьку, так у будь-якій сфері соціальної практики (виховання вмінь розв'язувати творчі завдання, оригінальність і доречність їхнього виконання, власний погляд на світ, уміння самостійно робити висновки, радість як ознака духовної творчості);

- сприяння набуттю учнями нового буттєвого досвіду (гуманістична спрямованість індивіда, розуміння і визнання гідності кожної людини).

Вчитель має надавати належного значення розвитку у всіх дітей почуття успіху від власних, бодай мінімальних, досягнень у царині мистецтва, впевненості у здатності самостійно вирішувати художні завдання.

Мистецтво допомагає школярам через переживання художніх образів знайти свою справжність. Тому ми, насамперед, опікуємося формуванням особливого ставлення людини до творів мистецтва, що має супроводжуватися перетворенням його ідей в осмисленні учнями у життєво важливі для них сценарії буття. У цьому процесі стосунки між художнім твором і тим, хто сприймає його, завжди суб'єктивно значущі, оскільки мистецтво спрямоване на особистісні переживання, розум та почуття людини.

Ефективність естетичного виховання учнів залежить також від форм та методів його організації. Вони повинні виходити за межі традиційного уроку, бути привабливими, цікавими, різноманітними, пізнавальними, емоційно забарвленими, інтелектуальними. В їхній організації мають враховуватися різноманітні фактори: рівень розвитку учнів, можливості їхнього сприйняття, забезпеченість ілюстративним матеріалом, місце проведення, кількість учасників тощо. Важливо дотримуватися індивідуально-зорієнтованого підходу та діалогового принципу педагогічної діяльності. На цій ниві відкриваються широкі можливості для творчої самореалізації вчителя, який, навчаючи та виховуючи, розвивається сам.

Організація естетичного виховання школярів передбачає використання різноманітних форм навчально-виховної роботи. Їхній вибір зумовлений завданнями естетичного виховання, принципами їхнього здійснення, метою та умовами викладання навчальних предметів.

Поняття «форма» означає спосіб організації навчально-виховного процесу та «взаємодії його учасників», який «завжди органічно пов'язаний з внутрішньою стороною роботи педагога й учня та відтворює особливості його змісту».

На сьогодні в педагогіці вироблено декілька видів класифікації форм навчально-виховної роботи, зумовлених різними ознаками їхньої організації та змістового наповнення. Найпростіший з них визначається місцем проведення. Згідно з ним форми поділяються на шкільні та позашкільні. Шкільні форми, в свою чергу, поділяються на класні та позакласні. Урок може бути як традиційним, тобто побудованим за усталеною схемою пояснення вчителем нового матеріалу та опитування учнів, так і нетрадиційним: урок – лекція, урок – диспут, урок – семінар, театралізований урок, урок – екскурсія тощо.

Шкільні позакласні форми навчально-виховної роботи охоплюють різноманітні види естетичної діяльності школярів, які відбуваються в межах школи після уроків. Це робота художньої студії, мистецтвознавчого гуртка, організація театралізованих свят, поетичних вечорів, конкурсів, випуск шкільної газети тощо.

Деякі форми навчально-виховної роботи можуть здійснюватися як на уроці, так і поза уроком. Це: лекція, диспут, семінар, перегляд відеоматеріалів, зустріч з цікавою людиною тощо.

Лекція становить одну з основних форм навчального процесу. Це, свого роду, модифікація уроку передачі та засвоєння нових знань. Особливості лекції полягає в

усному викладі вчителем протягом порівняно тривалого часу значного за об'ємом матеріалу, використовуючи засоби активізації пізнавальної діяльності учнів.

Отже, лекція становить перший – пізнавальний – етап засвоєння певної теми. Логічно, що в ролі наступного етапу більш поглибленого, конкретизованого та індивідуалізованого заглиблення у різні аспекти матеріалу виступає така форма навчально-виховної роботи як семінар. В його основу покладено самостійне вивчення учнями, за завданнями педагога або узгодженим з педагогом власний вибором, окремих питань лекційної теми.

Семінарське заняття будується за принципом тематичного або проблемного підходу. Воно складається з послідовних виступів учнів з подальшим обговоренням підсумків. Семінар сприяє поглибленому вивченню та емоційному сприйняттю матеріалу, виробленню власних ціннісних суджень, естетичного розвитку. На відміну від лекції, семінарська форма надає можливість педагогові залучити до активної співпраці якомога ширше коло учнів, дозволяє здійснювати більш глибокий аналіз різних художніх творів та явищ, розвивати у своїх вихованців здатність до самостійного мислення та особистісних естетичних переживань.

Отже, після лекції та семінарського заняття педагогові необхідно організувати диспут – своєрідну форму організації навчально-виховної діяльності. В порівнянні з лекцією та семінаром, диспут має відбуватися в більш вільній, невимушеній атмосфері та все ж під керівництвом вчителя. Під час диспуту зможуть висловитися ті учні, які з будь – яких причин не змогли взяти участь у семінарі, можуть прозвучати та обговоритися найрізноманітніші думки та міркування.

Лекція, семінар та диспут можуть скласти базову тріаду форм організації естетичного навчання та виховання старшокласників. Способи їх проведення повинні бути гнучкими, поліваріантними, пристосовуватися до конкретних умов, можливостей та потреб певного шкільного колективу.

Позашкільні форми навчально-виховного процесу відбуваються поза межами школи в різноманітних життєвих ситуаціях. Вони можуть бути як індивідуальними, так і колективними, як і самостійними, так і керованими, як пов'язаними з програмою та навчальним планом, так і виходити за їхні межі. До них належать: виконання домашніх завдань; підготовка до семінарів, диспутів, лекцій; екскурсії, відвідування творчих майстерень митців, музеїв, виставок; робота в Інтернеті, ознайомлення з літературою тощо.

О.П. Рудницькою здійснено аналіз та узагальнення інших підходів до класифікації форм навчально-виховної діяльності в дискурсі мистецької освіти та який ґрунтується на врахуванні чисельності осіб, охоплених навчально-виховним процесом. «За цією ознакою форми розповідаються на колективні (урок, лекція), групові (лабораторні практичні форми роботи, семінарські заняття), індивідуальні (самостійні роботи, домашні завдання, колоквиуми, педагогічна і виробнича практика)...».

О.П. Рудницькою запропоновано також характеристику форм, зумовлену пріоритетністю певних педагогічних цілей, «досягнення яких спрямовує вибір відповідних видів діяльності, тобто таких, які є необхідними для реалізації того чи іншого компонента засвоєння знань: сприймання, осмислення, закріплення, використання, видавання й передавання інформації», для реалізації виховного потенціалу предметів художньо-естетичного спрямування та осмислення. Тому в організації навчально-виховної роботи слід надавати перевагу тим формам, у яких сприйняття та осмислення відіграють провідну роль, а саме: уроку, колективному творчому заняттю, екскурсії, самостійній роботі, лекції тощо.

Аналіз різних способів класифікації форм навчально-виховної діяльності призводить до висновку про ситуативну доцільність кожного та неможливість виділення одного з них як універсального. Також викликає сумнів можливість (і необхідність) вироблення єдиної універсальної класифікації, оскільки різні форми в

сучасній освітній системі мають тенденцію до трансформації та взаємопроникнення. Це забезпечує реалізацію творчого підходу до виховання, гнучкість, поліваріантність педагогічних методів, що, в свою чергу, відповідає культурологічній парадигмі сучасної освіти.

Література:

1. Державний стандарт базової і повної загальної середньої освіти // Мистецтво та освіта. – 2004. – с.2 – 6.
2. Рудницька О.П. Педагогіка: загальна і мистецька / О.П.Рудницька. – К., 2002. – 270с.
3. Сухомлинський В. Йти вперед! / В.Сухомлинський // Рідна школа. – 2002. - №5. – С. 11 – 16.

*Максименко Інна, студ. I курсу, групи МС,
(наук. кер.- к. п.н., доц. Белінська Т.В.)*

ВИКОРИСТАННЯ ІГРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Музично-естетичний розвиток збагачує внутрішній світ дитини, допомагає глибше сприймати, розуміти і відчувати музику, уважно ставитись до навколишнього світу. Велике значення в цьому процесі мають ігри. Питання про те, у що грає дитина, до чого привчається, граючись, ми розглядаємо як ігрову діяльність, яка є не самоціллю, а ефективним засобом музичного виховання і навчання.

Проблема пошуку нових шляхів використання ігрових технологій у навчально-виховному процесі молодших школярів в умовах сьогодення стоїть особливо гостро. До цієї проблеми звертаються багато педагогів-науковців, такі як: В.І Махров, В.А.Коваленко, В.В Гуркова. Вітчизняні психологи С.Л. Рубінштейн, Л.С. Виготський, А.Н. Леонтьєв, Д.Б. Ельконін внесли вагомий внесок у розробку теорії дитячих ігор, показавши їх соціальний характер і роль у вихованні.

