

**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 квітня 2018 р.***

Вінниця  
«ТВОРИ»  
2018

УДК 37:7(06)

А 43

*Рекомендовано до друку* вченою радою факультету дошкільної, початкової освіти та мистецтв Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського (протокол № 11 від 09.05.2018 року).

**Редакційна колегія:**

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

А 43

**Актуальні питання мистецької освіти та виховання : збірник матеріалів науково-практичної конференції викладачів і студентів кафедри вокально-хорової підготовки, теорії та методики музичної освіти (Вінниця, ВДПУ ім. Михайла Коцюбинського, 5 квітня 2018 р.)** / за ред. Т.В. Белінської ; Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, факультет дошкільної, початкової освіти та мистецтв. – Вінниця: ТОВ «ТВОРИ», 2018. – 152 с.

ISBN 978-617-7706-56-3

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

А 43

**Actual issues of artistic education and education: a collection of materials of the scientific and practical conference of teachers and students of the department of vocal and choral training, theory and methods of musical education (Vinnytsia, Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, 5 April 2018)** / ed. T.V. Belinska ; Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Faculty of Preschool, Primary Education and Arts. Vinnytsia : Vinnytsia: «TVORY» Ltd., 2018. – 152 p.

ISBN 978-617-7706-56-3

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

**УДК 37:7(06)**

© Авторський колектив, 2018

© ТОВ «ТВОРИ», 2018

ISBN 978-617-7706-56-3

## Зміст

### СЕКЦІЯ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ТА МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

<i>Воропасва Н.О.</i> Формування професійних і психолого-педагогічних якостей музиканта- концертмейстера .....	6
<i>Газінська О.В.</i> Класифікація найбільш актуальних помилкових дій в учбовому процесі майбутнього музиканта .....	9
<i>Газінський В.І., Лозінська Т.О.</i> Національна духовно-музична школа 20-х рр. ХХ ст. ....	14
<i>Ігнат'єва І.Н.</i> Шляхи формування артистизму педагога-музиканта .....	17
<i>Кравцова Н.Є.</i> Роль асоціативного підходу у визначенні критеріїв диригентського жесту у студентів у процесі навчання в класі хорового диригування .....	20
<i>Кравченко І.М.</i> Система сучасної музичної освіти у Франції .....	24
<i>Кушнір К. В.</i> Критерії сформованості ціннісних компетентностей майбутнього вчителя музичного мистецтва.....	28
<i>Лановенко Н.В.</i> Ларінгальна школа співу Артуро Мелоккі .....	31
<i>Маліновська Л.В.</i> Особливості формування емоційно-вольових якостей музикантів-виконавців .....	35
<i>Маніта Л.М., Мамонтова О.Л.</i> Відмінності акомпанементу у вокальному та інструментальному виконавстві .....	40
<i>Панасюк Т.Ю.</i> Змістовий компонент концертмейстерської діяльності .....	44
<i>Пацкань І.В., Штена Ж.В.</i> Міміка як засіб виразності диригентського апарату та хорової комунікації .....	48
<i>Сізова Н.С.</i> Вінницька вчительська семінарія у становленні професійних засад хорової культури регіону .....	53
<i>Стребкова Д.В.</i> Роль музичної імпровізації в підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва .....	56
<i>Швець І.Б.</i> Модельні маркери підготовки студентів мистецьких спеціальностей до професійної діяльності в умовах освітнього середовища сучасного вищого навчального закладу .....	64

<i>Щербакова Л.В., Червоній М.В.</i> Сутність і зміст багатогранної діяльності концертмейстера .....	66
--	----

## СЕКЦІЯ 2. ТЕОРІЯ І МЕТОДИКА ЗАГАЛЬНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ ТА ВИХОВАННЯ

<i>Адамчук Н.В.</i> Особливості розвитку української вокальної школи в ХХ сторіччі .....	72
<i>Бадах К.М.</i> Казки В. О. Сухомлинського як засіб морально-естетичного виховання молодших учнів .....	77
<i>Барасій М.О.</i> Формування музичного інтересу в учнів початкових класів у процесі театральної діяльності .....	80
<i>Блонська С.М.</i> Використання інноваційних освітніх технологій на уроках музичного мистецтва .....	84
<i>Боцян А.В.</i> Охорона та режим співацького голосу .....	87
<i>Буйденко І.О.</i> Педагогічні умови розвитку творчої індивідуальності підлітка на уроці музичного мистецтва .....	91
<i>Бурдейна У.О.</i> Формування духовності молодших школярів засобами хорового мистецтва .....	95
<i>Бучинська Л.О.</i> Музично-творча діяльність молодших школярів .....	98
<i>Головащенко О.С.</i> Методи розвитку музичного сприймання молодших школярів на уроках музичного мистецтва .....	101
<i>Гончаренко Н.В.</i> Розвиток творчих здібностей молодших школярів як педагогічна проблема .....	104
<i>Гуменюк Ю.П.</i> Розвиток музичного сприймання у молодших школярів на уроці музичного мистецтва .....	108
<i>Заболотна В.В.</i> Камерний хор «Вінниця», як представник хорового мистецтва Вінниччини .....	111
<i>Кононенко К.Р.</i> Розвиток ритмічного чуття у молодших школярів на уроках музичного мистецтва .....	116
<i>Копитко Т.В.</i> Формування вокальних навичок молодших школярів на уроках музичного мистецтва .....	120
<i>Мельник С.В.</i> Розвиток музичних здібностей учнів засобами українського фольклору .....	123

<b><i>Пилипчук І.В.</i></b> Емоційний аспект музично-мнемічної діяльності молодших школярів .....	<b>128</b>
<b><i>Савін С.В.</i></b> Хоровий концерт як кульмінаційний етап розвитку української хорової духовної музики .....	<b>131</b>
<b><i>Сухина Л.М.</i></b> Значення музичного фольклору в патріотичному вихованні учнів підліткового віку .....	<b>136</b>
<b><i>Харламова І.В.</i></b> Розвиток вокально-хорового мистецтва України кінця ХІХ – початку ХХ століття .....	<b>139</b>
<b><i>Хохлан В.О.</i></b> Етапи формування вокально-виконавських навичок у класі з постановки голосу .....	<b>143</b>
<b><i>Ширман А.М.</i></b> Використання системи відносної сольмізації у розвитку музичних здібностей молодших школярів.....	<b>147</b>

## СЕКЦІЯ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ТА МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

### ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ І ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНИХ ЯКОСТЕЙ МУЗИКАНТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

*Воропаєва Н.О., провідний концертмейстер*

*Статтю присвячено теоретичному розгляду та аналізу проблеми формування професійних і психолого-педагогічних якостей музиканта – концертмейстера, обґрунтовується їх важливість і значущість в структурі даної професії.*

**Ключові слова:** концертмейстер, професійні якості концертмейстера, психолого-педагогічні якості концертмейстера.

*Статья посвящена теоретическому рассмотрению и анализу проблемы формирования профессиональных и психолого-педагогических качеств музыканта - концертмейстера, обосновывается их важность и значимость в структуре данной профессии.*

**Ключевые слова:** концертмейстер, профессиональные качества концертмейстера, психолого-педагогические качества концертмейстера.

*The article is devoted to the theoretical consideration and analysis of the problem of the formation of the professional and psychological and pedagogical qualities of the accompanist musician, are considered, their importance and significance in the structure of the profession are justified.*

**Keywords:** concertmaster, professional qualities of a concertmaster, psychological and pedagogical qualities of the accompanist.

Різні сфери музичного життя охоплює саме така спеціальність як концертмейстер – піаніст. Без концертмейстера неможлива робота ані філармоній, ані оперних театрів, ані музичних училищ, ані музичних інститутів, сільських клубів культури тощо. Але ця професія не набула ще того престижу, якого вона заслуговує. Слово «концертмейстер» мало хто асоціює з поняттям «артист», «художник», хоча професія «концертмейстер» серед музикантів-піаністів вважається найпоширенішою. Різні освітні установи не можуть здійснювати свою діяльність без кваліфікованих працівників даної професії. Говорити про «вторинність» функції концертмейстера неправомірно, хоча б тому, що фактура партії акомпанементу вокальних та інструментальних творів 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.

*Мета* даної статті – розкрити особливості професійної діяльності концертмейстера, розглянути основні якості і навички необхідні для повноцінної професійної діяльності концертмейстера.

Піаніст – акомпаніатор це 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, слід говорити що не «я співаю», а «ми співаємо» [1, с. 279].

Відчуття ансамблю – це дар особливого роду. Давно відомо, що можна бути гарним піаністом, але не дуже вдалим концертмейстером, навіть видатний піаніст – акомпаніатор не завжди може скласти з солістом органічний дует.

Поняття «концертмейстер» включає в себе такі аспекти: розучування з солістом їх партій, вміння контролювати якість виконання музичного ансамблю, знання виконавської специфіки і причин виникнення труднощів у виконанні, вміння підказати правильний шлях до виправлення тих чи інших недоліків. Таким чином, в діяльності концертмейстера об'єднуються творчі, педагогічні та психологічні функції і їх важко відокремити один від одного в навчальних, концертних і конкурсних ситуаціях.

Концертмейстерство, як окремих вид виконавства, з'явилося в другій половині XIX ст. У зв'язку з появою різних напрямів (романтичної, камерної, інструментальної, пісенно-романсової лірики) збільшилась кількість концертних залів, оперних театрів, музичних навчальних закладів. У той час концертмейстери, як правило були «широкого профілю» і вміли робити багато чого: грати з листа хорові і симфонічні партитури, читати в різних ключах, транспонувати фортепіанні партії на будь-які інтервали. Згодом ця універсальність виявилася втраченою. Це було пов'язано з диференціацією усіх музичних спеціальностей, ускладненням і збільшенням кількості творів. Концертмейстери також стали спеціалізуватися для роботи з певними виконавцями. Цікаво, що в даний час термін «концертмейстер» частіше використовується в контексті фортепіанної методичної літератури; термін «акомпаніатор» в методичній літературі адресований музикантам народникам, перш за все баяністам.

Дуже важливим у майстерності концертмейстера є вміння читати з аркуша. Багато виконавців і педагогів у нашій країні і за кордоном стверджують, що при першому знайомстві з музичним твором велику роль відіграє вміння швидко ознайомитись з матеріалом. І чим краще музикант читає з аркуша, тим швидше і легше у нього формується ідеальний образ твору і план його інтерпретації. Структура вміння читати з аркуша базується на положенні Б.Ломова про три основні рівні 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 музичного образу) [2, с. 88].

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 [3, с. 160].

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 заняттях 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.

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.

Навики гри по руці диригента є дуже специфічною якістю. Диригента необхідно тримати у полі зору постійно поряд з нотним текстом і клавіатурою. Першорядне значення має афтакт (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.

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.

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 самотійно - у вступі, завершенні та внутрішніх зв'язкових частинах самого твору. Їх інтерпретація відіграє важливу роль в архітектоніці всього музичного твору.



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 [5].

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

Таким чином, мистецтво концертмейстера зумовлюється особливістю відтворення художньої палітри музичного твору. Функція концертмейстера не вторинна, тому що, для створення цілісної звукової картини твору, потрібна спільна творча діяльність концертмейстера і соліста.

#### Список використаних джерел:

1. Виноградов К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца / К. Виноградов // Музыкальное исполнительство и современность. - Вып. 1. - М.: Музыка, 1988.
2. О работе концертмейстера : учеб. пособ. / ред.-сост. М. А. Смирнов. - М. : Музыка, 1974. - 159 с.
3. Егорова С. Специфика работы концертмейстера в хореографическом классе./ С. Егорова // Научно-методический электронный журнал Концепт. – Киров: Межрегиональный центр инновационных технологий в образовании, 2014. – с. 436-437.
4. Исупова Л. Записки концертмейстера [Текст] / Л. Исупова. – Москва: Астрель, 2013. – 415 с.
5. <http://www.stattionline.org.ua/>

### КЛАСИФІКАЦІЯ НАЙБІЛЬШ АКТУАЛЬНИХ ПОМИЛКОВИХ ДІЙ В УЧБОВОМУ ПРОЦЕСІ МАЙБУТНЬОГО МУЗИКАНТА

*Газінська О.В., провідний концертмейстер*

*У статті розглядається класифікація найбільш актуальних помилкових дій в учбовому процесі майбутнього музиканта. Представлені основні типи помилкових дій.*

**Ключові слова:** *актуальні помилкові дії, основні типи помилок, музикант, педагогіка, учбовий процес.*

*В статье рассматривается классификация наиболее актуальных ошибочных действий в учебном процессе будущего музыканта. Представлены основные типы ошибочных действий.*

**Ключевые слова:** *актуальные ошибочные действия, основные типы ошибок, музыкант, педагогика, учебный процесс.*

*The article considers the classification of the most actual erroneous actions in the future musician's educational process. The main types of erroneous actions.*

**Keywords:** *actual erroneous actions, main types of errors, pedagogy, musician, educational process.*

Будь-який викладач у своїй діяльності є свідком величезної кількості помилок, які здійснюють студенти в процесі навчання, особливо на початковому етапі. Виправлення помилок, мабуть, основна робота викладача крім викладу знань. Особливо важливе значення дана діяльність набуває в процесі контролю за практичним застосуванням теоретичних положень, формування у студентів умінь, закріплення навичок. Чим скоріше студент пройде смугу неминучих та природних «помилкових дій» та увійде у смугу, коли його діяльність можна буде оцінювати як «варіанти правильних дій», тим праця і студента, і викладача може вважатися більш ефективною.