Найбільш ефективний розвиток дітей через ігрові технології досягається при поєднанні ігрової діяльності з навчанням. Особлива відповідальність покладається на уроки музичного мистецтва, де педагогічні прийоми, спрямовані на забезпечення єдності емоційного й раціонального в навчанні, значно підвищують ефективність розвитку творчої особистості.

Приступаючи до проведення гри, учні обов'язково попередньо мають ознайомитись з ігровим репертуаром. При цьому підбираються такі пісні-ігри, які за змістом, формою, і способом проведення відповідали віковим особливостям учнів. Під час гри потрібно обов'язково звернути увагу на всі запитання, зауваження та доповнення учнів, що стосувалися змісту та способу проведення.

Ігрова діяльність для школярів зберігає своє значення як найбільш доступна і природна форма діяльності, що усуває авторитарність у стосунках учителів і учнів, створює особливу атмосферу інтересу, емоційного піднесення.

Народні ігри-драматизації є віками перевіреним засобом виховання підростаючого покоління. В більшості таких хороводних ігор пісня, діалог, рухи органічно взаємопов'язані між собою. Крім того, ігри розвивають і загартовують дітей фізично, ознайомлюють їх з тими чи іншими трудовими процесами, вчать спостережливості, кмітливості. Ігри - драматизації є до того ж формою "незацікавленого спілкування", "спілкування заради спілкування", яке в процесі історичного розвитку набувало самостійної цінності для людської особистості і стало загальнонародним надбанням. Спілкування в цьому випадку є одночасно і

самоствердженням особистості, своєрідним визнанням її іншими членами колективу. В таких іграх зміцнювалась дисципліна, загартовувалась воля, досягалось взаєморозуміння та взаємодопомога між учасниками колективних дій, виховувалися норми та правила поведінки, розроблялись форми діалогу в різних життєвих ситуаціях, у дітей формувалися жвавість і безпосередність.

Це насамперед, ігри землеробської тематики, які в слові й пластиці відтворюють сівбу, вирощування, догляд, збирання, обробку польових та городніх культур. Прикладів таких хороводних ігор можна навести багато: "Мак", "А ми просо сіяли", "Ой на горі льон" та інші.

Українську народну творчість слід не просто вивчати, а опановувати, навчитись з її допомогою висловлювати своє розуміння явищ навколишньої дійсності. Практичне освоєння фольклору, створення інтелектуального та естетичного фону, який передус розучуванню пісні - гри, залучає всіх учасників до творчої реалізації, у ході якої розкривалися здібності кожного учня.

За допомогою ігрових технологій розширюються горизонти власного, ще небагатого естетичного досвіду. Виконуючи роль, дитина перевтілюється, стає активнішою, зацікавленою, набуває позитивних якостей, глибше та швидше опановує нову інформацію, підвищується її творчий потенціал.

Якщо в навчанні невідоме іноді лякає учнів, і вони інстинктивно від нього відсторонюються, утрачаючи віру в свої сили, то у грі зустріч із невідомим є бажаною. Той самий учень сміливо «йде до невідомого», залюбки долаючи перешкоди. В ігровій формі можна проводити і весь урок, окремі його етапи. Гру можна придумувати до кожної теми, до будь-якого виду діяльності [1]. Насамкінець нагадаємо 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.

Таким чином, художньо-ігрові технології активізують пізнавальну діяльність учнів, розвивають художньо-образне мислення, збагачують почуттєву сферу дітей, посилюють емоційність сприйняття художньо-дидактичного матеріалу, загальну мотивацію навчання, стимулюють розвиток творчих здібностей, уяви, фантазії, формують елементи художньо-естетичного і соціокультурного досвіду, сприяють релаксації, здійснюють емоційну саморегуляцію, забезпечують профілактику психічної втоми, подолання гіподинамії.

Література:

1. Кравченко К. П. Використання інтерактивних методів навчання та організація ігрової діяльності на уроках музики / К. П. Кравченко // Мистецтво в школі (музика, образотворче мистецтво, художня культура). – 2011. – № 2. – С. 1–16.
2. Масол Л. М. Методика навчання мистецтва у початковій школі: Посібник для вчителів / Л. М. Масол, О. В. Гайдамака, Е. В. Белкіна, О. В. Калініченко, І. В. Руденко. – Х. : Веста: Видавництво «Ранок», 2006. – 256 с.

*Поляков П. - , студент І курсу, групи МСз групи,
(наук. кер. – к. п. н., доц. Онофрійчук Л. М.)*

ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНО-ТВОРЧОГО РОЗВИТКУ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ

Одним з актуальних завдань, визначених Національною доктриною розвитку освіти в Україні ХХІ ст., є проблема творчості, що розглядається у широкому розумінні

як важлива умова формування багатогранної особистості. У світі новітніх концепцій виховання людини, перевага надається формуванню молодого покоління, яке здатне творчо включатися в життєдіяльність, самостійно розв'язувати складні проблеми сучасності. Зміни у суспільстві, що відбуваються досить швидко, потребують від людини якостей, котрі б дозволяли продуктивно підходити до будь-яких проблем, успішно адаптуватись, активізуючи свій творчий потенціал.

Творча діяльність дає змогу розкрити резерви особистості, пізнати нові шляхи власного вдосконалення повною мірою, розкрити природні здібності, знайти своє місце в житті, ставити значущі цілі і досягати їх.

У сучасних умовах творча особистість стає досить вагомою для суспільства на всіх етапах його розвитку. Таким чином, виникає протиріччя між репродуктивним характером традиційної системи освіти і сучасною потребою суспільства у креативній системі розвитку особистості.

З позиції науковців (В. Дружинін, Дж. Гілфорд, Л. Єрмолаєва-Томіна, М. Козленко, О. Лук, А. Маслоу, О. Матюшкін, Е. Торенс, К. Тошина, М. Лещенко, В. Франкл, Е. Фром, Я. Пономарьов, П. Торенс, В. Рогозіна, Д. Богоявленська, С. Рубінштейн) поняття творчості визначається по-різному, але загальною є думка про те, що здатність до творчості ґрунтується на створенні чогось нового, оригінального.

Проблема розвитку творчих здібностей особистості є однією з центральних в педагогіці, оскільки прогрес суспільства – це шлях постійної творчості, долання стереотипів і вироблення нових, нестандартних, часто несподіваних ідей, оригінальних підходів і шляхів до їх втілення.

Музичному мистецтву належить одна з провідних ролей у становленні творчої особистості, а початкова школа є головним шляхом для формування та розвитку творчих здібностей дітей.

Мета статті – дослідити особливості розвитку музично-творчих здібностей молодших школярів.

На думку З. Жовчак, «здібності людини – це внутрішні умови її розвитку, які формуються під впливом зовнішніх умов у процесі взаємодії людини і середовища» [11, с.19]. Здібності не можуть бути привнесені ззовні, вони завжди несуть на собі відбиток індивідуальності (Н.Лейтес), формуються та розвиваються в процесі життя індивіда за конкретних соціальних умов (Т.Артем'єва, Д.Беляєв, Е.Голубева, Д.Дубровський, Б.Ломов).

У сучасній психолого-педагогічній літературі компонентний склад творчих здібностей тлумачиться неоднозначно. Дослідники виділяють різні складові компоненти творчих здібностей. О. Лук розподіляє творчі здібності на три групи: пов'язані з мотивацією (інтереси і схильності); з темпераментом (емоційність); розумовими здібностями [11, с. 19].

Принципові положення психології здібностей та їх розвитку розкрито у багатьох наукових працях. Аналіз наукової літератури (Б.Ананьєв, Л.Виготський, Г.Костюк, О.Леонтьєв, Б.Теплов, С.Рубінштейн) свідчить про існування двох основних поглядів на природу музичності: музичність як вроджена здібність, що не підлягає формуванню; і музичність – як властивість, що формується на основі вроджених задатків.

Важливими з психолого-педагогічної точки зору є висновки Б. Теплова щодо необхідності якісного, а не кількісного підходу до структури музичності, про можливості нерівномірного розвитку її компонентів. Головним показником музичності він вважав емоційний відгук на музику, а основними здібностями вважав музичний слух (звуквисотний) та чуття ритму. До музичного слуху вчений включив два компоненти – перцептивний, пов'язаний зі сприйняттям мелодичного руху (ладове чуття), та репродуктивний (здатність до слухової уяви мелодії).

Н. Ветлугіна та О. Кенеман, характеризуючи музичність, розглядали також здібності, необхідні дитині для виконання конкретної діяльності: слухання (здатність

до цілісного та диференційованого сприймання), виконання (чистота співацьких інтонацій, узгодженість рухів при грі на дитячих музичних інструментах, пластичність моторного апарату) та творчості (творча уява при сприйманні музики, здібності до пісенної, музично-ігрової творчості, імпровізації тощо).

Досліджуючи вікові особливості сприймання музики молодшими школярами О. Ростовський відзначає, що діти цієї вікової категорії відрізняються передусім переважно цілісним сприйманням, обмеженістю життєвого і музичного досвіду, специфікою мислення, невмінням узагальнювати. Зокрема, першокласникам властивий сенсомоторний характер музичного сприймання. Вони віддають перевагу веселій, моторній музиці, емоційно реагують на динаміку звучання, темп і регістр, темброву палітру музики, запитальний, стверджувальний і розповідний характер музичного висловлювання, контрастність звучання – ніжність і різкість, м'якість і жорсткість, дзвінкість і ліричність. Специфічну музичну виразність – мелодизм, ритмічну організацію, емоційну узагальненість інтонаційного розвитку – більшість учнів на початковому етапі не вирізняють [6, с. 91].

Сприймання музики молодшими школярами тісно пов'язане з руховими переживаннями (ритмічні рухи, спів). Тому їм більш до вподоби ритмізована і мальовнича музика, яка відповідає їхньому досвіду й потребам в активних виявах. Дітям властивий інтерес до почуттєво забарвлених музично-слухових вражень, прагнення до новизни, до вияву в звучанні музики життєвих зв'язків. Навіть шестирічні учні здатні визначати не лише загальний характер музики та її настрій, а й схоплювати характерні ознаки певного жанру, наприклад, колискової пісні, танцю, маршу, передавати їх у пластиці своїх рухів, жестах, міміці.

У молодших школярів яскраво виражена емоційність сприймання. Однак емоційний відгук дітей цього віку має свої особливості: реагуючи на музику безпосередньо й активно, вони не усвідомлюють емоційні стани, які вона викликає. Тому діти не говорять про свої внутрішні переживання («мені було сумно»), а оцінюють загальний характер музики («була сумна музика») [5, с. 109].

Спостерігаються значні відмінності в музичному розвитку дітей залежно від їх індивідуальних особливостей. Одні з них більш музично здібні за всіма показниками, інші – відрізняються своєрідним поєднанням окремих музичних здібностей. Так, здатність сприймати і переживати музику, вважає Л. Хлебнікова, може поєднуватися з посередніми голосовими даними, розвинутий музичний слух не завжди супроводжується схильністю до творчості. Деякі діти можуть слухати музику не відволікаючись, інші – навіть не уявляють, що таке «слухати музику»; одна група дітей може інтонаційно чисто і виразно виконувати знайомі пісні, має елементарні уявлення про музику, інша – байдужа до неї, оскільки ці діти виховувались у несприятливих для цього умовах. Зрозуміло, що внаслідок цього можливості музичного розвитку дітей на уроках музичного мистецтва різні [3, с. 20].

Водночас, на думку Л. Хлебнікової, можна виокремити й загальні риси музичного розвитку, які властиві молодшим школярам:

1. Діти мають певний досвід спілкування з музикою, музична діяльність стає більш різноманітною. У них виникають музичні уподобання – улюблені пісні, танці, ігри, вони здатні навіть мотивувати їх, оцінювати твори, виявляти художні інтереси. Виконання пісень і танців, зображення музично-ігрових образів у русі набуває виразності. Молодші школярі можуть впізнати знайому пісню, визначити не тільки характер музики, але й її настрій. У них поступово налагоджується вокально-слухова координація, диференціюються слухові відчуття.

2. У сфері сприймання музики можливості дітей молодшого шкільного віку досить широкі: їм доступні такі основні жанри, як пісня, танець і марш, музика зображального характеру. Через незначний обсяг довільної уваги першокласників, твори повинні бути невеликими за обсягом, з яскравим музичним образом.

3. У сфері співу можливості дітей залежать від попередньої музичної підготовки: їх співацький діапазон може складатися від кількох звуків до октави і більше. Водночас у молодших школярів голосовий апарат ще не сформувався. Це вимагає обережного й послідовного розвитку діапазону голосу, обмеження сили звучання.

4. У сфері творчості можливості першокласників такі: вони легко відгукуються на різні творчі завдання, можуть імпровізувати на заданий образ, створювати ритмічні й мелодичні імпровізації на дитячих музичних інструментах, інсценувати знайому пісню або інструментальну п'єсу зображального характеру [2, с. 61].

На думку В. Островського, від якості музичних занять у 1-му класі значною мірою залежить музичний розвиток молодших школярів у наступних класах. При цьому вчитель має прагнути не до вирівнювання учнів у їх музичному вихованні, оскільки це неодмінно приведе до гальмування розвитку частини дітей. Приділяючи особливу увагу тим дітям, які менш обдаровані музично, він повинен сприяти розвитку дітей обдарованих, ставити перед ними індивідуальні завдання. Вимогливість до учнів відповідно до їх здібностей є однією з умов підтримки одних, і попередженням від «зіркової хвороби» – інших, музично обдарованих дітей [5, с. 67].

Музичний твір діти сприймають цілісно, вважає О. Ростовський, як єдиний музичний образ, не відрізняють власне музичні враження від загальних вражень, не виокремлюють певні засоби виразності і не вміють визначати їх роль у створенні музичного образу.

Зорові асоціації домінують не тільки в музично-побутових враженнях дітей, а й у спеціально організованих навчальних ситуаціях музичного сприймання. Вони шукають у звучанні «зоровий образ», реальний рух, подію, інтерпретуючи музику як частину більш звичної для них наочно-образної картини життя [4, с. 87].

У 3-4-х класах емоційність сприймання поступово доповнюється прагненням учнів зрозуміти, що виражає музика, у чому її зміст. Школярі можуть досить повно визначити емоційний зміст музики, дати їй образне пояснення, а завдяки властивій спостережливості – почути окремі деталі музичної мови, відтінки виконання.

Аналіз процесу музичного розвитку дитини свідчить про те, що він не відбувається автоматично під впливом виховання і навчання. Засвоєння музичного твору школярами одного віку не завжди передбачає однаковий рівень музичного розвитку. Існують різні причини виникнення нових здібностей, нахилів, інтересів (наприклад, різний соціальний досвід, наявність різних поєднань природних задатків) [1, с. 68].

Отже, слід враховувати, що молодший шкільний вік має великий потенціал музично-творчого розвитку, який важливо своєчасно помітити і розкрити. Однак не можна перебільшувати можливості молодших школярів. Вдумливе ставлення до вікових особливостей, фізичного і психічного розвитку дітей дає вчителям можливість цілеспрямовано, без шкоди для вихованців здійснювати їхнє музичне навчання і виховання.

Література:

1. Ветлугіна Н. О. Музичний розвиток дитини / Н. О. Ветлугіна. – К.: Музична Україна, 1978. – 256 с.
2. Дем'янчук О. Н. Формування музично – естетичних інтересів учнів загальноосвітньої школи / О. Н. Дем'янчук – К.: Вища школа, 1994. – 78 с.
3. Жовчак З. В. Виховання школярів засобами мистецтва / З. В. Жовчак // Мистецтво та освіта. – 2004. – № 3. – С. 18–20.
4. Масол Л. М. Методика навчання мистецтва у початковій школі / Л. М. Масол. – Харків: Ранок. Веста, 2006. – 256 с.
5. Олексюк О. М. Музична педагогіка: Навчальний посібник / О. М. Олексюк. – К.: КНУКіМ, 2006. – 188 с.
6. Ростовський О. Я. Методика викладання музики в початковій школі / О. Я. Ростовський. –

*Сарафенюк М. - студ. 2 курсу, групи МР
(наук. кер. - к.п.н., доц. Онофрійчук Л. М.)*

ПЕДАГОГІЧНЕ ЗНАЧЕННЯ ДИДАКТИЧНИХ ІГОР У МУЗИЧНОМУ ВИХОВАННІ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ

Постановка проблеми. Проблеми естетичного виховання учнівської молоді, її соціальної адаптованості й, водночас, виходу на можливості перетворювальної діяльності набувають особливого значення на сучасному етапі. Музичне мистецтво надає естетичного забарвлення духовному життю людини. Формування музичної культури є головним завданням сучасної музичної педагогіки.

Одним з ініціаторів дитячого музичного виховання був Б. Асаф'єв. Система виховання слухачів музики, яку він запропонував, успішно використовувалась на практиці провідними педагогами і музичними діячами: Д. Огородновим, В. Поповим, В. Соколовим, Е. Віноградовою, С. Крижанівським, М. Кацалом та ін. Методи, які розробив Б. Асаф'єв є основою сучасної музичної педагогіки.