Найбільш загальна характеристика дії, яку прийнято трактувати як помилкову, зводиться до того, що вона не дозволяє об'єкту досягнути поставленої ним самим або другими (наприклад, викладачем) цілі, призводить до неочікуваного, частіше негативного результату. Сюди ж можна віднести дії, які відтягують остаточний результат, неефективні або складні за своєю структурою, дорогі за витратами часу, нервової та фізичної енергії і т.д. Іноді «помилкою» вважають тільки дію без аналізу результатів. Це принципово не вірно, тому що перше пізнається через друге, тільки оцінивши результат, маючи його на увазі, можна переходити до аналізу дії.

Буває так, що оцінки самої дії та її результату не завжди рівнозначні. У ситуації, коли помилкова дія дає негативний результат, а правильна – позитивний, не виникає ніяких складностей. Але життя багатогранне і можуть з'явитися моменти, коли позначки оцінок дії та результату не співпадуть, а той, хто оцінює, не в змозі об'єктивно оцінити результат, негативно оцінює дію. Отже, виникає конфліктна ситуація. Якщо легко сформулювати принцип оцінювання дії, то більш складним буде її визначити, особливо у такій складній справі, якою є педагогіка мистецтв.

У загальній педагогіці мета спільних дій викладача та учня виглядає зазвичай цілком визначеною – це найбільш ефективно виховання та навчання. Оцінки досягнутих результатів у рамках деяких загальноосвітніх дисциплін є достатньо однозначними – у них мало місця для розбіжностей у поглядах. За такими ж загальними цілями музична педагогіка досить часто схильна до суб'єктивної оцінки художніх результатів учбової діяльності. Наявність тих чи інших музично-педагогічних шкіл та напрямків визначається відношенням викладача до дії студента – які з них викладач вважатиме помилковими. Реакція викладача на дію студента дає більший розкид, ніж реакція на результат. Безумовно, відсутність точної, науково аргументованої, математично вивіреної шкали оцінювання дуже ускладнює оцінку результату. Але в крайньому випадку всіх примирить загальноприйнята фраза: «Про смаки не сперечаються».

У будь-якій методиці є певні рекомендації, як слід діяти учневі. Детально описуються, розбираються та регламентуються саме ті дії, які приведуть учня до успіху. Набагато менше уваги приділяється аналізу та розбору дій, що можуть призвести до непередбачуваного результату (у тому числі негативного або помилкового). Досить часто викладачі визначають здібності студентів саме за наявністю, кількістю та характеристикою помилкових дій. Чим менше помилок, тим більш здібний учень. На сьогоднішній день здібними в першу чергу у педагогіці мистецтв слід називати не тільки тих студентів, які роблять мало помилок та яких легко вчити, але й тих, хто виявляє певні схильності до самонавчання, хоч останнє пов'язано з нестандартними рішеннями та з відносною більшістю помилкових дій. У процесі навчання

необхідно їх завжди вірно ідентифікувати, за необхідністю скорегувати або повністю виправити, замінити іншими діями за допомогою викладача, а в певній мірі – самостійно.

Основним завданням музичної педагогіки на сучасному етапі є визначення «золотої середини» в спільній учбовій та творчій роботі, коли авторитет, знання та досвід старшого допомагають молодшому музиканту уникати «грубих» та «стійких» помилок, не позбавляючи творчого настрою в заняттях. Водночас необхідно, розвиваючи специфічні музичні здібності, дбати про зміцнення особистісних рис характеру, в першу чергу тих, які є необхідними для боротьби з несприятливими зовнішніми та внутрішніми умовами, перешкодами, які спотворюють і дії, і результат, які провокують стійкі помилки.

Все різноманіття помилкових дій можна розглядати з обох сторін:

- помилки як результат певних спотворень розумових процесів під час занять музичною діяльністю ;
- помилкові дії, які мають коріння в підсвідомості, зовнішніми проявами якої з'явилися ті чи інші спотворення у діях.

Це дозволить точніше діагностувати помилки, їх природу та причини виникнення, конкретизувати відношення до них - шукати шляхи виправлення та усунення.

Причина часто полягає у самому характері помилки, а характеристики помилки залежать від самої причини виникнення.

Довготривалий педагогічний досвід формує у викладача особливу чуйність до найменших похибок під час учбової діяльності студента.

Рішення викладача можуть сягати від повного «ігнорування» дій студента до остаточних, «організаційних» висновків з приводу його професійної придатності. Принципово важливим є те, щоб ніколи не залишати помилки без уваги. Здатність до ідентифікації помилкових дій можна вважати одним з найважливіших показників професійної майстерності викладача (при оцінюванні дій учня), перспективності учня (при самостійному оцінюванні), а саме головне, ефективності їх навчальної взаємодії.

Розглянемо найбільш однозначні ситуації, які симптоматично провокують виникнення основних типів помилкових дій:

1. Неминучі та закономірні помилки виникають у процесі випробування тої чи іншої дії, пошуку нового рішення, виникнення проблем з контролем, прискорення темпу виконання звичайних дій. Також поява помилок при недоліках (насамперед методичних) навчального процесу в результаті заштампованості свідомості студента.

2. Природі помилки виникають з причини відсутності у студента тих чи інших знань, необхідних для вірного виконання завдань, належного рівня навичок або самоконтролю; зовнішніх або внутрішніх умов, які не забезпечують якість виконання дій внаслідок накопичення втоми. Реакція викладача на всі вищеперераховані помилки повинна відрізнятися певним ступенем лібералізму та терпимості. З ростом професіоналізму молодих музикантів кількість подібних помилок зменшується і адекватна реакція викладача допомагає зберегти позитивну, доброзичливу атмосферу в класі на всьому довгому шляху навчально-творчого процесу.

3. Професійні помилки виникають від нерозуміння студентами художнього образу твору, від застосування невірних виразних та технічних прийомів та способів виконання, обмеженості ерудиції. Вони, як правило, мають відчутні негативні наслідки в навчанні, гальмуючи поступовий процес розвитку студента. Головним обов'язком викладача є

протидія таким помилкам на основі докладного, ретельного аналізу та роз'яснення студентів своїй професійній позиції.

4. Відносні помилки відрізняються непримітним негативним результатом, легко піддаються нейтралізації, часто непомітні для тих, хто їх скоїв та для оточуючих. Сюди ж можна віднести і такі характеристики дій, як недостатньо зріле трактування музичного твору або недосконале технічне виконання того чи іншого прийому студентом як наслідок творчого стану молодого музиканта, закономірного етапу його розвитку. Відносність цих помилок в тому, що на інших стадіях розвитку студента вони можуть характеризуватися як безумовні. І професійним обов'язком викладача – виявити момент, коли помилка непомітно закріплюється та перетворюється у грубу та стійку. Принципова вимогливість, толерантність, витримка та своєчасне ускладнення вимог – показники професіоналізму викладача, його майстерності. Водночас необхідно пам'ятати: будь-яке покарання ставить у принизливе становище вихованця, підриваючи в ньому любов та довіру до викладача.

5. Специфічними можна назвати такі помилкові дії студента, які в певній мірі «спровоковані» викладачем та виконуються під його наглядом для того, щоб продемонструвати студенту їх негативні наслідки. Наприклад, якразим виконавцям під час гри в ансамблі доводиться обмежувати мобілізацію свого технічного та емоційного потенціалу (що в іншому випадку вважається помилкою), щоб не зробити більш грубої помилкової дії – недосконалого ансамблевого виконання. Таким чином, помилкова (з точки зору індивіда) дія здійснюється заради досягнення позитивного (з точки зору взаємодії з творчим партнером) результату. Життєві ситуації різноманітні, складні та часто бувають нестандартними, а тому дії, які мають риси компромісу, самообмеження, самопожертви, так чи інакше будуть негативними для індивіда, але корисними для інших учасників взаємодії, заслуговують на увагу. Реакція викладача на таку ситуацію потребує особливого такту та обережності.

Можуть мати місце і помилки студента як результат конфліктних відносин з викладачем або іншими учасниками взаємодії, як певна форма протесту, негативна реакція на зауваження, результат збудженої психіки тощо. В першу чергу потребують уваги помилкові дії, які порушують навчальний процес. Досить часто це прояви підсвідомих процесів, знаки «прихованих намірів» та «прихованих почуттів». Вони потребують обліку у загальній класифікації помилкових дій студента.

Отже, до основних причин виникнення помилкових дій можна віднести наступні:

- погане самопочуття студента, перевтома, перевантаження, невірний режим трудового дня, неефективний, погано організований відпочинок;
- погана підготовленість до заняття, до зустрічі з викладачем, до публічного виступу.

Ці причини мають як об'єктивний, так і суб'єктивний характер: несприятливі життєві та матеріальні умови для самостійної роботи, різного роду відволікаючі фактори, нарешті, елементарна несумлінність в роботі, неорганізованість, негативне відношення до предмету і т.і.;

- невідпрацьовані, несталі «технічні навички», які не витримують додаткових психічних навантажень, що виникають під час «екстремальних ситуацій» (наприклад, під час здачі іспитів, публічних виступів), іноді дефіциту часу;
- невміле копіювання студентом дій іншого виконавця. Слід зауважити, що копіюються зазвичай не стільки позитивні, скільки негативні якості того, кого студент намагається копіювати;

- провали в пам'яті, які є реальною загрозою як для молодосвідчених музикантів, так і для професіональних артистів, хоча останні зазвичай більш вміло «виходять з положення» у випадку виникнення критичних ситуацій на сцені;
- нарешті, існують причини помилкових дій студента, які проявляють себе не стільки зовнішніми, скільки внутрішніми психологічними умовами, що безпосередньо пов'язані з роботою підсвідомості, яка не підлягає прямому спостереженню та аналізу, і оцінювати її можна тільки за непрямими ознаками.

Досить багато інформації дають такі дії, як рефлексорні, безцільні, зайві рухи, несвідоме наслідування манер та дій інших виконавців на сцені, у повсякденному житті. Має сенс переглянути деякі явища, що спонукають до помилкових дій:

- дуже важко, займаючись виправленнями, аналізом помилкових дій, не зробити в решті решт їх самому. В цьому виявляється відоме в психології положення про те, що будь-яка увага, а тим більше пильна, до будь-якої дії працює як підкріплення та може мати ефект закріплення помилки замість її усунення;
- іноді незрозумілою є суб'єктивність в оцінюванні помилкових дій- чужі помилки оцінюються завжди більш жорстко, ніж свої(перш за все на підсвідому рівні);
- непередбачуваність реакції на констатацію помилковості дій досить часто піддає міжособистісні відносини учасників учбової взаємодії суворому випробуванню.

Таким чином, основним показником помилковості дії є негативний результат, хоча сама негативність результату - категорія досить відносна і схильна до змін; якщо психологія стверджує, що інтелектуальне життя індивіда складається з діалектичної єдності свідомого та несвідомого, то і все різноманіття помилкових дій необхідно розглядати з обох сторін: помилки як результат спотворення свідомості та несвідомі помилки. Це дозволить більш чітко визначати джерела, моменти виникнення, конкретизувати відношення до них, підбирати в індивідуальному порядку засоби впливу на студентів під час навчального процесу; аналізуючи окремі помилки або цілі групи негативних дій, необхідно встановити, симптомами яких процесів(інтелектуальних або емоційних) вони є. Впливу, корекції повинні піддаватися саме вони, а не помилкові дії. Важливо вміти чітко виявляти причини та умови формування в психіці студента як стійких, так і випадкових процесів, які призводять до порушень в діях, тобто помилок.

#### Список використаних джерел:

1. Блонский П. П. Основы педагогики / П.П. Блонский. – М.,1925.
2. Выготский Л. С. Педагогическая психология / Л.С.Выготский. – М.,1996
3. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. – М.,1966. – с.25 – 34.
4. Обуховский К. Психологическая теория строения и развития личности / К. Обуховский . – М., 1981. – с. 20 – 41.
5. Цукерман Г.А. Виды общения в обучении / Г.А. Цукерман. – Томск,1993. – с. 28 – 29.
6. Чебышева В.В. Психология трудового обучения / В.В. Чебышева. – М., 1969.
7. Шульпанов О.Ф. Техническое развитие музыканта-исполнителя / О.Ф.Шульпанов. – М., 1973.

## НАЦІОНАЛЬНА ДУХОВНО-МУЗИЧНА ШКОЛА 20-х рр. ХХ ст.

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

*Стаття присвячена проблемі розвитку української національної духовної хорової музики як одній з важливих складових культурного життя нашого народу. Важливість церковного співу для православного богослужіння, його надзвичайний емоційний вплив на вірян, його здатність втілювати народний дух та національні традиції не можна перебільшити. Тому автори вважають тему дослідження актуальною та своєчасною.*

**Ключові слова:** *духовна музика, церковна культура, національне відродження*

*Статья посвящена проблеме развития украинской национальной духовной хоровой музыки как одной из важных составляющих культурной жизни нашего народа. Важность церковного пения для православного богослужения, его чрезвычайное эмоциональное воздействие на верующих, его способность воплощать народный дух и национальные традиции нельзя преувеличить. Поэтому авторы считают тему исследования актуальной и своевременной.*

**Ключевые слова:** *духовная музыка, церковная культура, национальное возрождение*

*The article is devoted to the problem of development of Ukrainian national choral music as one of the important components of the cultural life of our people. The importance of church singing for Orthodox worship, its extraordinary emotional influence on believers, its ability to embody national spirit and national traditions can not be exaggerated. Therefore, the authors consider the topic of research to be relevant and timely.*

**Keywords:** *spiritual music, church culture, national revival*

Становлення української самостійності та державності передбачає орієнтацію на людину, націю. Основою національної системи навчання і виховання є національна ідея, яка повинна формувати молоду людину як громадянина України; а сам навчально-виховний процес має спиратися на народні традиції, кращі надбання, насамперед, духовну культуру нації. Саме духовна музика є однією з важливих складових культурного життя нашого народу. І хоч відродження її почалося лише у 80-ті роки ХХ ст., нині вона посідає одне з провідних місць у системі художньої культури. Концерти духовної музики, спеціальні передачі, окремі піснеспіви, що звучать під час хорових концертів, досить активно впливають на формування свідомості наших людей, особливо молоді. Через це проблеми, пов'язані з функціонуванням духовної музики в художньому середовищі, осмислення значення цього явища для розвитку культурних проявів, визначення специфіки піснеспівів через їхнє подвійне функціонування (як елемент церковного богослужіння і як художнє явище) набувають особливої ваги.

Аналіз наукової літератури з даної теми дозволяє стверджувати, що проблема розвитку української духовної музики знаходиться у центрі уваги таких музикознавців та істориків як Грисенко Л., Матвієнко В., Юферова З., Рябий М. тощо та зумовлює необхідність її подальшої розробки, адже залишається актуальною і сьогодні.

*Мета даної статті* дослідити процес становлення української національної церковної співацької культури та національної духовно-музичної композиторської школи у 20-х роках ХХ століття.

У спадок від минулого століття Україна дістала провінційне денационалізоване музичне навчання та зруйновану професійну хорову традицію. Майже єдиною галуззю,

здатною відродити національне мистецтво, була церковна музика, яка мала у своєму розпорядженні струнку систему богослужбового обряду та плекала традиційний акапельний спів. Проте й у цій галузі існувала серйозна проблема: церковний спів був позначений сильними русифікаторськими тенденціями, які, по суті, знищили національну українську обрядовість. На території України поширювалися російські церковні видання, в тому числі і ноти синодального друку, що містили переважно російські церковні співи. Через брак інших видань вони швидко вкорінилися по всій території величезної імперії. Те саме стосувалося й педагогічних кадрів. Постійне навчання церковного співу в Петербурзькій Придворній співацькій капелі та регентські курси для підвищення кваліфікації хорових регентів, які працювали здебільшого в російських провінційних містах, також сприяли популяризації власне російської церковної культури.

Зважаючи на всі ці обставини, можна лише дивуватися, як українська церковна культура знайшла в собі сили для того, щоб упродовж кількох років не тільки зіп'ятися на ноги й утвердитися як самостійне мистецьке явище, а й зайняти гідне місце в ряду із найпередовіших культурних здобутків світу.

У 20-х роках ХХ ст. Українська Народна Республіка проголосила відродження всіх культурних національних проявів.

У жовтні 1921р. на Першому Всеукраїнському Православному Церковному Соборі було оформлено структуру УАПЦ (Української автокефальної православної церкви). До української духовної музики висувались такі заклики: втілення національних рис українського співу на основі вивчення паралітургійних жанрів фольклору, кантів, колядок, побожних пісень. Саме на цих ідеях базується музична творчість видатних творців української духовної музики 20-х років ХХ століття – М. Леонтовича, К. Стеценка, О. Кошиця.

Відтоді розпочинається інтенсивна розбудова структури церкви, визначаються пріоритети її діяльності, залучаються провідні фахівці: К. Стеценко, Я. Яциневич, П. Гончаров, П. Козицький, М. Вериківський, В.Ступницький, С. Дрімцов, П. Демущий, Гр. Давидовський.

Значним поштовхом до активізації творчості стало оновлення церковної обрядовості. Окрім поновлення старовинних українських церковних звичаїв, як наприклад, введення до богослужіння співу колядок, релігійних кантів, запроваджувалися й нові, оригінальні форми обрядових дійств. Одним із таких самобутніх явищ стали так звані «художні відправи» - своєрідна театралізація релігійних свят, що їх запровадив протоієрей Софійського собору Юрій Красицький.

Прикладом вільної церковної творчості стало створення так званих «проповідницьких відправ» видатним проповідником УАПЦ В.Чехівським. Так виникли проповідницькі відправи «Служба визволення» і «Слово хресне». До проповідницького тексту долучилися й музичні номери: до першої відправи музику написав Петро Гончаров, а до другої - Михайло Гайдай. Ці відправи декілька разів проходили у Софійському соборі з хором під орудою П. Гончарова та за безпосередньою участю Василя Липківського.

Церковний спів став предметом пильної уваги провідників УАПЦ вже з перших кроків її існування. Важливість церковного співу для богослужіння, його надзвичайний емоційний вплив на віруючих, його здатність втілювати народний дух та національні традиції підтверджуються виступами провідних діячів та організаційними постановами УАПЦ. Ще в 1919 р., одразу після створення вищого керівного органу УАПЦ – ВПЦР, при

ній було створено спеціальну комісію з музики та співів, яку очолював К. Стеценко, а членами її були Д. та О. Ходзицький, та Папа-Афанасопуло. Комісія поставила собі за мету забезпечити богослужіння в українській церкві новими національними церковними співами.

При комісії було створено Хор храму Св. Софії під керуванням Д.Ходзицького. Усю величезну роботу було здійснено за неймовірно короткий час. З 1921 по 1924 рр діяли богословські курси, що готували співаків та регентів під керівництвом П. Демуцького. По церквах було заведено загальні співи, які поновлювалися за старими мелодіями народних сільських церковних співів. До репертуару «художніх хорів» входили кращі твори російських, болгарських композиторів, перекладені на українську мову. Завдяки колосальним зусиллям українських композиторів за ці роки українська церква збагатилася такою кількістю визначних творів, що завдання створення нового національно «Обіходу» виглядало цілком реалістичним. Що і було реалізовано.

Окремо проводилась концертна робота з пропаганди сучасних творів українських авторів. Так, у концерті для учасників Собору, крім колядок, виконувались твори К. Стеценка, М. Леонтовича, П. Демуцького, М. Лисенка («Молитва за Україну»). Завдяки самовідданій праці української музичної інтелігенції церковна музика почала розвиватися не лише в місті, а й по селах. Сільські ентузіасти віднаходили старих дяків і записували від них старі церковні мелодії. Сільські хори досить часто поділялися на верхні, так звані «художні», та кліросні, в яких співали вчителі, школярі. Півчч отримували інколи зарплатню – грошима чи натуральними продуктами. Майже кожна українська парафія мала свого композитора і співала в церкві його твори.

З 1925 р. стосунки церкви та радянської влади ускладнилися. Влада почала посилювати контроль над діяльністю церкви та чинити проти неї протиправні дії. У 1930 р. рішенням надзвичайного Собору УАПЦ самоліквідувалася.

Знищення УАПЦ негативно позначилося не тільки на подальшому розвитку українського церковного співу, а й на усьому поступі національної культури. Переслідувалися й викорінювалися церковне мистецтво, мова. Центр їх розвитку перемістився до української діаспори, яка зберегла безцінні пам'ятки української культури, в тому числі й у галузі церковного співу.

Лише у 80-ті роки ХХ ст., коли з'явилася можливість контактувати з українцями з-за кордону, українська духовна музика почала потроху повертатися в Україну. Відродження української духовної музики наприкінці ХХ ст. було б неможливим без тих високодуховних творів, які залишили видатні українські композитори. Саме завдяки цілому пласту національної церковної співацької культури, закладеному ще митцями початку ХХ ст., національна духовна музика здобула друге життя.

Композитори того часу прагнули до створення національного церковно-музичного репертуару, до насичення мелодики своїх творів національними елементами. Композитори не тільки використовували типові українські мелодичні звороти, а й надавали своїм творам національного хорового звучання (тембральна характеристика з переважанням низьких чоловічих «оксамитових» тембрів, варіаційний розвиток мелодії, одноголосний заспів тощо). Так «Літургія Св. Іоанна Златоуста» М. Леонтовича, «Літургія для хору та народного співу» К. Стеценка, «Літургія №1» О. Кошиця – це великі циклічні твори, побудовані головним чином на обробках місцевих одноголосних церковних співів.



Отже композиторські знахідки попередніх років в галузі церковної музики набули ознак типово українських і, безперечно, можуть вважатися національним надбанням авторської композиторської школи.

#### Список використаних джерел:

1. Асаф'єв Б. О хоровом искусстве / Б. Асаф'єв.-Л:Музыка, 1980.- 215с.
2. Білозерська Г.О., Лозінська Т.О. Підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва до хорової роботи в школі / Г.О.Білозерська, Т.О.Лозінська // Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання у підготовки фахівців: методологія, теорія, досвід проблеми : [зб. наук. пр. Вип.42 / наук. ред. Гуревич Р. С. та ін.]. – Київ-Вінниця: ТОВ фірма «Планер», 2015. – С. 153-157.
3. Грисенко Л. Слов'янська тематика у творчості українських композиторів / Л.Грисенко.- Київ:Музична Україна, 1966
4. Матвієнко В. Про деякі особливості українського народного багатоголосся / В. Матвієнко.- Київ: Музична Україна, 1967
5. Преображенский А. Культурная музыка в России / А. Преображенский.- Л., 1924
6. Сізова Н.С. Соціокультурні передумови становлення хорової культури Вінниччини / Н.С.Сізова // Музичне мистецтво і освіта: досвід та інноваційні шляхи розвитку. – Вінниця, 2017. – С.26 – 29
7. Трубін Н.Г. Духовная музыка: Учебное пособие для студентов высших и средних музыкально-педагогических учебных заведений / Н.Г.Трубин.- Смоленск: Смядынь, 2004.-228с.
8. Халєбський П. Країна козаків /П.Халєбський [упорядник М.Рябий].- Київ.:МСП «Козаки», 1995
9. Юферова З. З історії слов'янських музичних зв'язків / З.Юферова.- Київ: Музична Україна, 1966

## ШЛЯХИ ФОРМУВАННЯ АРТИСТИЗМУ ПЕДАГОГА-МУЗИКАНТА

*Ігнат'єва І.Н., провідний концертмейстер*

*У статті автор надає характеристику педагогічного артистизму та розкриває його роль у формуванні педагога-музиканта.*

**Ключові слова:** педагогічний артистизм, методи впливу, педагогічний процес.

*В статті автор дає характеристику педагогічного артистизму і розкриває його роль у формуванні педагога-музиканта.*

**Ключевые слова:** педагогический артистизм, методы воздействия, педагогический процесс.

*The author of the article submits the characteristics of the pedagogical artistic taste and discovers its role in moulding the musician-teacher.*

**Keywords:** pedagogical artistic taste, methods of influence, pedagogical process.

Сучасний етап суспільного розвитку характеризується певними змінами у сфері освіти: відбувається переосмислення педагогічних цінностей, виникає необхідність пошуку нових шляхів розвитку особистості, найбільш повного розкриття її творчого потенціалу. Вирішення проблем освіти неможливе без серйозних змін у системі підготовки вчителя, бо саме він є носієм нових педагогічних ідей, провідником їх безпосередньо в життя.

Взаємодія педагога й вихованців завжди пов'язана зі спілкуванням, яке проявляється у стилі поведінки, яка виражається в манері говорити, висловлювати свої почуття й настрої, у рухах і жестах. У зв'язку з цим проблема формування артистизму особистості майбутнього вчителя й оволодіння ним акторсько-сценічними вміннями є актуальною. Поставлений голос, добре розвинене мовлення, природні й невимушені жести, висока комунікативна культура є складовою професійних умінь педагога.