Музичне виховання – один з основних засобів розкриття природних здібностей і нахилів, духовних потреб та естетичних уподобань школярів. Воно здійснюється в різних формах: слухання музики, виконавчо-творчої, музично-пізнавальної, суспільно корисної діяльності.

Організація процесу слухання музики як навчально-ігрової діяльності сприяє розвитку творчих здібностей, уяви і наочно-образного мислення, розширює коло емоційних вражень учнів.

Ігрова діяльність була предметом досліджень в працях відомих вітчизняних та зарубіжних філософів, соціологів, психологів, педагогів (П. Блонський, І. Виготський, О. Газман, А. Леонтьєв, К. Ушинський, С. Шмаков, Д. Ельконін, К. Грос, Я. Коменський, Ж. Піаже, Ф. Фребель, Й. Хейзінга, В. Екслейн).

Так, естетика відзначає спільність світорозуміння дитини й творця, що виявляється в символічному переосмисленні дійсності, у близькості способів вираження – метафоричності, умовності. Психологія підкреслює творчий характер ігрової діяльності, відзначаючи роль уяви й фантазії. Все це робить гру найбільш привабливою для педагогіки мистецтва.

Адже вона здатна не тільки захопити, зацікавити дітей, активізувати пізнавальну активність дітей, але й стати потужним засобом педагогічного впливу [3, с. 150].

Гра й мистецтво належать до двох самостійних явищ людської діяльності, їх поєднання на педагогічному ґрунті закономірно. У дидактичному сенсі ігрова діяльність актуальна як метод стимулювання навчально-пізнавальної діяльності школяра.

Ігрова діяльність була предметом досліджень в працях відомих вітчизняних та зарубіжних філософів, соціологів, психологів, педагогів (П. Блонський, І. Виготський, О. Газман, А. Леонтьєв, К. Ушинський, С. Шмаков, Д. Ельконін, К. Грос, Я. Коменський, Ж. Піаже, Ф. Фребель, Й. Хейзінга, В. Екслейн). Активно використовувався ігровий компонент і в практиці фахівців в галузі музичної освіти і виховання (Ю. Алієв, О. Апраксина, Н. Ветлугіна, Н. Долматов, Б. Рачина, Г. Рігіна, Г. Струве). Звернення до ігрових технологій дозволяло педагогам-музикантам вирішувати різноманітні завдання залучення дітей і підлітків до норм соціокультурного спілкування і взаємодії, а також сприяло персоналізації особистості, її моральному та духовному становленню.

Метою статті є теоретичне і практичне вивчення можливостей використання дидактичних ігор, ігрових методів і прийомів на уроках музичного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. У дошкільному віці значна роль у розумовому вихованні належить грі, зокрема – дидактичним іграм.

Знання дітей у ході гри перетворюються, вдосконалюються, набувають нового рівня засвоєння й усвідомлення. У середньому і старшому дошкільному віці інтелектуальні ігри розвивають увагу, кмітливість, винахідливість, уточнюють знання про навколишнє, систематизують і узагальнюють їх.

Граючи, дитина пізнає світ, визначає себе в цьому світі, свою роль у колективі. Ігри створюють атмосферу радості і довіри, стимулюють ініціативу й творчі прояви школярів. У процесі гри дитина здобуває й розвиває безліч неocenених якостей: спостережливість, фантазію, пам'ять, активність. Гра стимулює різні здібності: уміння порівнювати, комбінувати, міркувати, аналізувати.

Гра – багатогранна. Вона розвиває, соціалізує, розважає, виховує. З моменту свого виникнення гра стає основною формою відтворення реальних життєвих ситуацій, сприяє виробленню в людини необхідних рис, якостей, звичок, розвитку здібностей, набуттю необхідних їм знань, умінь і навичок [4, с. 17].

Для дітей гра, насамперед, захоплююче заняття. В ній можуть брати участь діти з різним рівнем розвитку. Часом швидкість, кмітливість і дотепність бувають більш важливі, ніж детальне знання предмета. Почуття рівності, атмосфера захопленості й радості, відповідний рівень складності завдань – все це дає школярам можливість побороти соромливість, скутість, які досить часто заважають учням вільно почувати себе на звичайному уроці.

Граючи, дитина легше встановлює зв'язок зі світом взагалі, у неї проявляються навички внутрішнього діалогу, необхідного для продуктивного мислення. У грі розвивається самосвідомість дітей – те, як вона ставиться до самої себе, ким себе вважає, як себе сприймає.

Під час гри діти завжди дуже уважні, зосереджені й дисципліновані. Тому використання на уроці ігор робить процес навчання цікавим, створює в дітей бадьорий робочий настрій, полегшує подолання труднощів у засвоєнні навчального матеріалу [4, с. 24].

На відміну від інших видів ігор, дидактичні мають свою специфіку – наявність чітко поставленої мети навчання, кінцевого результату, які можуть бути обґрунтовані, виділені в уявному виді й характеризувати навчально-пізнавальну діяльність учнів [4, с. 41].

Дидактичні ігри, які використовуються в школі, виконують різні функції: активізують інтерес і увагу дітей; розвивають пізнавальні потреби, кмітливість та ін.

Дидактичні ігри відрізняються за навчальним змістом, пізнавальною діяльністю дітей, ігровим діям та правилам, організації та взаємовідносинам дітей, за роллю вчителя. Перераховані ознаки притаманні всім іграм, але в одних чіткіше виступають одні, а в інших – інші.

В різних збірках вказано близько 500 дидактичних ігор, але чіткої класифікації, групування ігор за видами ще немає. Часто ігри співвідносяться зі змістом навчання і виховання: ігри для сенсорного виховання, словесні ігри, ігри-знайомства з природою, ігри для формування математичних уявлень та інші. Іноді в іграх використовується ігровий матеріал: ігри з народними дидактичними іграшками, настільно-печатні ігри. Таке групування ігор підкреслює їх спрямованість на навчання, пізнавальну діяльність дітей, але не розкриває в достатній мірі основу дидактичної гри – особливості ігрової діяльності дітей, ігрових завдань, ігрових дій та правил, організацію життя дітей, керівну роль вчителя.

Дидактичні пошуки, пов'язані з ігровою моделлю навчального процесу, охоплюють всі рівні навчання – від початкової до вищої школи та практики підвищення

кваліфікації. Модель навчального процесу на основі гри будується через залучення учнів до ігрового моделювання досліджуваних явищ, проживання ними нового досвіду в умовах гри [6].

Музично-дидактичні ігри – ефективний метод активізації мислення учнів на уроці. Їх доцільно проводити після закінчення теми або в процесі її повторення. Але надто захоплюватись ними не потрібно. Протягом учбової чверті можна провести дві-три гри по 3-5 хвилин.

Ігри-головоломки можна розв'язувати не лише на уроках, а й на заняттях музичних гуртків, під час тематичних ранків та вечорів, у годину класного керівника, у вільний час в колі сім'ї. Дидактичні ігри є однією із складових успішного проведення уроку музичного мистецтва та його позакласних форм.

Організація й проведення ігор на уроках – справа непроста. Аналіз психолого-педагогічної літератури дозволив виділити основні моменти та вимоги до організації й проведення ігор на уроках. До них варто віднести: місце гри на уроці, підготовка до гри, її проведення, підведення підсумків гри [4, с. 59]. Потреба в підвищенні рівня музичної вихованості учнів на всі етапах навчання робить актуальним дослідження специфіки дидактичних ігор у галузі початкової освіти.

Вивчення досвіду роботи вчителів показує, що в шкільному навчанні дидактичні ігри часто використовуються епізодично, безсистемно, з недостатнім урахуванням вікових особливостей і дидактичної ситуації на уроці, без належного ускладнення змісту й характеру навчальної діяльності [4, с. 74].

Вчителі розрізняють відмінності ігрової діяльності на уроках музичного мистецтва для кожного класу навчання у початковій школі.

Специфіка музично-ігрової діяльності першокласників полягає в тому, що вона підпорядкована єдиному, чітко сформульованому навчальному завданню – темі. Цей етап введення школярів у світ музики містить приємні відкриття, завдяки чому пізнавальна активність дітей безупинно отримує живі музичні імпульси.

Наприклад, деякими прийомами вчитель музичного мистецтва користується для додаткової активізації навчально-ігрової діяльності школярів.

1. «Виконавська» участь рук, тулубу, ніг, нахилів голови в музиці різних жанрів. Це й спеціальне відтворення учнями (удари, гра на найпростіших ритмічних інструментах) «пульсу» музичного твору; відтворення в руках не тільки темпу й ритму, але й динаміки, спрямованості й висоти звучання, а пізніше й відтворення музичного фразування.

2. Тимчасовий розподіл класу на групи (наприклад, гості й хазяї в пісні «Гра в гостей»); члени цих груп можуть брати на себе «акторські» функції, супроводжуючи музику легкими рухами рук, нахилами тощо.

3. Гра на доступних дітям інструментах (барабан, бубон, трикутник, металофон та ін.), активно спонукає школярів до проникнення у виконавські можливості музики [5, с. 15].

Метод, як відомо, - це шлях, спосіб досягнення будь-якої мети, вирішення конкретного завдання; сукупність прийомів та операцій практичного та теоретичного засвоєння дійсності.

У педагогіці методи розділяють на методи навчання і виховання. Методи навчання орієнтують на вирішення дидактичних завдань, а методи виховання - на формування в учнях ціннісного ставлення до світу і до себе. Музична педагогіка загальноосвітньої школи, спираючись на сумісну діяльність учителя і учнів, домагається їх органічної єдності. Для того, щоб музично-творча гра захоплювала дітей, учителям слід визначити, чим діти цікавляться, докладно продумати її зміст, правила, виготовити атрибути, необхідні унаочнення. Багато важить також вмілий підсумковий аналіз гри з виділенням її дидактичного результату, де результат гри неодмінно оцінюється не лише вчителем, а й самими учнями.

Таким чином, ігрова діяльність – це різновид активної творчої діяльності дітей, в процесі якої вони оволодівають засобами спілкування між людьми за допомогою мистецтва. Вона є дитячим моделюванням соціальних відносин. При педагогічному керівництві ігровою діяльністю здійснюється не тільки музичне виховання школярів, але й формуються естетичні, моральні, інтелектуальні, творчі сфери свідомості школярів.

Література:

1. Букреева Г. Б. Цікава музика. 5-8 класи: музично-дидактичні ігри/ Г. Б. Букреева. – Тернопіль: Навчальна книга - Богдан, 2008. – 104 с.
2. Н. Дьяченко, И. Котляревский, Ю. Полянский. Теоретические основы воспитания и обучения в музыкальных учебных заведениях: монография
3. Н. Г. Дьяченко, И. Котляревский, Ю. Полянский. – К.: Музична Україна, 1987. – 110 с.
4. Кельманович Л. Игра как форма художественной деятельности на уроках музыки/ Л. Ф. Кельманович, - М.: Академия, 2005.
5. Пермяков О. А. Власенко І. М., О. О. Лаврентьєва Дидактичні ігри на уроках
6. Тарасов Г. Психология художественной игры (на материале уроков музыки в 1-3 классах) / Г. Тарасов // Музыка в школе. – 1988. - №1.
7. <http://www.startpedahohika.com/sotems-801-1.html>

*Христич К. – студ.2 курсу, групи МР,
(наук. кер. – к.п.н., доц. Белінська Т.В.)*

ФОРМУВАННЯ МОРАЛЬНО-ЕСТЕТИЧНИХ ПОЧУТТІВ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ ЗАСОБАМИ МУЗИЧНОЇ КАЗКИ

На сучасному етапі, коли в Україні відбуваються значні соціальні зміни, велике значення надається перебудові духовного життя суспільства. У якості найважливіших ставляться завдання виховання морально-естетичних почуттів, формування духовних потреб підростаючого покоління. Один зі шляхів у вирішенні цього завдання – залучення до різних видів мистецтва на уроках музичного мистецтва, тому що музика, як один з видів мистецтва, активно впливає на свідомість, виховує людину, формує естетичні почуття та потреби.

Слід зазначити, що проблеми естетичного виховання досить ґрунтовно досліджувалися як класиками педагогічної науки (С. Русова, В. Сухомлинський, К. Ушинський тощо), так і сучасними науковцями (Л. Божович, Д. Джола, І. Зязюн, Д. Кабалецький, М. Кіященко, А. Ковальов, Б. Лихачов та інші). Ґрунтовно досліджені питання про особливості формування у молодших школярів естетичних почуттів до різних видів художньої творчості, природи тощо (А. Грабовська, Л. Макуха, Н. Сокольнікова, Н. Тагільцева та інші).

Мета статті – визначити шляхи формування музично-естетичних почуттів молодших учнів засобами музичної казки.

У чуттєвій природі людини естетичному чуттю належить особливе місце, адже це найскладніше чуття, спираючись на яке людина орієнтується у світі прекрасного і потворного. Естетичне чуття – це складний синтез зовнішніх і внутрішніх чуттів. Зовнішні чуття – зір, слух, дотик, смак, нюх – мають неоднакове значення в житті людини. В процесі історичного розвитку «олюднюються» передусім чуття зору, слуху, дотику, а в чутті смаку і нюху переважає фізіологічний рівень.

Казка для дитини – це не просто фантазія, це особлива реальність, реальність світу почуттів. В. Сухомлинський стверджував, що саме завдяки казці дитина пізнає

світ не тільки розумом, а й серцем. І не тільки пізнає, а й відгукується на події та явища оточуючого світу, висловлює своє відношення до добра і зла, прекрасного та потворного. Казка – животворне джерело дитячого мислення, благородних почуттів і прагнень. У душі дитини під впливом казкових образів зароджуються естетичні, моральні й інтелектуальні почуття. «Без казки – живої, яскравої, що оволоділа свідомістю й почуттями дитини, – неможливо уявити дитячого мислення й дитячої мови як певного ступеня людського мислення й мовлення» [4, с. 54].

Казка – улюблений літературний жанр дітей. Їх приваблюють і незвичайні казкові сюжети, і яскраві образи, що запам'ятовуються. Залучення до казки допомагає збагатити життєвий і художній досвід молодших школярів, які в уяві переносяться то в надхмарні висоти, то в таємничий ліс, то в королівські володіння. Лаконічні формою, цікаві змістом, казки без зайвого дидактизму й нотацій сприяють вихованню моральних рис дітей, розвитку їхніх естетичних почуттів та культури загалом. Специфічною особливістю цього жанру народної творчості В. Сухомлинський вважав те, що казка допомагає дитині зробити «перший крок від яскравого, живого, конкретного до абстрактного», сприяє розвитку естетичних почуттів, без яких «не можливі шляхетність душі, чутливість до людського нещастя, горя, страждання» [4, с. 283].

Музичні казки, на наш погляд, є особливо корисними для естетичного розвитку дітей через те, що музичне мистецтво має специфічний вплив на світ емоцій та почуттів дитини. Взагалі, властива музиці здатність здійснювати вплив на душевний настрій та мораль людей, їх переконання та соціальну поведінку робить її важливим засобом виховання підростаючого покоління. Виходячи зі специфіки музичного мистецтва та можливостей його впливу на розвиток емоційно-почуттєвої сфери дитини, на збагачення художньо-естетичного досвіду та формування загально-естетичної культури молодших учнів.

Саме до експериментальної роботи ми залучали матеріал дитячого балету К. М'яскова «Казка про веселого метелика» (лібрето Л. Бондаренка на основі казки Н. Забіли). Кожен герой музичної казки викликає яскраві емоції та почуття, які підкреслюються засобами музичної виразності. Для дитячого виконання можна рекомендувати кілька танців з балету-казки, а саме «Вихід маленької Мурашки», «Танець бджілок», «Вихід і танець Метелика», «Фінальний танець». За сюжетом української народної казки «Пан Коцький» М. Лисенко написав однойменну дитячу оперу. Її персонажі – Лисиця, Заєць, Ведмідь, Вовк, Кабан та інші. Вокальні номери опери зовсім нескладні, їх можна рекомендувати для дитячого виконання. Наприклад, лірична пісня Лисиці «Тоді було добре», або її пісенне звернення до Кота «Не гнівися, не жайхайся». Важливу роль в естетичному вихованні молодших школярів засобами казкового жанру відіграє слухання музики.

Цікавим і корисним видом художньо-естетичної діяльності учнів молодшого віку можуть бути імпровізації казок під враженням прослуханої музики. Для створення казки дитиною доцільно використовувати програмні п'єси, в яких відбито казкову тематику: п'єси, що містять конкретні казкові образи, добре знайомі учням («Зозуля» Л. Вербовського, «Жаба-стрибунка» Л. Лапутіна, «Чаклун» Г. Свірідова та ін.); твори, в яких передано певні казкові настрої («Весела казка» і «Сумна казка» Д. Шостаковича, «Страхтлива казка» К. Хачатуряна); п'єси загального програмного характеру, що можуть стати основою для казкової імпровізації («У лісі» А. Штогаренка, «Хід» К. Хачатуряна, «На узліссі» І. Берковича, «Хатинка на курячих ніжках» Р. Леденьова, п'єси під назвою «Казочка» Д. Кабалевського, С. Прокоф'єва, О. Гнесіної та ін.).