Артистизм є необхідним компонентом педагогічного професіоналізму й майстерності. У науковій літературі визначення цього поняття подається неоднозначно. Так, В. Загвязинський вважав, що артистизм - це особлива, образно-емоційна мова творення нового; проникливий стиль співтворчості педагога й учня, орієнтований на розуміння й діалог з іншим, другодомінантність; витончене й тонке мереживо створення живого почуття, знання й змісту, що народжуються "тут і зараз" [6, с. 31]. Це здатність майже миттєво переключатися на нові ситуації, опинятися в новому образі. Це багатство особистісних проявів, образний шлях постановки й вирішення проблеми, гра уяви, добірність, натхнення, відчуття внутрішньої волі. О. Булатова, доповнюючи визначення В.Загвязинського, відзначає, що артистизм - не тільки здатність красиво, переконливо щось передати, але й передати, емоційно впливаючи на вихованця. Справжній артистизм - це краса й багатство внутрішнього світу - педагога, вміння вирішувати завдання, який володіє-і уявою, і перевтіленням, і ораторським мистецтвом, і законами психотехніки, успішно створює необхідний мікроклімат, що слугує педагогічному процесу.

Учитель як режисер є композитором і диригентом навчального простору. Педагог - це композитор, так як він творить разом зі своїми учнями музику. Він як і диригент керує «оркестром» і «хором». Мовне оформлення уроку заключається у продуманості звучання і сприймання слів. А.С.Макаренко, надавав великого значення змісту слів у конкретних ситуаціях, тону, тембру, темпу, вимові.

Учителю як режисеру важливо знайти «золоту» пропорцію всіх складових для максимального виявлення головного і в той же час виконати знамените правило: «Мінімум засобів - максимум виразності». Кінець уроку повинен давати початок новим думкам і примушувати з нетерпінням, хвилюваннями радістю думати про те, що продовження буде. Задача педагога-артиста так «зіграти» свою роль з учнями, привнести в урок такі нюанси, щоб вони справили надії і викликали емоційний відгук, зацікавленість повідомленим, прагненням досягнути те, про що йде мова. Емоційність, виразність мови, артистизм і зараз актуальні в освіті. Артистизм залишається актуальною якістю до тих пір, поки задачею педагога буде не тільки насичення учня знаннями, але й допомога в його особистісному становленні, в прийнятті культури.

Мистецтво сучасного уроку заключається в знаходженні педагогом разом з учнями таких форм творчого взаємозв'язку, які будуть сприяти вирішенню учбових задач і дозволять не тільки встановити значення фрагментів змісту освіти, але й добувати і переживати особистісні і життєві сутності.

Мистецькі дисципліни, що підтримують цикл «артистичне виховання», відіграють важливу роль у процесі професійної підготовки учнів і студентів, оскільки вони розвивають інтелект, почуття, волю, уяву, сприяють найвищому розвитку професійних здібностей, в ідеалі - до рівня артистизму.

Стержнем професійної діяльності вчителя має бути педагогічна майстерність на рівні мистецтва, що забезпечується високим ступенем розвитку не тільки професійно-необхідних якостей, умінь, навичок, але і педагогічного артистизму вчителя. Майбутній педагог повинен уміти зрозуміти кожного учня окремо і всіх разом. Педагогічний артистизм - це образно-емоційна мова творення нового, витончене й тонке мереживо живого почуття.

Вимоги, що пред'являються до вчителя на сучасному етапі розвитку освіти, передбачають індивідуально-творчий підхід до його підготовки, який забезпечує оволодіння спеціальністю на особистісному рівні. При цьому можна не тільки виявляти наявність

акторських здібностей, але і формувати педагогічний артистизм, створюючи для вчителя таке середовище, в якій би він міг з урахуванням своєрідності свого характеру будувати свою особливу систему педагогічних впливів.

Сприятливими факторами для розвитку педагогічного артистизму є сильна нервова система, врівноваженість і рухливість процесів збудження і гальмування. Такий педагог може легко зосередитися на викладі нового матеріалу і в той же час жваво реагувати на ставлення учнів, швидко перебудовуючи в потрібних випадках зміст і форму уроку. Здатність до саморегуляції, гнучкість нервової системи дозволяють вчителю змінювати окремі прояви своєї особистості, самовідновлюватися.

Від чуйності педагога до різних подразників багато в чому залежить сприйняття дійсності. Розвинена уява забезпечує переробку і комбінацію різних вражень. Дослідження показують, що більш успішно оволодівають педагогічним артистизмом учителі з багатим внутрішнім світом, інтенсивними емоційними реакціями, експресивністю поведінки, екстраверси, які вміють добре ідентифікувати себе і світ з образним уявленням.

Ефективність роботи з розвитку педагогічного артистизму здебільшого залежить від сформованих позитивних мотивів і усвідомлення особистісної значущості придбаних знань і умінь. Вони породжують захоплення, інтерес, емоційну напруженість і т. д. Важливо різностороння художня освіта вчителя, що включає в себе формування естетичних смаків та ідеалів, розвиток здібності сприйняття і розуміння прекрасного у житті і мистецтві, на розвиток естетичних поглядів і почуттів. Залучення до естетичних цінностей передбачає формування естетичних знань, оволодіння культурною спадщиною минулого, становлення прагнення бути прекрасним у всьому. Головна мета при цьому - пробити броню емоційної бездушності, "глухоти", "товстошкірність", як говорив Сухомлинський, розвивати чуйність, тонкість душі, підтримувати духовність, виховувати культуру потреб, запитів, бажань.

Основна складність при розвитку педагогічного артистизму полягає в тому, що він нерозривно пов'язаний з конкретною особистістю педагога, поза особистісного контексту його прояви можуть втратити свою чарівність і значимість. Є вчителі, основний "коник" яких - досконале володіння мовою, є майстри імпровізації і т. д. Спроби інших копіювати, механічно повторити те, що і як роблять вони, можуть закінчитися провалом, не спрацювати, не заграли тими ж фарбами. Тому при навчанні вчителів основ педагогічного артистизму слід розвивати не окремі прийоми і навички, а використовувати комплексний підхід. Згадаймо те, що ми говорили про образі вчителя як системи уявлень і понять про його людські та професійні якості, цінності, пріоритети.

Таким чином, системний "підхід до розвитку педагогічного артистизму, що полягає в забезпеченні на різних рівнях умов для цього (в тому числі створення загального настрою на естетично спрямовану діяльність, виховання органічної потреби до творчості; розвиток естетичного смаку педагога, його сенсорної організації, образно-асоціативного мислення, уяви, емоційної чуйності; оволодіння елементами акторської техніки, а головне - виховання прагнення до самопізнання, самовиховання та самовдосконалення), створює передумови для успішного вирішення такого непростого завдання.

#### **Список використаних джерел:**

1. Амонашвили Ш.А. Педагогическая симфония: В 3 ч./ Ш.А. Амонашвили - Екатеринбург. - 1993. - 320с.
2. Булатова О.С. Педагогический артистизм / О. С. Булатова : [учеб. пособ. для студ. высш. пед. учеб. заведений]. - М.: Академия, 2001. - 240 с.

3. Булатова О.С. Искусство современного урока / О. С. Булатова : [учеб. пособ. для студ. высш. пед. учеб. заведений]. - М.: Издательский центр «Академия», 2006. - 256с.
4. Ваганова Ж.В. Артистизм педагога как компонент его творческой индивидуальности: Дис. на соиск. учен. степ. канд. наук. - Тюмень, 1998. -402 с.
5. Демьянко Н.Н. Элементы театрального искусства в общепедагогической подготовке учителя в 20-е гг. / Н. Н. Демьянко // Проблема освоения театральной педагогики в профессиональной подготовке будущего учителя. - Полтава, 1991.-110 с.
6. Загвязинский В.А. Педагогическое творчество учителя / В.А. Загвязинский.- М., 1987. - 37 с.
7. Швець І. Б. Театральне мистецтво у вимірах педагогіки / І. Б. Швець // Наукові записки, серія: Педагогічні науки / ред. кол. В. Ф. Черкасов, В. В. Радул, Н. С. Савченко та ін. – Вип. 163. – Кропивницький: РВВ ЦДПУ ім. В. Винниченка, 2018. – С. 62-65.

## **РОЛЬ АСОЦІАТИВНОГО ПІДХОДУ У ВИЗНАЧЕННІ КРИТЕРІЇВ ДИРИГЕНТСЬКОГО ЖЕСТУ У СТУДЕНТІВ У ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ В КЛАСІ ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ**

*Кравцова Н.Є., кандидат педагогічних наук, доцент*

*У статті висвітлено проблему диригентської підготовки майбутніх диригентів-хормейстерів, визначено критерії диригентського жесту з позицій асоціативного підходу.*

**Ключові слова:** *диригентське мистецтво, диригентський жест, критерії диригентського жесту.*

*В статье освещена проблема дирижерской подготовки будущих дирижёр-хормейстеров, определены критерии дирижерского жеста с позиций ассоциативного подход.*

**Ключевые слова:** *дирижерское искусство, дирижерский жест, критерии дирижерского жеста.*

*The article deals with the problem of conductor training of future chormeisters, the criteria of the conductor's gesture from the position of associative approach are determined.*

**Keywords:** *conductor's art, conductor's gesture, criteria of conductor's gesture.*

**Постановка проблеми.** Підготовка і виховання високопрофесійного хорового диригента – одна із нагальних і складних проблем сучасної музичної освіти і педагогіки. Хорове диригування - важлива навчальна дисципліна, яка передбачає формування майбутніх фахівців-диригентів, керівників творчих колективів, сприяє розвитку їх інтелектуального рівня та особистісних якостей. Для того, щоб стати фахівцем, потрібно пройти всю підготовчу роботу в класі з хорового диригування, оволодіти арсеналом диригентських практичних навичок. Адже диригентом можливо стати лише у процесі систематичної, щоденної, копіткої праці.

Диригентське мистецтво – найменш досліджене питання музичного виконавства і музичної педагогіки. До цього часу піддаються сумніву необхідність володіння диригентською технікою, а також формування навичок естетики диригентського жесту, їх роль у вихованні диригентської майстерності. Причинами цьому є, по-перше, те, що свої виконавські наміри диригент може передавати не лише засобами мануальної техніки, а й за допомогою словесного пояснення і власного виконавського показу голосом або на інструменті. Є чимало диригентів, які володіють порівняно примітивною технікою, домагаються бажаного результату у процесі репетиційної роботи, використовуючи виключно дані засоби. По-друге, відсутність у диригентському жесті безпосереднього зв'язку між

рухами рук і звуковим результатом. Одну і ту ж силу звуку, наприклад, диригент може отримати зовсім різними прийомами, використовуючи при цьому жест, міміку, положення корпусу. Звідси виникає і багато «систем» диригування і неможливість встановити причинний зв'язок між якістю виконання і засобами, якими його досягнуто. М. Канерштейн зазначає, що "...при наявності різних підходів до тих або інших питань викладання не виключена можливість узагальнення основних принципів методики, виявлення загального, що неминуче повинно зблизити викладання педагогів різних шкіл, різних напрямів. Кінцевою метою педагога, його основним завданням є виховання диригента - музиканта, який відповідав би високим вимогам сучасного ... мистецтва" [6, С.5-6]. На думку О. Іванова-Радкевича головним завданням в процесі навчання диригуванню для сформованого музиканта є набуття спеціальної техніки диригування, а для молодого виконавця, який тільки починає своє музичне життя, диригування є, перш за все, засобом його музичного виховання [2].

Робота з удосконалення процесу навчання диригуванню пов'язана з вирішенням проблеми оцінки результатів даного процесу. Саме за підсумковими результатами можна судити про міру ефективності чи неефективності процесу навчання. В свою чергу, для здійснення аналізу отриманих результатів слід визначити критерії їх оцінки.

**Виклад основного матеріалу.** Інструментом реалізації творчих задумів диригента є мова жестів. З її допомогою керівник керує всіма виконавськими діями музичного колективу. Е. Ансерме зазначав: « Якщо ваш жест не є безпосереднім наслідком вашого певного виконавського наміру, він не знайде відгук в оркестрі, а на слухачів справить враження незграбного, неприродного руху» [1]. Можливості мови жестів диригента практично безмежні. Вона більше, ніж будь-який інший засіб насичена емоційними елементами, проявами суб'єктивності і самовираження особистості. Спроби жорсткої регламентації мови, створення яких-небудь «стандартних» рухомих формул повністю руйнують її імпровізаційну основу, побудовану за принципом «природного кодування» музичних уявлень.

Вирішення проблеми оцінки диригентського жесту як результату творчого процесу є одним із найбільш складних завдань, оскільки існує значна суб'єктивність процесу диригування в цілому. Вона визначається багатьма чинниками: психофізіологічними особливостями будови диригентського апарату, індивідуальністю темпераменту студента, його художньо-естетичними вподобаннями, прихильністю до тієї чи іншої виконавської школи тощо.

Диригентський жест в сучасному виконавському мистецтві сприймається як ефективний засіб впливу, який динамічно еволюціонує і все більше проявляє свої художні можливості. Його значення в колективній творчості саме як художнього феномена розкрито в працях сучасних вчених-мистецтвознавців (монографії з диригентського мистецтва Б. Смірнова і В. Світова, статті з проблем диригування Д. Варламова, дисертація, присвячена проблемі художньо-невербальної комунікації в диригентському виконавстві Н. Соболевої та інші). Дані дослідження дозволяють вирішувати не тільки питання диригентського профілю, а й ширші завдання розвитку виконавського мистецтва і музичної педагогіки. Це відбувається тому, що диригентське виконавство, займаючи головне місце в оркестровій і хоровій творчості, різними гранями поєднується з іншими видами художньої діяльності. Воно проникає в саму серцевину творчих процесів і поступово стає визначальним фактором у подальшій долі значної частини цих процесів.

Яскравість виразної жестикуляції значно підвищується, якщо диригент, користуючись нею, робить це вишукано і з *темпераментом*. Вишуканість надає диригенту можливість не тільки вдало вибрати свій жест з тих, що йому вже відомі, але й придумувати, шукати і знаходити, імпровізувати шляхом інтуїції, або набутої практики. Темперамент надихає жестикуляцію, оживляє її, надає їй захоплюючу експресію. Для того, щоб отримати різнохарактерний колорит музики, необхідно змінювати деякі елементи в диригуванні, зокрема: висотний рівень, тип, вид, амплітуду, силу замаху тощо. І в кожному конкретному випадку жест буде залежати від характеру музики, яка виконується і від конкретного технічного його моменту.

Темперамент вносить у диригентське мистецтво цінну животворну силу. Саме він дозволяє вести виконання твору не тільки музично, але й захоплено. Темперамент надає диригенту привабливості, огортає його атмосферою доброзичливості. І все ж темперамент в диригуванні, як і скрізь має свої відповідні рамки. В протилежному випадку він може переродитися в перебільшення, надмір при відтворенні музики. Диригентський темперамент повинен виявлятися у внутрішній силі глибокого переживання, у своєрідному випромінюванні під час виконання твору, що діє ніби гіпноз на учасників колективу та публіку.

Дуже важливе значення для диригента має його *музичний смак*, який здатний правильно оцінити все, що позитивно або негативно впливає на якість музики. Від гостроти і тонкощів смаку залежить правильне вирішення питання, що стосується звуку, темпу та різних нюансів. Розвиток музичного смаку відбувається в процесі відповідного виховання. Таким чином гарний смак є завжди продуктом високої культури і показником культурного рівня, диригента.

У визначенні критеріїв оцінки диригентського жесту слід враховувати: активність виконавця, його емоційну чутливість, чистоту технічного виконання диригентських прийомів, єдність технічного та емоційного елементів виконання, вплив на глядача (слухача) тощо.

Для того, щоб оволодіти естетикою диригентського мистецтва, необхідно розібратися у природі виразності жесту, в причинах які породжують образність. Перш за все, необхідно уяснити, що диригентський жест існує не сам по собі, а лише як засіб вираження музики. Жест диригента, який відповідає художньому образу і здатний викликати зворотню реакцію виконавців, уже є естетичний. І навпаки, ніякі мануальні хитрощі не зможуть замаскувати відсутність творчої думки і волі диригента. Від розуміння того, що треба і як треба, залежить успіх в естетиці диригування. Таким чином, естетика диригування знаходиться у прямій залежності як від вірного розуміння змісту музики, так і від технічної свободи дій, яку повинен опанувати диригент.

Виразні можливості диригентського жесту аналізуються в працях багатьох науковців, диригентів. Зокрема, В.Л. Живов зазначає, що окремі елементи музики – темп, ритм, метр, регістр, фактура, дихання, характер звуковедення є одночасно елементами руху. На його думку, темп безпосередньо пов'язаний з величиною і об'ємом жесту. Динаміка відображається в жесті за допомогою амплітуди рухів диригента. Відображення в диригентському жесті таких елементів музичної звучності, як фактура, регістр, фразування, тембр ґрунтується на асоціативному сприйнятті тих чи інших явищ. Наприклад, насичена, важка фактура природніше відображається важким, масивним жестом з використанням більш масивних частин руки – передпліччя і плеча, а прозора, розріджена – відповідно

легким рухом кисті. Показ реєстрів і теситури також визначається з позицій асоціативного підходу: «мелодію, яка звучить глибоко і густо в низькому реєстрі природно і зображати в низькій площині масивним, важким, насиченим жестом. І навпаки – мелодію у високому реєстрі, яка часто асоціюється з польотністю, легкістю природніше передавати легким жестом у верхній площині [4, с.25]. Аналогічно розглядається відображення тембрової окраски в жесті. «Бажаючи показати прикритий звук, диригент може імітувати жестом форму купола з допомогою об'ємної, круглої кисті з заокругленими пальцями. В свою чергу, розкрита віялом долоня з прямими пальцями буде відповідати вимозі максимального відкриття звуку» [4, с.25].

Таким чином, з достатньою мірою очевидності виділяються наступні критерії оцінки диригентського жесту:

- звукова насиченість;
- характер звуковедення;
- графічна ясність;
- емоційно-образне наповнення.

Асоціативний підхід до навчання диригуванню розглядає диригентський жест як інформаційну модель хорового звучання. Відповідно, кінцевою метою навчання диригуванню є оволодіння студента навичками моделювання хорового звучності засобами диригентської пластики. І критерієм ефективності процесу формування таких навичок є інформативність диригентського жесту, тобто властивість, яка дозволяє в психодинамічній формі виразити і передати особистісно значущі характеристики хорової звучності, що відповідають внутрішньослуховим уявленням диригента. Внутрішнє уявлення про звучання хорового образу у кожного диригента суб'єктивне і неповторне. Така унікальність трактовки визначає індивідуальність інтерпретації хормейстера, є професійно значущою характеристикою його диригентського жесту і складає зміст інформації, зверненої до співаків хору у формі диригентського жесту.

*Інформаційність диригентського жесту* складається з міри вираженості в ньому набору параметрів (звукова насиченість, характер звуковедення, графічна ясність, емоційно-образна наповненість), які в сукупності дозволяють здійснювати керування колективним виконанням.

Параметр «*звукова насиченість*» передбачає відображення в жесті відчуття «звукового потоку, його щільності, протяжності, вагомості» [5, с. 123], тобто певної м'язової напруги, яка передає пружність руху і насиченість звука, його темброву окраску.

Параметр «*Графічна ясність*» відображає міру точності відтворення метричної схеми, а також технічну чистоту виконання таких елементів, як ауфтакт, дихання, точка, відскок, стремління до долі тощо.

Параметр «*характер звуковедення*» передбачає виконання штриха (*legato* – м'який, заокруглений, безперервний рух рук, зв'язні переходи одного руху в інший; *marcato* – наявність в жесті яскравих, пружних, чітко окреслених точок з фіксованою віддачею, де моменти, що фіксують віддачу подовжуються за рахунок скорочення дольових рухів; *staccato* – переважно кистьовий рух, іноді з участю передпліччя, що відображає легкий, гострий дотик «точки».

Параметр «*емоційно-образне наповнення*» передбачає відображення в диригентському жесті експресивних характеристик звучності: динаміки і драматичної напруги, що

виражаються в амплітуді рухів і їх «ваговитості», а також відповідність характеру виконання технічних елементів, вказаних у параметрі «графічна ясність», характеру музичного твору.

Усі ці параметри можуть виступати в якості критеріїв оцінки диригентського жесту.

Висока міра індивідуальності і суб'єктивності процесу диригування, а також відносність показників виключають можливість створення шкали вимірювань. Кожний критерій може бути охарактеризований з двох позицій: 1) яскравості, або чіткості виконання, 2) стабільності виконання того чи іншого елемента.

**Висновки.** Отже, мова диригента є безпосереднім проявом творчості художника, наслідком його виконавської діяльності, котра сама ніби перетворюється в засіб передачі думок, в комунікативну функцію. Якщо природна (словесна) мова в певному сенсі предметна і може виразити за допомогою доступних їй засобів все розмаїття предметного світу, то мова диригента справитись з подібною задачею не може. Професійна жестова мова покликана відобразити лиш свій особливий предмет – смисловий (емоційний) зміст музики, а також служити завданням керування і регулювання процесу практичної реалізації музичних уявлень в творчому колективі.

### Список використаних джерел:

1. Ансерме Э. Беседы о музыке / Э. Ансерме. - Л., 1976., С. 27.
2. Білозерська Г.О., Лозінська Т.О. Підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва до хорової роботи в школі / Г.О.Білозерська, Т.О.Лозінська // Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання у підготовки фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми : [зб. наук. пр. Вип.42 / наук. ред. Гуревич Р. С. та ін.]. – Київ-Вінниця: ТОВ фірма «Планер», 2015. – С. 153-157.
3. Газінський В.І., Лозінська Т.О. Формування дослідницьких навичок студентів в класі хорового диригування / В.І. Газінський, Т. О. Лозінська // Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання в підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми : [зб. наук. пр. Вип.50 / наук. ред. Гуревич Р. С. та ін.]. – Київ-Вінниця: ТОВ фірма «Планер», 2018. – С. 239-243.
4. Живов В.Л. О выразительности дирижёрского жеста [ Текст] / В.Л.Живов // Работа в хоре. Методика, опыт. – М., 1977.
5. Иванов-Радкевич А.П. О воспитании дирижера. / А. П. Радкевич. – М. : Музыка, 1973. – 78 с.
6. Канерштейн М. Вопросы дирижирования / М. Канерштейн. – Москва : Музыка, 1972. – 257 с.
7. Питання диригентської майстерності. / Упорядник М. Канерштейн. – К. : Музична Україна, 1980. – 284 с.

## СИСТЕМА СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ У ФРАНЦІЇ

*Кравченко І.М., провідний концертмейстер*

*Аналіз сучасних освітніх закладів у Франції; зміст і направлення державних і приватних закладів музичної освіти; роль музичної освіти у сучасному французькому суспільстві.*

**Ключові слова:** музична освіта, школа, консерваторія, вищі навчальні заклади.

*Анализ современных образовательных учреждений во Франции; содержание и направление государственных и частных учреждений музыкального образования; роль музыкального образования в современном французском обществе.*

**Ключевые слова:** музыкальное образование, школа, консерватория, высшие учебные заведения.

*Analysis of modern educational institutions in France; the content and direction of public and private programs of musical education; the significance of musical education in modern French society.*

**Keywords:** musical education, school, conservatoire, academies.



Музична освіта – категорія історична, а в класовому суспільстві – класово-історична. Зміст, рівень, цілі і організаційні форми музичної освіти визначаються змінами соціальних відносин на протязі історії музичної культури, національною специфікою, роллю музичного мистецтва в житті даного суспільства, музично-естетичними поглядами, стилістикою музичної творчості, існуючими формами музичної діяльності, функціями, які виконуються музикантами, пануючими загально-педагогічними ідеями і рівнем розвитку музичної культури.

В сучасних капіталістичних і розвиваючих країнах система музичної освіти загальної і спеціальної дуже різноманітна. В більшості країн лише окремі спеціальні музичні учбові заклади фінансуються державою, більша частина знаходиться в руках приватних осіб і суспільних організацій; значна кількість музичних шкіл не має чіткої профільності, і в них нерідко ведуться заняття з професіоналами і аматорами, з дітьми і дорослими; плата за навчання в багатьох учбових закладах відносно висока, і лиш приватні стипендіальні фонди надають можливість отримати музичну освіту обдарованим учням із малозабезпечених сімей.

Музична освіта у Франції має загальнонародне значення. Вона відіграє велику роль в загальному національному розвитку. Франція історично являється центром творчої і культурної діяльності. На протязі тривалої історії Франції, музична освіта постійно розвивалась і удосконалювалась, не тільки отримуючи значення важливого компонента професійної підготовки, але втілюючи національні традиції музичної культури Франції в цілому [6].

Особливий статус музичної освіченості, який затвердився у французькому суспільстві, був підтверджений міністерськими директивами, які вимагали вивчення нотної грамоти в рамках загальної освіти. Головним завданням занять музикою – це розвиток слуху і голосу.

Спів... є найбільш доступний із всіх форм музики [1, с.154]. Ще в XIX сторіччі у Франції, уроки співу були введені у всі шкільні програми. Перші програми по музиці були створені в 1887 році. З 1946 року в загальноосвітніх школах Франції уроки музики ведуться по єдиній державній програмі. Головне завдання на уроці музики – розучування пісень, але практикуються і вправи у вигляді гамм, диктантів. Спів в унісон з часом замінюється співом у два й три голоси. Вільне читання по нотах – це вимоги до всіх учнів старших класів і є результатом синтезу двох напрямлень в навчанні – вивчення знаків музичного письма і вивчення музичних тонів [6].