І саме особливості казки визначаються тим, що вона несе не просто певну інформацію, а викликає в дитини емоційні переживання. Взагалі, художнє слово стає тоді витвором мистецтва, коли містить у собі естетичну цінність, коли між казкою та учнем виникають естетичні взаємини. Саме завдяки цьому контакту відбувається емоційне переживання.

До III класу школяр із задоволенням сприймає вірші, і не тільки їх зміст, але й красу звучання. При читанні вірша у молодшого школяра проявляються естетичні почуття, у них постійно змінюється вираз обличчя під час читання вчителем вірша, проявляється бажання вивчити його.

Казка – це світ фантазії, переплетений з реальністю. Щоб досягнути казки, треба вміти фантазувати, уявляти. Щоб досягнути музику, теж потрібні фантазія й уяву. Отже, певною мірою казка і музика мають точок дотику у тому сприйнятті. Тому казка може допомогти навчити сприймати музику. Безпосередньо до того, як розпочати ознайомлення з музикою, вчителі музичного мистецтва читають із школярами саму казку чи літературну композицію, щоб ті знали її сюжет. Також підбирають ілюстрації, репродукції, відповідні сюжету, аби допомогти дітям краще уявити саму сцену і зрозуміти музику. Наочність, безперечно, посилює враження від музики, викликає у їх уяві зорові образи і спонукає висловити своє сприйняття на прикладі творчого самовираження: русі, пластиці, танці.

Отже, сьогодні, на жаль, батьки недооцінюють значення казки і не вважають її доцільним засобом морального виховання дітей. Вони зазвичай замість розповідання казок демонструють мультфільми, часто іноземного виробництва. Об'єднавши зусилля вчителів і батьків, слід повернути дітям казку. Коло героїв, обставин, в яких розгортається дія, зрозуміла і близька мова подобається дітям, особливо якщо це підкріплено музикою та піснею. Адже дитину особливо приваблює добре знайоме, зрозуміле, фантастичне, надзвичайне. І дуже важливо слухання казки зробити цікавою подією, що запам'ятається на все життя і буде гарним фундаментом для формування морально-естетичних почуттів, культури та духовного розвитку.

Література:

1. Зеленкова Т.В. Функціонально-статистичний аналіз казок, складених дітьми / Т.В. Зеленкова // Питання психології. – 2001. – № 6.
2. Осоріна М.В. «Чорна простирадло летить по місту», або навіщо діти розповідають страшні історії / М. В. Осоріна // Знання-сила. – 1986. – № 10. – С. 43-45.
3. Прусс І. Сила слабкості і слабкості сила / І. Прусс // Знання-сила. – 2002. – № 1. – С. 97-103.
4. Сухомлинский В. А. Как воспитать настоящего человека: Этика воспитания / Сухомлинский В. А. – М. : Педагогика, 1990. – 288 с.

*Шипілюк Н. – студ. I курсу, групи ММ,
(наук. кер. – к.п.н., ст. викл Сідорова І.С.)*

МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНЕ ВИХОВАННЯ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ ЗАСОБАМИ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ

Постановка проблеми та її актуальність. Відродження України, її духовності, неможливе без рідної пісні, яка жила вічно з нашим багатостраждальним народом, і дійшла до нас як найдорогоцінніший скарб, що підтримував українця протягом всього його життя та передавався у спадок від покоління до покоління. У музично-естетичному вихованні підрастаючого покоління народній пісні відводиться особлива роль. Вона є одним із найбільш популярних жанрів музичного мистецтва. Ще в процесі становлення особистості, з найдавніших часів люди помітили виховне значення народнопісенної творчості. У пісні народ розкривав свої почуття, переживання, думки та сподівання. Уся наша багатовікова історія увіковічена в ній.

Проте, сьогодні, народна пісня відходить на вторинне місце, забувається у сучасному житті у той час, як саме мова пісенної творчості виявляється найміцнішою та найвитривалішою ланкою української національної культури. Тому, народна пісня

має стати основою музичного матеріалу, що використовується на уроках музичного мистецтва в початкових класах.

Мета статті – обґрунтувати значення і роль української народної пісні в музично-естетичному вихованні молодших школярів.

Виклад основного матеріалу.

Питання про роль і значення української народної пісні в культурному житті народу знайшли своє відображення у наукових працях сучасних дослідників, які визначають народну пісню, як цілюще джерело пам'яті народу, духовний його набуток, дієвий засіб формування національної самосвідомості суспільства (А. Авдієвський, О. Дей, Р. Осипець, Г. Нудьга, М. Стельмахович, М. Дмитренко, А. Іваницький, О. Правдюк ін.). Їхні праці підтверджують необхідність використання українського пісенного фольклору в усіх ланках школи, у навчанні та вихованні підростаючого покоління.

Народна пісня, як засіб музично-естетичного виховання, широко репрезентується у спадщині видатних педагогів та діячів освіти. Вона бере свій початок ще з сивої давнини, привертаючи увагу відомих педагогів минулого О. Духновича, М. Леонтовича, М. Лисенка, М. Вербицького, М. Максимовича, Д. Січинського, П. Сокальського, С. Русової, К. Стеценка, В. Сухомлинського, К. Ушинського та інших і залишається актуальною на сучасному етапі, потребуючи подальшого теоретичного та експериментального дослідження.

В наш час виховання засобами народної пісні набуває досить важливого значення. Тому варто наголосити на широких виховних можливостях пісенного матеріалу. Народна пісня – це скарбниця людської духовності, що полонить почуття, розум і серце. В ній відтворюється світогляд народу, його морально-етичні та естетичні цінності, педагогічний геній, багатовіковий досвід виховання підростаючих поколінь у дусі високої духовності та моралі. Здатність відчувати, сприймати, розуміти, усвідомлювати і творити прекрасне, це ті специфічні прояви духовного життя людини, що свідчать про її внутрішнє багатство, яке формується під впливом пісенного матеріалу.

Музично-естетичне виховання є найскладнішою ланкою загально-виховного процесу. З давніх-давен мислителі та художники помітили здатність музики впливати на моральні якості та риси характеру; на душевний стан та принципи поведінки людини. Зважаючи на недостатній життєвий та морально-естетичний досвід нашої молоді та величезну кількість неякісної музичної продукції у сучасному житті, важливо знайомити учнів з кращими взірцями української національної культури.

Слід зазначити, що український народ на перехрестях своєї долі ніколи не розлучався з рідною піснею, яка була йому служницею на пшеничному полі, в неволі на чужині. Вона пройшла випробовування на невмирущість і зараз чарує мільйони людських сердець, сяючи дивовижною квіткою у різнобарвному вінку світової народної творчості. Збувається прадавня мрія українського народу бути господарем своєї долі, вийти вільною і достойною нацією на терен світової культури, стати в ряд передових країн світу.

Широке використання музики свого народу в навчанні та вихованні молодших школярів підвищує рівень їхнього музичного сприймання, яке стає більш осмисленим та виявляється у ще більшому інтересі дізнатися про творчість різних композиторів, у прагненні частіше слухати народні пісні. Повсякденна турбота про естетичне виховання дітей – це спільна справа школи, сім'ї, громадськості. Адже майбутнє мистецтва багато в чому залежить від того, як нові покоління оцінять великі творіння музичної культури минулого і сучасного. Тому педагогіка вважає музичну народну творчість однією з найважливіших основ системи музичного виховання.

Враховуючи що молодший вік є особливо перспективний в розвитку музично-естетичного сприймання, дітям необхідне достатнє музичне навантаження на пам'ять.

Воно створює запас вражень і формування інтересу до народної музики і пісні, зокрема. Разом з тим, коли дітей навчати слухати, співати, аналізувати народну пісню у них більш успішно буде розвиватися музично-естетичний смак.

Неймовірний вплив на музично-естетичну вихованість школярів здійснюють різні жанри народнопісенної творчості.

Неабияке естетичне значення відводиться колисковим пісням. З перших днів життя дитина слухає мелодію, що сприяє розвитку її музичних здібностей. Під впливом материнського голосу в неї розвиваються естетичні почуття, емоційність: адже вона не тільки слухає голос матері, а й бачить її обличчя, усмішку, теплий материнський погляд....

Коліскові пісні приваблюють своєю простотою, безпосередністю, ніжністю, співучістю. На їхній основі можна виховати любов до тварин, птахів, рослин, естетичне ставлення до природи, що може вплинути на виховання таких важливих моральних рис, як доброта, щирість та чуйність. Розучування колискових пісень корисне і для формування співацьких навичок кантиленного звучання.

Виховне значення мають також жартівливі пісеньки. Вони допомагають дитині уважніше засвоювати правила хорошої поведінки, позитивно споглядати на оточуючий світ. Жартівливі пісні, як й інші жанри дитячого літературно-музичного фольклору, є незамінним засобом розвитку мовлення дітей. Вони допомагають сформувати естетичний смак, виховати любов до української мови, сприяють розвитку дитячої творчості.