У шкільній практиці широко розповсюджені кожнорічні конкурси хорів, вчительські конференції по питанням музичної освіти і виховання. У французьких школах використовуються тести, пов'язані з дослідженням музичних здібностей дітей, музичної пам'яті, сприйняття висоти, тембру, розрізнення інтервалів і ритмів. Школи Франції поряд з підручниками по загальноосвітнім предметам мають підручники з музики.

Практично в усіх найбільш розвинених західноєвропейських державах ранне і дошкільне дитинство розглядається як особливий національний ресурс, який дозволяє вирішувати складні проблеми соціального і економічного розвитку майбутнього. Не є і виключенням Франція. Вагається, що материнські школи «maternelle» - це найбільший успіх французької загальноосвітньої програми. Дошкільна педагогіка Франції ввібрала найкращі теорії виховання своїх і зарубіжних педагогів (Ж.О.Декролі, П.Кергомар, М.Монтессори, Ж.Пиаже, С.Френе) і користується заслуженою репутацією у всьому світі. Система

сучасного суспільного дошкільного виховання у Франції була сформована на початку ХХ століття і тісно пов'язана з ім'ям легендарної жінки Поліни Кергомар (1838-1925), яка працювала на посту генерального інспектора 38 років, була учасником реформ народної освіти і ініціювала реорганізацію притулків для дітей в материнські школи. Розроблена під керівництвом Поліни Кергомар програма виховання дітей дошкільного віку застосовується у дитячих садочках Франції і в наш час [5]. Розуміючи важливість музичних занять у розвитку дитини, П. Кергомар домоглась, щоб майбутніх вихователів навчали співу і гри на будь-якому музичному інструменті. На музичних заняттях використовується багато пісень, різних ритмів, ударних інструментів. Музика займає головну роль на дитячих святах. У сучасній Франції всі діти, практично без виключення, володіють музичною грамотою і вчать грати на будь-якому інструменті; освоїти перші уроки музики їм допомагають вихователі. Державні материнські школи у Франції безкоштовні.

Крім загальноосвітніх закладів у Франції багато спеціалізованих, які спрямовані на професійну і аматорську музичну освіту.

У багатьох французьких сім'ях, батьки намагаються дати дітям музичну освіту з раннього дитинства. Повезло тим, кому вдалось отримати місце в муніципальній консерваторії. Необхідно підкреслити, що розповсюджений у нас термін «консерваторія» у Франції частіше всього застосовується по відношенню середніх спеціальних учбових закладів. Вони не є однорідні, як по рівню викладання так і по віковому цензу. Виключення складають дві Вищі Національні консерваторії у Ліоні і Парижі.

Музичні консерваторії, або регіональні приймають на навчання дітей з 5-6 років, і мають декілька циклів. По своєму змісту навчання, в залежності від циклів, консерваторії можуть прирівнюватись до музичних шкіл і музичних училищ. Навчання в таких закладах безкоштовне і кількість місць обмежена.

Музична освіта у Франції відноситься до категорії «люкс», так як потребує фінанси і час. Тому великої популярності у Франції набули приватні школи на дому, коли кваліфіковані педагоги особисто приїждять до учня. Такі школи знаходяться у великих і малих містах; приймають усіх бажаючих (і дорослих, і дітей). В основному пропонуються такі предмети як інструмент, вокал, сольфеджіо, танець. Термін навчання у такій школі необмежений і все залежить від бажання учня. Такі уроки достатньо дорогі, але уряд Франції заохочує такий вид ліберальної діяльності у вигляді сервісу приватним особам, даючи можливість сім'ям отримати знижки у вигляді податкового кредиту в 50% від втраченої на протязі року суми на домашню музичну освіту. Такий варіант музичної освіти викликає великий інтерес як до культурного дозвілля у дорослого населення. Вік не обмежується. Багато працюючих людей володіють неабияким прагненням опанувати музичним інструментом, слідує регулярним щотижневим заняттям, прагнуть виступати на публіці в аматорських концертах, а особливо завзяті готуються до участі у конкурсах професійного рівня.

Система музичної освіти у Франції представлена мережею взаємодіючих між собою державних і приватних учбових закладів: консерваторій, університетів, спеціалізованих і вищих шкіл. Всі ці заклади надають якісну освіту, як на платній так і на безплатній основі. В приватних закладах навчання платне, а якщо програма англійська – плата збільшується у кілька разів. Французький уряд пропонує спеціальні програми для французьких та іноземних студентів.

Професійний престиж консерваторій у Франції завжди був високим. Особливо Паризька і Ліонська. Ще починаючи з XIX століття Паризька консерваторія стала музично-освітнім центром [7].

Основна місія консерваторій – надання високоспеціалізованої освіти і професійної підготовки на високому рівні в області музики, і нових технологій звуку. Музична основа включає в себе теоретичні знання і практичні навички, необхідні для цих мистецтв в слідуючих напрямленнях: класичні і сучасні інструментальні дисципліни, старовинна музика, джаз і імпровізація, вокальні дисципліни, мистецтвознавство і аналіз. Розширюється спектр загальноосвітніх дисциплін. При консерваторіях відкриваються музично-педагогічні факультети [2].

Крім консерваторій функціонують авторитетні приватні учбові заклади. Найбільші із них «Схола канторум» (заснована в 1894 А. Гільманом і В. д'Енді), «Еколь нормаль де мюзік» (заснована в 1919 А. Карто і А. Манжо) [7]. Підготовка педагогів-музикантів вищої кваліфікації (для загальноосвітніх середніх шкіл) проходить у Парижі при ліцеї ім. Ж. Лафонтена, де організовані спеціальні 3-річні курси.

На сьогоднішній день музичні учбові заклади вищої школи у Франції надають своїм випускникам якісну освіту, практично вся частина учбової програми є частиною Європейської структури Болонського процесу. Тісні зв'язки з іншими авторитетними європейськими закладами дозволяють випускникам легко інтегруватись в професію, отримуючи професійний досвід під час студентських стажувань, програм обміну.

Французька музична освіта має яскраво виражену національну специфіку. У цій країні своя система освіти. Так, характерне для нашої системи розподілення понять «загальне» і «спеціальне» носить у Франції чисто умовний характер. Аматори і професіонали фактично навчаються в одних навчальних закладах аж до найвищої ступені. Однією з особливостей французької музичної системи освіти є те, що навчальні заклади, отримують серйозну фінансову підтримку від держави.

Музична освіта в сучасній системі України переживає кризу, характерну для всієї системи освіти. Падає престиж предмету «музика», статус викладача музики. Необхідне оновлення принципів, методів, технологій в системі музичної освіти, що обумовлює і актуалізує необхідність звернення до позитивного досвіду музичної системи освіти у Франції.

#### Список використаних джерел:

1. Брауншвич М. Искусство и дитя: очерк эстетического развития // М.Брауншвич. СПб.: Типография Б.М.Вольфа, 1908-2005с
2. Кокорева Л.М. Парижская консерватория сегодня // Л.М.Кокарева // Музыкальная академия. – 1992 № 3
3. Крауклис Г.В. Музыкальное образование в современной Франции / Г.В.Крауклис // Музыкальная академия. – 1994. - №5 стр.
4. Лавриченко Н.М. Реформування освіти в європейських країнах за умов їх інтеграції / Н.М.Лавриченко // Шлях освіти. – 1994. -2. – С.20-24.
5. Decret 2005-1014 du 24 aout 2005/
6. Francis R/ L`enseignement programmi, du langage musical // Psychologie de la culture. 1971. Decembre P.5-83.
7. Lassabathie Th., Histoire du conservatoire imperial de musique et de diclamation, P., 1860.

## КРИТЕРІЇ СФОРМОВАНOSTІ ЦІННІСНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

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

*У статті розглянуто основні критерії сформованості ціннісних компетентностей майбутнього вчителя музичного мистецтва; обґрунтовано їх показники для досягнення високих результатів у підвищенні рівня досліджуваного поняття на основі сутності структурних компонентів ціннісних компетентностей.*

**Ключові слова:** *ціннісні компетентності, критерії та показники рівнів їх сформованості, професійна підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва.*

*В статье рассматриваются основные критерии сформированности ценностных компетентностей будущего учителя музыкального искусства; обоснованы их показатели для достижения высоких результатов в повышении уровня исследуемого понятия на основе сущности структурных компонентов ценностных компетентностей.*

**Ключевые слова:** *ценностные компетентности, критерии и показатели их сформированности, профессиональная подготовка будущего учителя музыкального искусства.*

*The article is deals with the definition of basic criteria and indices of formedness of the value competences in the process of preparation of the future music teacher; taking into account the content of the structure of value competences of a personality, basic criteria and indices of formedness of value competences, which help to achieve high results in rise of the level of the conception under analysis are determined and grounded in the article.*

**Key words:** *value competences, criteria and indices of their formedness, professional training of the future musical art teacher.*

В умовах інтеграції України в європейський освітній простір висувуються нові вимоги до рівня підготовки викладача вищої школи, які виявляються в його здатності продемонструвати високу працездатність, бути цінніснокомпетентним, мобільним, конкурентоспроможним спеціалістом, готовим творчо, відповідально й нестандартно розв'язувати проблеми та завдання, який буде відповідати міжнародним вимогам та стандартам якості. Першочерговим завданням вищої школи стає підготовка нової генерації висококваліфікованих педагогів, здатних до безперервної освіти і навчання протягом усього життя, що актуалізує розробку критеріально-діагностичного апарату для визначення сформованості ціннісних компетентностей майбутнього вчителя музичного мистецтва, як необхідної передумови та невід'ємної складової його професіоналізму.

Дослідження проблеми професійної підготовки вчителя музичного мистецтва розглядали в своїх роботах О.Бенч-Шокало, Т.Бодрова, Л.Василевська-Скупа, С.Горбенко, В.Дряпіка, А.Козир, Л.Костенко, А.Лащенко, Л.Масол, Н.Миропольська, О.Олексюк, В.Орлов, О.Отич, Г.Падалка, Л.Предтеченська, О.Ростовський, О.Рудницька, Л.Сверлюк, С.Світайло, Т.Смирнова, Л.Шумська, О.Щолокова та ін.. Компетентність у фаховій підготовці майбутнього вчителя музики розкрили у науковій літературі Е.Абдулін, Л.Арчажнікова, П.Ніколаєнко, О.Олексюк, О.Реброва, В.Шульгіна та інші.

**Мета статті** полягає у визначенні критеріїв та показників сформованості ціннісних компетентностей майбутнього вчителя музичного мистецтва у вищому навчальному закладі.

У сучасних соціально-економічних умовах ефективно діє фахівець, який реагує на нові соціальні очікування, мобільний, здатний до творчого зростання і професійного самовдосконалення, до оновлення своїх знань, збагачення професійної теорії і практики. У зв'язку з цим виникає необхідність оновлення української освіти, яка в концепції модернізації визначається як відповідність сучасним життєвим потребам розвитку країни. У педагогічному плані – це орієнтація освіти не тільки на засвоєння певних знань, але і на розвиток цінностей особистості, її пізнавальних і творчих здібностей, формування нової системи універсальних знань, умінь, навичок, а також досвіду самостійної діяльності і особистої відповідальності, тобто на формування сучасних ключових видів компетентності, у тому числі й ціннісних, як основи життєдіяльності майбутнього фахівця. Саме тому суспільство зацікавлене у формуванні у стінах ВНЗ висококваліфікованого фахівця, здатного до успішної соціалізації, котрий володіє високим рівнем розвитку ціннісних компетентностей, відповідає вимогам до педагога сучасної школи.

На думку багатьох сучасних учених і практиків, цінності визначають суть освіти, у тому числі і виховання людини. Саме цінності, а отже, й формування ціннісного відношення до світу та своєї особистості в ньому є основою змісту і спрямованостю виховання у працях В.Караковського, З.Равкіна, В.Шадрикова, Н.Щуркової та інших науковців.

Визначення показників сформованості ціннісних компетентностей майбутнього вчителя музичного мистецтва можливе за наявності чіткої критеріальної бази. У науково педагогічній літературі однозначного трактування поняття „критерій” не існує. До того ж професійна діяльність педагога має тенденцію до постійних змін, зумовлених часом, що передбачає варіативність підходів до визначення сутності феномена. М.Лазарєв розглядає критерій як міру, «за допомогою якої встановлюється якість того чи іншого явища. «Прикладання» критерію до якогось процесу чи одержання результату і є тією процедурою, за допомогою якої ми ставимо ОЦІНКУ» [2, с. 172].

О.Олексюк у дослідженні формування духовного потенціалу студентської молоді в процесі професійної підготовки [4] визначає три групи критеріїв: афективні, нормативно-регулятивні та поведінкові, які об'єднані низкою показників, і проєктують закономірності психічних процесів сприйняття та творчої діяльності.

Критерії оцінювання художнього розвитку вчителя мистецьких дисциплін розглядає О.Рудницька виділяючи при цьому три групи критеріїв педагогічної діагностики: 1) ті, що характеризують «художньо-естетичний кругозір, знання і досвід спілкування з мистецтвом, своєрідність художніх інтересів і потреб, характерні риси поведінки у різних ситуаціях художнього спілкування»; 2) критерії «естетичної оцінки учнями мистецьких творів, їх здатність до емоційного співпереживання художньому образу, емпатичного проникнення у задум автора, навички аналізу та інтерпретації художнього твору»; 3) критерії «самооцінки учнями свого естетичного ставлення до мистецтва, до себе як суб'єкта художнього спілкування» [5, с. 281-282].

Систему критеріїв професійного становлення студентської молоді В.Орлов будує від загальних до часткових, що ґрунтуються на змісті компонентної структури досліджуваного феномена. До загальних науковець відносить групи критеріїв особистісного професійного розвитку майбутніх учителів мистецьких дисциплін – емоційно-мотиваційні, нормативно-регулятивні та поведінково-процесуальні.

Л.Масол зауважує, що останнім часом в оцінюванні ефективності педагогічної системи загалом і навчального процесу зокрема зростає значущість «інтеграційного

критерію результативності освіти – компетентності, що охоплює змістовий (знання), процесуальний (уміння), аксіологічний (цінності, орієнтації), креативний (творчість) компоненти» [3, с. 9].

Як показав аналіз сучасної науково-педагогічної літератури, найбільш ефективний шлях побудови критеріального апарату – від загальних до часткових критеріїв, що ґрунтуються на змісті компонентної структури досліджуваного явища (О.Олексюк, В.Орлов, М.Ткач та ін.). У визначенні критеріїв ми виходимо з того, що вони повинні бути найважливішими показниками досягнення мети, змістовним вираженням якої є сформована цілісна система професійно-педагогічних цінностей, відображаючи її домінанту – особистість дитини, також достатня представленість цінностей професійної сфери серед цінностей інших сфер людської життєдіяльності.

Ураховуючи змістовну структуру ціннісних компетентностей особистості, що включає естетичний, пізнавальний та морально-етичний компоненти, а також її змістове наповнення, вважаємо, що за основу доцільно взяти критерії, розроблені О.Олексюк. Адже структура ціннісних компетентностей містить компоненти, у яких має місце високий рівень узагальненості «особистісних сфер» за параметрами емоційності, мотивації, когнітивного стилю та вольової регуляції дій, а саме: афективний, когнітивний та поведінковий. Подамо їхні характеристики:

I. Афективні критерії характеризують «емоційно-вольовий тон» (М.Бахтін) духовного потенціалу, розвивають у дітей ціннісне сприйняття музики; ґрунтуються на досвіді музичного сприйняття і включають такі показники:

- стійкість інтересу до музичного мистецтва та диригентсько-хорової діяльності;
- прагнення до оволодіння ціннісними компетентностями в сфері диригентсько-хорової підготовки;
- здатність до емоційно-ціннісного осмислення вокально-хорових творів, в процесі вивчення диригентсько-хорових дисциплін;
- власні аксіологічні уподобання в сфері музичного мистецтва.

II. Когнітивні критерії виявляють здатність майбутнього вчителя музичного мистецтва оцінювати та здійснювати музично-теоретичний та вокально-хоровий аналіз виконуваного твору, що виявляють потенційно-регулятивну силу у формуванні ціннісного потенціалу особистості:

- усвідомлення ціннісної значущості знань про інноваційні технології;
- здатність здійснювати музично-теоретичний, вокально-хоровий та ціннісний аналіз виконуваного твору;
- здатність здійснювати морально-етичний розвиток школярів засобами вокально-хорового співу;
- вміння оцінити специфіку, художньо-образну структуру, зміст і цінність музичного твору.

III. Поведінкові критерії спрямовані на оцінку рівня сформованих професійних вмінь та характер творчої самореалізації студентів передбачають здатність майбутніх учителів музичного мистецтва засобами вокально-хорового співу сприяти естетичному розвитку школярів:

- здатність мобільно застосовувати наявні ціннісні компетентності та вміння оперувати ними в диригентсько-хоровій діяльності;

– здатність майбутнього вчителя музичного мистецтва засобами вокально-хорового співу сприяти соціокультурному розвитку школярів;

– здатність до активної концертно-виконавської діяльності хорового колективу.

Отже, формування ціннісних компетентностей у майбутніх педагогів повинно здійснюватись під час їх навчання у вищому навчальному закладі і продовжуватись протягом всього періоду їх професійної діяльності. Запропоновані критерії слід розглядати як цілісну систему, елементи якої доповнюють один одного.

Таким чином, нами були визначенні критерії та показники, які дають можливість діагностувати рівень сформованості ціннісних компетентностей майбутнього вчителя музичного мистецтва в процесі диригентсько-хорової підготовки що і є перспективою в подальшій роботі.

#### Список використаних джерел:

1. Кабріль К. В. Формування ціннісних компетентностей майбутнього вчителя музики у процесі диригентсько-хорової підготовки. – Дисертація канд. пед. наук: 13.00.04 /К. В. Кабріль; Нац. акад. пед. наук України, Ін-т вищ. освіти. – Київ, 2013. – 226 с. : рис., табл.
2. Лазарев М.О. Основи педагогічної творчості: [Навчальний посібник для пед. ін-тів] / М.О. Лазарев. – Суми: ВВП «Мрія» - ЛТД, 1995 р. – 212 с.
3. Масол Л. Діагностика і оцінювання художньо-освітніх результатів учнів старшої школи / Л.Масол // Мистецтво та освіта, науково-методичний журнал. – 2006. - №3. – С.9-13
4. Олексюк О. М. Формування духовного потенціалу студентської молоді в процесі професійної підготовки: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра пед. наук: 13.00.01; 13.00.04 / О. М. Олексюк. – К., 1997. – 50 с.
5. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька: навчальний посібник / О.П. Рудницька. – Тернопіль: Навч. книга – Богдан, 2005. – 360 с.

## ЛАРИНГАЛЬНА ШКОЛА СПІВУ АРТУРО МЕЛОККІ

*Лановенко Н.В., викладач*

*Стаття присвячена вивченню особливостей методу викладання «ларингальної» школи співу відомого італійського маестро Артуро Мелоккі.*

**Ключові слова:** *гортань, форманта, спектограма, дихання.*

*Статья посвящена изучению особенностей методики преподавания «ларингальной» школы пения известного итальянского маэстро Артуро Мелокки.*

**Ключевые слова:** *гортань, форманта, спектограмма, дыхание.*

*The article is devoted to the study of the peculiarities of the method of teaching the "laryngeal" school of singing of the famous Italian maestro Arturo Melokky.*

**Keywords:** *larynx, formant, spectrogram, breath.*

Положення гортані в співі - одне з головних питань у постановці голосу. Величезна заслуга у вивченні цього явища належить Л. Б. Дмитрієву, який рентгенографічним методом наочно показав, що професійні співаки під час фонації на різних голосних незалежно від висоти тону вміють фіксувати гортань в одному положенні, проте, на різному рівні. Розглядаючи наведені професором рентгенограми, можна помітити, що одні співаки під час фонації тримають гортань в положенні нейтралі (тобто в положенні, яке відповідає стану спокою), інші - в різному ступені нижче нейтральної позначки, треті - вище неї. Ці

відмінності в положенні гортані пояснюються автором дослідження залежності від типу голосу: чим нижче голос, тим, відповідно, нижче рівень її фіксації, і навпаки.

Звичайно, співати можна по-різному, проте, якщо високопрофесійні академічні співаки, які в процесі фонації і утримують гортань вище нейтралі то це, швидше, виняток із правила, ніж закономірність.

Багаторічні спостереження науковців в галузі вокального мистецтва дозволяють зробити висновок про те, що якісного професійного співу в академічній манері важко домогтися при співі з високим становищем гортані, тому що від її опускання залежать багато в чому округлення і прикриття звуку, які є основними якісними характеристиками професійного співочого голосу. Це - гіпотеза, яка вимагає серйозних досліджень з використанням об'єктивних методів. Слід припустити: чим вище гортань під час співу, тим більш відкритим виходить звук, і навпаки.

Про це написано в різних трактатах старих італійських майстрів, а також у сучасних авторів французької та німецької вокальних шкіл. Навіть Л. Б. Дмитрієв (див. Дмитрієв Л. Б. «Основи вокальної методики» - М., 1968 р) наводить чимало цитат на цю тему, в тому числі висловлювання Сесто Брускантіні, який стверджує, що «при вимові голосних (в співі) не можна рухати горлом, яке завжди повинно бути опущеним і рухомим».

Наша практична вокальна робота з голосами переконує в тому, що питання про довільному управлінні становищем гортані в співі, цілком вирішуване і залежить від конкретних методів і методичних прийомів педагога, а також від ступеня усвідомленості і самоконтролю з боку учнів. Гортань кожної людини легко опускається при позіху. Якщо повернути до цього увагу учнів, то свідомий контроль над цим рухом встановлюється досить швидко. Відчутти характер переміщень гортані по вертикалі можна, якщо легко доторкнутися кінчиками 1-го і 2-го пальців руки до гортані в області щитовидного хряща (або «Адамова яблука»).

Л. Б. Дмитрієв вважав «позіхання» в співі найпоширенішим прийомом, яке впливає на цілу систему органів голосоутворення: м'яке піднебіння, глотку, мова, гортань. Він справедливо вказував на те, що при позіханні гортань сильно знижується, і тому цей прийом сміливо може бути рекомендований низьким голосам. Відносно високих типів голосів він рекомендував легке позіхання. Таким чином, від глибини позіхання залежить і ступінь опускання гортані. Залишається тільки визначити ту міру, яка відповідає типу даного голосу. Це визначається по акустичному результату, тобто за якістю звучання голосу, а також по відчуттю зручності і комфорту в голосовому апараті при співі.

Усі ці міркування, щодо положення гортані під час співу, призвели до виникнення поняття «ларінгальної» (від давн.гр. - гортань) школи співу. Одним із найвидатніших представників цієї школи був італійський маестро Артуро Мелоккі. Розповіді та коментарії про маестро Мелоккі та його методи навчання співу, примножувалися протягом багатьох років. Тенора намагалися стати новими Дель Монако, а ідея техніки *affondo* стала невід'ємною частиною технічного жаргону у колах викладацького вокального мистецтва. Мелоккі став великим майстром у вихованні драматичного тенора, винахідником нового методу співу, який надавав голосу співака надзвичайну потужність та силу звучання. Подібно тому як Маріо Дель Монако та Франко Кореллі зайняли своє місце в пантеоні оперних ідолів, так Артуро Мелоккі став важливою історичною фігурою у розвитку вокального мистецтва.



Артуро Мелоккі народився в Мілані в 1879 році. Навчався в Міланській консерваторії під керівництвом Джузеппе Галіньяні. А в 1907р. Мелоккі отримав документ, який давав йому можливість викладати у будь-якій державній школі Італії. Маючи гарний голос, Мелоккі не став оперним співаком. У 1912р. він був назначений викладачем в Музичний ліцей Россіні в Пезаро.

Артуро Мелоккі побудував свій метод ларінгальної школи співу, спираючись на ідеї традиційної італійської школи *Bel Canto*, за виключенням деяких, але значних відхилень від її принципів. Багато студентів Мелоккі були фанатичними послідовниками Дель Монако. Можливо Мелоккі давав таку технічну базу, яка дозволяла тенорам ввійти в «царство співу Дель Монако». Мелоккі часто говорив своїм учням, що його задача – це технічно розвинути голос учня, а як співати – це вже його власний вибір. Цікаво, що в ранніх записах Дель Монако с 1940рр., виявляється надзвичайна легкість у співі, особливо у верхньому регістрі, порівняно з пізнішими записами. Саме в цей період вплив Мелоккі був найбільшим. Розглянемо основні ідеї цієї школи співу:

1. *La Posizione Dello sbadiglio (позиція зівка)*: глотка повинна бути відкритою та розслабленою. Це дає можливість розвивати об'єм та силу голоса. Занижений стан гортані – є результат дихальної підтримки. Згідно з Мелоккі, дихання не повинно блокуватися м'язами гортані. Звук утворюється в області гортані і там опирається на повітряний стовп під голосницями, що дозволяє відтворювати інтенсивний резонанс без зайвих зусиль. Існує думка, що Артуро Мелоккі винайшов техніку співу на «зниженій» гортані. Але Мелоккі не був першовідкривачем методики співу на низькому положенні гортані. Про це говорили М.Гарсія, Ю.Штокхаузен та інші відомі педагоги з вокалу 19 ст.. Можна сказати, що ідея не суперечить традиціям італійської школи співу та не є новаторською. Різниця полягає в тому, що для Мелоккі положення гортані – це основа техніки.