Властивість відгукуватися на найважливіші події народного життя, висока художність і доступність надають народнопісенній творчості важливого педагогічного значення, адже найкращі її зразки допомагають виховувати у дітей високі моральні якості, розвивають музичну пам'ять і художній смак, пробуджують інтерес і любов до прекрасного. Вже у першому класі учні починають співати різнохарактерні народні пісні, що знайомлять їх з навколишнім оточенням, природою, тваринним та рослинним світом, передають найтепліші почуття щирої любові матері до своєї дитини (Наприклад, українські народні пісні «Ходить сон коло вікон», «Ладки-ладусі» та ін.).

Народна пісня є багатим матеріалом для розвитку здібностей учнів у різних видах творчості. Для розвитку творчої активності учнів, потрібні такі активні методи, які б стимулювали інтерес дітей до народної творчості. Такими методами можуть бути:

- виконання або розучування пісень учнями, слухання музики;
- бесіда – це шлях накопичення теоретичних знань;
- читання і слухання книжок і казок – це шлях накопичення історичних знань про народну творчість;
- спів по нотах різних вправ, що сприяє створенню активної творчої атмосфери;
- порівняння або співставлення подібних чи контрастних образів, що сприяє поглибленому емоційному сприйманню творів;
- музично-ігрові моменти і ритмічні рухи, як емоційно-хвилюючі моменти.

Щоб спів не перетворювався на тренування, щоб учні знали, якої мети вони повинні досягти, треба поставити перед школярами конкретне і цікаве завдання. Наприклад, перед виконанням пісні “Вийди, вийди сонечко” треба перед дітьми поставити таке завдання: навчитись без шуму, не піднімаючи плечей, набрати дихання і поступово його використовувати, щоб вистачило на два такти. Народні пісні не лише розважають, а й збагачують дітей новими враженнями, дають їм яскраві образи навколишньої природи, вчать радіти, співчувати чужому лихові, виховують чуйне ставлення до всього живого і збагачують таким чином духовний світ дитини; також народні пісні і в давнину і в наш час залишаються важливим засобом музичного розвитку в родинному колі.

Велике значення у формуванні інтересу до народної творчості мають такі педагогічні прийоми, які дають можливість не тільки емоційно сприймати музику, але

й вміти думати про неї. Під час бесіди учням цікаво відповідати на питання “ чому? ”, “ а як ти думаєш? ” – вчитель створює проблемні ситуації і цим самим змушує учнів замислитися, співставити, порівняти, згадати, зробити узагальнення, висновки. Вміння самих учнів почути і відмітити важливе в музиці, посилює в них інтерес до роботи, сприймання стає активно-творчим.

Враховуючи, що в дітей 1-4 класів підвищена потреба в русі, на уроках слід вводити різноманітні народні музично-ігрові моменти. Потрібно попросити дітей при виконанні пісень передати свої емоції рухам рук. Тому, цілеспрямовані творчі завдання допомагають учням глибше сприйняти твір, спонукають до появи нових думок, викликають у дитячій свідомості нові образи, уявлення, поняття, пробуджують почуття естетичної насолоди.

Таким чином, досліджуючи педагогічний потенціал української народнопісенної творчості потрібно зазначити, що вона виконує низку функцій. Так, вчений-музикознавець Дж. Брязул у своїх наукових розробках виділяє навчальну, розвивальну й виховну функції пісенного фольклору.

На нашу думку, *навчальна функція* української народнопісенної творчості полягає у збереженні інформації про обряди, звичаї, традиції, історію рідного краю, у засвоєнні національної, духовної культури, морально-етичних норм і естетичних принципів.

Розвивальна функція забезпечує розвиток пізнавальної й творчої активності, емоційної чутливості, естетичних потреб і смаків, прагнення до самовдосконалення, сприяє загальному розвитку особистості.

Виховна функція полягає у формуванні світогляду, у дотримуванні усталених моральних й правових норм, політичних, релігійних та інших традицій, у вихованні підростаючого покоління у дусі національної єдності й духовного зв'язку поколінь.

Висновки. Отже, на високохудожньому матеріалі народнопісенної творчості можна здійснювати цілісний підхід до виховання підростаючого покоління: впливаючи на почуття учнів, формуючи в них морально-духовні цінності. Через емоційно-почуттєву сферу вона спонукає до функціонування усі інші структури і рівні свідомості та діяльності дитини: її думки і почуття, ціннісні орієнтації, переконання й мотиви поведінки, діяльність в цілому.

У повсякденній роботі з учнями молодшого шкільного віку вчителю необхідно системно звертатися до музичного фольклору. Зокрема, слід активно використовувати колискові пісні, які становлять благословенний світ високої поезії українського народу. Вони збагачують дітей новими враженнями, дають їм яскраві образи навколишньої природи, вчать радіти, співчувати чужому горю, виховувати чуйне ставлення до всього живого і збагачують таким чином емоційно-естетичний світ дитини. Учитель має привертати увагу школярів до художнього змісту народної пісні. На уроках музичного мистецтва потрібно широко використовувати додаткові матеріали: літературні тексти (казки, легенди, оповідки), графічні ілюстрації, відеоматеріали народних свят і тощо.

Не забуваймо, що діти – майбутнє нашої вітчизни, і для них ми зобов'язані повертати втрачені сторінки історії, зокрема пісенної, відкрити доступ до невичерпного джерела народної мудрості, яка надасть молоді сили і насаги, стане добрим порадиником і супутником до нової, вільної, незалежної, соборної України.

Література:

1. Аболина Т.Г. Эстетическое воспитание в школе / Т. Г. Аболина, Н. Е. Миропольская. К. : Высшая школа, 1988. 252 с.
2. Іваницький А.І. Український музичний фольклор / А.І. Іваницький. – Вінниця : Нова книга, 2004. – 320 с.
3. Осипець Р. Українська народна пісня основа музичного виховання / Р. Осипець // Мистецтво та освіта. – 2002. № 3 – С. 6-9.
4. Нудьга Г. Українська пісня в світі: дослідження / Г. Нудьга. – К.: Муз. Україна, 1989. – 536 с.

МОРАЛЬНО-ЕСТЕТИЧНЕ ВИХОВАННЯ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ ЗАСОБАМИ МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ

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

У попередні десятиліття у музичному вихованні часто домінували однобічність, поверховість, втрачався комплексний підхід до формування цілісної особистості, зокрема засобами українського фольклору. Педагогів спрямовували розглядати фольклор в основному лише, як одне з джерел пізнання соціальної боротьби народу в минулому. Насправді, фольклор є невичерпним джерелом пізнання історії рідного народу, скарбницею його духовності, національного характеру і світогляду, важливим засобом народної педагогіки, комплексного впливу на підростаючі покоління.

Творці української культури Т.Г. Шевченко, І.Я. Франко, Леся Українка, Г.С. Сковорода та інші високо цінували усну народну творчість як важливий фактор виховання і всебічного розвитку особистості. Вагомий вклад у теорію і практику морально-естетичного виховання засобами музичного мистецтва внесли М. Леонтович, М. Лисенко, Б. Яворський, Я. Степовий, П. Козицький та інші, які вважали народну музику ефективним морально-виховним засобом та засобом загальноестетичного розвитку особистості, її залучення до мистецтва й дійсності.

Моральне-естетичне виховання починається з перших кроків свідомого життя дитини. Саме в молодому віці, коли душа дуже піддатлива до емоційних впливів, ми розкриваємо перед дітьми загальнолюдські норми моральності, вчимо їх азбуки моралі. Загальнолюдську азбуку моральності ми прагнемо одухотворити громадянською активністю і самодіяльністю.

У фольклорних творах відображено всі етапи формування у підростаючих поколіннях нашого народу національної свідомості і самосвідомості, патріотизму, глибоких гуманних якостей. Національні ідеї та цінності розвивалися віками і у високохудожній формі фіксувалися в численних жанрах усної народної творчості та музичного фольклору [1, с. 72].

Моральне виховання молодших школярів розглядається нами як невід'ємна частина національного виховання, визначальним чинником якого є успадкування молодим поколінням багатства духовної скарбниці народу, його самобутньої ментальності. Моральне виховання в етнопедагогіці та практиці тісно пов'язане з естетичним. Саме в народних творах знаходимо переплетіння чуттєвого (емоційного) та словесного (раціонально-логічного) впливів на дитину. Люди, особливо діти, включені в систему народнопісенної традиції, обрядів і звичаїв, виховуються у відповідності з внутрішніми їх потребами непомітно, природно й просто.

Багатовікові художні музичні твори, які зберігають в собі виховні ідеї і можливості, стають невід'ємним елементом навчально-виховного процесу сучасної школи. Пошук нових шляхів та форм роботи, використання кращих зразків народного мистецтва в прищепленні молодшим школярам громадянських та людських якостей є нині важливим виховним завданням.

Моральні почуття тісно пов'язані з моральними цінностями суспільства, їх втіленням часто бувають образи художніх творів, наприклад, народних пісень чи класичних творів, моральний потенціал яких близький розумінню учнів молодших класів.

Народна пісня, що пережила віки, є основою усієї української культури. Це неоціненна класична спадщина, яку слід дбайливо зберігати і розвивати. Українській народній пісні властиві багатство слова, мелодика, точність слововживання, емоційність, історична достовірність. У пісні розкривається душа народу, характер, його естетичні смаки, моральні переконання, ставлення до об'єктивної дійсності й суспільних явищ.

Безпосереднє знайомство дітей з народною творчістю, спостереження за її живим побутуванням надзвичайно збагачують творчу фантазію, розвивають уяву, сприяють вихованню національної самосвідомості та патріотичних почуттів. Твори народного мистецтва вчать бачити красу рідної землі, виховують повагу до людей, які створюють її матеріальні й духовні цінності [2, с. 13].

Любов до народної музики, пісні - найприродніше й найглибінніше духовне начало людського життя, адже кожна дитина генетично несе в собі зачатки тієї музичної свідомості, на якій у далекому минулому зростала могутня стихія музичного фольклору.

Таким чином, для ефективного морально-естетичного виховання особистості найбільш сенситивним періодом життя є молодший шкільний вік. Адже саме в цей період закладаються основи моральності особистості, формується її моральна вихованість. Тому морально-естетичне виховання молодших школярів сьогодні є важливою складовою змісту роботи як школи, так і позашкільних навчальних закладів, головним завданням яких є формування моральної свідомості (уявлення про моральні норми), розвиток навичок моральної поведінки, виховання моральних почуттів дитини. Саме від того, які морально-естетичні цінності засвоять молодші школярі, залежить майбутнє українського народу, української держави, адже моральність нації – основа духовної стійкості та спадкоємності її історичного буття. Саме тому одним із провідних засобів морально-естетичного виховання дітей молодшого шкільного віку є український музичний фольклор, який сприяє формуванню моральної вихованості, правильному розумінню дітьми вчинків і поведінки інших людей, оволодінню ними цінностями національної музичної культури.

Література:

1. *Гуменюк П.О.* Парадигми гри в українському фольклорі (семантичний та функціональний аспект) / П.О. Гуменюк. – К.: Сталь, 2010. – 188 с.
2. *Качур М.М.* Патріотичне виховання молодших школярів засобами художнього краєзнавства : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.07 / Мирослава Михайлівна Качур. – К., 2010. – 20 с.
3. *Киричок В.А.* Моральність / В. А. Киричок // Енциклопедія освіти / Акад. пед. наук України ; гол. ред. В. Г. Кремень. – К. : Хрінком Інтер, 2008. – 526с.

*Яцуляк М. – студ. I курсу, групи МС,
(наук. кер. – к.п.н., доц. Белінська Т.В.)*

МУЗИЧНЕ ВИХОВАННЯ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ ЗАСОБАМИ МУЛЬТИМЕДІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ

Сьогодні в загальній музичній освіті відбувається активний пошук нових сучасних методів навчання. Найефективнішими із них є використання комп'ютерних технологій на уроках музичного мистецтва.

Низку питань щодо використання мультимедійних технологій на уроках музичного мистецтва розглянуто у працях О.Базелюка, Н.Белявіної, О.Бороздіна,

Т.Затяміної, І.Красильнікова, Л.Масол, Ю.Петеліна, О.Тарачевої, Г.Тарасвої, О.Чайковської.

Комп'ютерні технології є надзвичайно ефективним засобом оптимізації музичної освіти, якщо вчитель ясно усвідомить мету, котра визначає результат як його діяльності, так і діяльності учнів. Засвоюючи музичні комп'ютерні програми, необхідно виділити і технологічні, і методичні аспекти. У свою чергу, методичні аспекти визначають глибину засвоєння комп'ютерних технологій. Інша позиція призведе до того, що можна добре володіти комп'ютерними програмами, але так і не знайти шляху до музичного мистецтва [1, с.17]. Тому, плануючи використання комп'ютерних технологій, учитель зобов'язаний виходити із завдань музичної освіти в школі. Такий підхід дозволяє розширити межі професійної діяльності педагога-музиканта.

Використання ІКТ в навчально-виховному процесі дає можливість учням отримувати велику кількість інформації та сприяє підвищенню інтересу до навчання. Комп'ютерні технології дають змогу учителю музики здійснювати художньо-творчий розвиток особистості учня завдяки впровадженню в систему музичної освіти комп'ютерних технологій, що передбачає довільний вибір варіантів навчальних програм й забезпечення ефективного педагогічного керівництва в процесі комунікативної взаємодії щодо формування системи музично-художніх знань у школярів [3, с.9].

Інформаційні технології дозволяють по новому, комплексно використовувати на уроках музики текстову, звукову, графічну й відеоінформацію – створюється новий мультимедійний контент.

На уроках музики гармонійно поєднуються знання комп'ютерної грамоти з музикою, образотворчим мистецтвом, літературою, і, як результат цього поєднання, створюється нова якість сучасного уроку. Використання комп'ютера на уроці дозволяє зробити процес навчання мобільним, диференційованим, індивідуальним.

Комп'ютер може використовуватися на всіх етапах: як при підготовці уроку, так і в процесі навчання: при поясненні нового матеріалу, закріпленні, повторенні, контролі. При цьому комп'ютер виконує такі функції:

1. Функції вчителя:
 - джерело навчальної інформації;
 - наочний посібник;
 - тренажер;
 - засіб діагностики і контролю.
2. Функції робочого інструменту:
 - засіб підготовки текстів, їх зберігання;
 - графічний редактор;
 - засіб підготовки виступів.

Проведення уроків з використанням ІКТ дає можливість: вирішити проблему дефіциту наочного приладдя, якісного відтворення звуку, дозволяє проводити віртуальні екскурсії по музеях світу, подорожувати по країнах та епохах, знайомлячись із кращими зразками музичного мистецтва, виконавцями, з різноманітними стилями і напрямками; використовувати ППЗ (Педагогічний програмний засіб «Музичне мистецтво»), презентації Microsoft PowerPoint; використовувати ПК як засіб для демонстрації наочності (твори живопису, портрети композиторів, тощо), прослуховувати музичні твори різних форматів, виконання пісень карооке, демонстрація фрагментів відеофільмів, проводити групове та індивідуальне опитування учнів (тестування, кросворди, тощо).

Завдяки використанню комп'ютерних технологій, учні вирізняються високою активністю на уроках, вчать висловлювати свою думку, міркувати, самостійно здобувати знання.

Демонстраційний зоровий ряд виконує функцію емоційно-естетичного фону сприйняття музики. Основою розвитку музичного мислення дітей стає неоднозначність їхнього сприйняття, множинність індивідуальних трактувань, розмаїтість варіантів «відчуття» («бачення») конкретних музичних творів, що дозволяє учням установлювати різноманітні інтонаційно-образні зв'язки музики з історією, літературою, різними видами образотворчого мистецтва, архітектурою, скульптурою, художньою фотографією й т.п.

Отже, послідовне й систематичне використання на уроках музичного мистецтва комп'ютерних технологій якнайповніше реалізує можливості сучасних засобів навчання, полегшує контроль за творчим розвитком учнів, формує спеціалізовані знання в процесі навчання учнів музичного мистецтва та активізує пізнавальну активність до музичного мистецтва в цілому.

Література:

1. Гумінська О.О. Використання мультимедійних засобів – оновлення методики викладання мистецтв / О. О. Гумінська // Мистецтво та освіта. – 2009. – № 3. – С. 9.
2. Зятяміна Т. В. Про досвід використання педагогічних технологій на уроках музики / Т. В. Зятяміна // Інноваційні художньо-педагогічні технології: книга вчителя дисциплін художньо-естетичного циклу. – Харків, 2006.
3. Пометун О.І., Пироженко Л.В. Сучасний урок. Інтерактивні технології навчання: наук.-метод. посіб. / О.І. Пометун, Л. В. Пироженко. – К. : А.С.К., 2004.

НОТАТКИ

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

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ ТА ВИХОВАННЯ

5-6 квітня 2017 р.

м. Вінниця

Адреса кореспонденції:
ТОВ фірма «Транзит – С»
13300 Житомирська обл. м. Бердичів,
вул. Європейська, 8
тел.: (04143) 2-20-38, 2-57-08

Підписано до друку 10.05.2017 р. Здано до друку 15.05.2017 р.
Формат 60х84/8. Папір офсетний. Цифровий друк.