2. *Gola aperta* – відчуття відкритої глотки дозволяє вити голосу назовні. Мелоккі закликав своїх учнів знайти ширину в нижній частині глотки співом італійської «U», а потім не відкриваючи рота і губ, отримати звук «O» розширенням глотки. Потрібно зауважити, що правильна уява про звук, допомагає довільно вплинути на потрібні м'язи.

3. Не направляйте голос в «маску». Дана ідея повинна трактуватися наступним образом: відчуття вібрації виникають в результаті правильної роботи голосового апарату. Пошуки «маски» часто призводять до носового призвуку, що істотно впливає на якість тембру голосу.

4. Важливість «грудного» звучання для більшої потужності голосу (надання тенору більш насиченого баритонального забарвлення у голосі). Баритональне, насичене грудними обертонами звучання тенора, бере свій початок ще від Енріко Карузо, але Мелоккі розвинув цю тенденцію до нового рівня.

5. Мелоккі пропонував співакам запам'ятати відчуття звуженої «У» при збереженні широкої глотки. Голосна «У» повинна бути проспівана без додавання «О» чи «А».

Ідеї Мелоккі привели до концепції *affondo*, про яку говорять в італійських вокальних колах. *Affondare* означає «тонуть» або «заглибитися». Ця ідея базується на тому, що по мірі під'йому по діапазону, голос відчувається глибоко в горлі. Якщо в традиційній техніці, у співака буде посилене відчуття головного резонатора, то співаки школи Мелоккі більше відчують голос між м'яким піднебінням і гортанню. Варто зауважити, що відчуття «глибини» зародження звуку у послідовників цього методу не супроводжується «глибоким», «далеким» звучанням. Подібна техніка гарно підходить для виконання веристських опер. Вокалісти, які володіють цією технікою, вражають слухачів, так як люди

не очікують, що при такому потужному звучанні співак здатен справитися із теситурою і дістатися крайніх високих нот.

Для об'єктивної оцінки особливостей техніки школи Мелоккі, вчені-акустики використали сучасну комп'ютерну техніку для порівняння обертонових особливостей голосів традиційної італійської школи *bel canto* та школи співу Артуро Мелоккі. При дослідженні спектра на верхній ділянці діапазону необхідно звернути особливу увагу на три різних резонансних компонента: основний тон; перша і друга форманти голосних; 5-й, 6-й та 7-й обертони відносно основного тону. Спектрограми Маріо Дель Монако – майстра школи Артуро Мелоккі – показують відмінності від майстрів італійської школи співу (Енріко Карузо, Юссі Б'єрлінг, Беньяміно Джильї). Значно посилюється область другої форманти, висока співоча форманта має підвищену частоту (на верхніх нотах від «ля» і вище). Порівняно з Енріко Карузо голос Дель Монако звучить більш яскравіше і менш м'яко. На спектрограмі Дель Монако вчені побачили домінування 6-ї гармоніки (2640 Гц.), в той час як на спектрограмі Енріко Карузо помітне домінування 5-ї гармоніки (2200 Гц.). Результати дослідження показали, що у майстрів традиційної школи *bel canto* на верхніх нотах настройка верхньої співочої форманти припадає на 5-ту гармоніку відносно основного тону, а для співаків школи Мелоккі найбільш властивим було посилення 6-ї та 7-ї гармоніки на верхніх нотах.

Артуро Мелоккі – один із небагатьох маестро, учні якого дійсно несуть в собі манеру викладання свого вчителя. Не дивлячись на те, що його ще називають «руйнівником гортаней», все ж таки на практиці він підтвердив спроможність своєї школи. Більшість найкращих драматичних тенорів другої половини 19 ст., були послідовниками його школи – «ларінгальної» школи Мелоккі. Згідно з результатами опитування, проведеного редакцією журналу «Opera Fanatic», серед його читачів Франко Кореллі очолив список кращих тенорів ХХ ст. Його манера співу, так чи інакше, пов'язана з лорінгальною школою Мелоккі. Відомо, що Франко Кореллі всього двічі займався із маестро, але зумів достатньо добре зрозуміти та відчути його метод навчання співу. Співоча техніка Кореллі часто розглядалась як «Мелоккі-техніка», але частково. Кореллі поєднував техніку школи Мелоккі та традиційну італійську школу співу, внаслідок чого розробив свою власну манеру співу, яку називав техніка «плаваючої гортані». Його ціллю була поєднати всвоєму голосі силу звучання Дель Монако, блиск верхніх нот Лаурі-Вольпі, пристрастність співу Пертіле, дімінуендо Флета та ніжність співу Джильї. Артуро Мелоккі виховав багатьох відомих драматичних тенорів таких як: Адріано Балделлі, Маріо Дель Монако, Гастоне Лімарілі та ін.

Отже, школа Артуро Мелоккі була природним результатом еволюції вокальної естетики, яка пов'язана із збільшенням складу та потужності звучання оркестрів, а також із появою веризму. Фактично цей метод дає можливість виявити всі можливості голосового апарату. Але, необхідно враховувати, що виконавець, який використовує дану школу вокальної техніки, повинен чітко дотримуватися визначеного репертуару. Було б абсурдно застосовувати цю техніку для голосу, який виконує репертуар ліричного тенора. Перед тим як використовувати техніку Мелоккі, співак повинен зважити всі «за» і «проти» цієї манери співу, і насамперед, оцінити свої вокальні можливості.

### Список використаних джерел:

1. Василевська-Скупа Л. П. Формування комунікативної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва : монографія / Л. П. Василевська-Скупа. – Вінниця : ТОВ фірма «Планер», 2014. – 208 с.
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. Дмитриев Л.В. Основы вокальной методики /Л.В. Дмитриев. – Музыка.- М., 1968
4. Морозов В.П. Тайны вокальной речи / В.П. Морозов // Наука.- Ленинград, 1967-г с.30
5. Остапчук Л.О. Основоположні засади розвитку та збереження співацького голосу / Л.О. Остапчук // Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського / Серія: Педагогіка і психологія. – №53. – 2018. – С. 157-162.
6. Прокопенко Н.М. Тайна вокала Шаляпина / Н.М.Прокопенко.-К.,1999.-с.12.109
7. Селантьєва І. Проблема перевтілення виконавця в вокально-сценічному мистецтві: атореф. дис. на здобуття наук. ступ. док. мистецтвознавства: спеціальність17.00.02музичне мистецтво/І.Селантьєва.- М.,2007
8. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей / Б.М. Теплов //Академия педагогических наук РСФСР.- М., Л., 1947- с.63
9. Шаляпин Федор Иванович Литературное наследство.Письма / Федор Иванович Шаляпин // Искусство.- Том 1.- М., 1976- с.228

## ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ЕМОЦІЙНО-ВОЛЬОВИХ ЯКОСТЕЙ МУЗИКАНТІВ-ВИКОНАВЦІВ

*Маліновська Л. В., провідний концертмейстер*

*У статті розглядаються питання, пов'язані із сценічним хвилюванням музикантів, аналізуються методи виховання емоційно-волевих якостей. Запропоновано методіку підготовки студентів до концертних виступів, яка враховує поведінку музиканта в стресових ситуаціях та дозволяє сформувати оптимальний емоційно-психічний стан.*

**Ключові слова:** *вольові якості, сценічне хвилювання, психічний стан, саморегуляція.*

*В статье рассматриваются вопросы, связанные с сценическим волнением музыкантов, анализируются методы воспитания эмоционально-волевых качеств. Предложена методика подготовки студентов к концертным выступлениям, которая учитывает поведение музыканта в стрессовых ситуациях и позволяет сформировать оптимальное эмоционально-психическое состояние.*

**Ключевые слова:** *волевые качества, сценическое волнение, психическое состояние, саморегуляция.*

*In the article considering issues related to the stage concern of musicians, analyzes the methods of education of emotional-wave qualities. The method of preparation of students for concert performances, which takes into account the behavior of a musician in stressful situations and allows to form an optimal emotional-psychic state, is proposed.*

**Key words:** *volitional qualities, stage excitement, psychic state, self-regulation.*

Концертний виступ – це один з найважливіших елементів навчання музичному мистецтву, який пов'язаний з умінням реалізувати свої творчі наміри на публіці. Викладач зі спеціальності має володіти теоретичними знаннями та навичками підготовки студентів до концерту, вміти залучити їх до концертного життя так, щоб це приносило радість, а не страждання.

Як доводять сучасні дослідження, ситуація публічного виступу може бути травмуючою для психіки виконавця. Відомо, що в результаті пережитого невдалого

досвіду на сцені відомі музиканти та актори довгий час не могли побороти в собі страх сцени, серед них: П.Чайковський, К.Станіславський, П.Казальс та ін. Не є секретом, що внутрішні перепони, що виникли в результаті сильного негативного враження під час публічного виступу, стали причиною зміни професії для багатьох талановитих людей.

Кожен музикант на певному етапі свого шляху зіштовхується з проблемою сценічного хвилювання. Володіючи спеціальними знаннями та навичками саморегуляції, артист може повернути цю силу на користь виконанню, в цьому разі хвилювання переросте у натхнення.

Психолого-педагогічні аспекти підготовки учнів до концертних виступів висвітлюються в працях російських музикантів-педагогів Л.Баренбойма, Л.Когана, Г.Нейгауза, С.Сашиинського та ін., а також зарубіжних – К. Мартінсена, Г. Клікштайна, Дж. Горрі та ін. Особливо серйозна зацікавленість цією темою виникла в галузі музичної психології. Теоретичні концепції дослідження етапу сценічного хвилювання розробляли Л. Бочкарьов, А. Готсдинер, В. Петрушин, Г. Ципін, І. Тарр, Х. Мюллер та ін. Про сценічне самопочуття та методи роботи над собою для його оптимізації писав видатний актор, режисер та педагог К. Станіславський.

Щоб результат роботи викладача – виконання студентом програми на іспиті чи заліку, участь в концерті, в конкурсах – був технічно блискучий, емоційно захоплений і яскравий, потрібна віра учня в свої сили та можливості. Це аксіома. Сумніваючись і комплексуючи, результату не покажеш, швидше можна зірватися на тому, що технічно вдавалося в доконцертний період.

Існують люди, які від природи впевнені в собі. Сміливість, рішучість, твердість духу у них в характері, у побутовому житті це можна не відразу розпізнати, та коли людина на сцені, не звернути увагу на рішучість або нерішучість її дій просто не можливо.

Упевненість – атрибут волі, воля живить і підтримує відчуття впевненості в собі. Доки в студентів не виробилася звичка організованої роботи (звички полегшують вольові зусилля), доки музика не стала духовною потребою, майбутні музиканти переживають важкий період становлення волі. *«Воля міцнішає у подоланні себе»*, – писав Арістотель і Сенека. Воля потрібна в усьому, починаючи із звичайної, повсякденної роботи. Щодня змусити себе займатися на інструменті – хочеш, не хочеш, є настрій чи немає. Питання не тільки в тому, щоб змусити себе сісти за інструмент, а ще й навчитися виконувати роботу добре. Отже, воля визначає не лише об'єм та регулярність роботи, але і її зміст.

Публічний виступ в своїй основі є вольовим актом. Корінь проблеми сценічного хвилювання слід шукати в мотиваційній сфері особистості. Модель освітньо-виховної роботи, має відповідати теорії формування вольової та мотиваційної сфер музиканта. Про необхідність досліджень цих аспектів сценічного хвилювання неодноразово зауважували такі дослідники як О. Копдаш, Г. Цитгін, Ю. Литвиненко та ін.

О. Кондаш будує свою теорію ґрунтуючись на наукових підходах до вивчення тривожності та емоційних станів [1, с.32]. ГО. Литвиненко створює свою систему на основі теорії стресових станів [2, с.12]; зарубіжні автори Г. Клікштайн, Х. Мюллер відштовхуються від емоційної природи сценічного хвилювання, джерелом якого виступає емоція страху[3, с.1; 4, с.135]. Вклад кожного з перелічених авторів неможливо переоцінити, тому результати їх роботи необхідно популяризувати та впроваджувати в практику.

Сценічне хвилювання – це психічний стан, що виникає при спробі людини встановити контроль над слухацькою увагою. На переживання цього стану впливають: психологічні та фізіологічні особливості організму людини, її мотиваційний стан, рівень володіння музичним матеріалом та навички вольової саморегуляції. Сценічне хвилювання має ситуативний характер і притаманний тим видам мистецтва, які розгортаються в часі: музиці, театру, хореографії.

Л. Гінзбург говорить: *«Біда музикантів-початківців не стільки в недосконалості техніки, як в нестачі виконавської волі. Багато що не вдається студентам тільки тому, що вольові зусилля, які вони доклали, були нікчемні. Воля необхідна як в домашній роботі, при розумуванні творів, так і на сцені. В останньому випадку вона піддається суворому випробуванню».*

Ми самі, хто пройшов ці випробування, розуміємо стан наших учнів – плутанину думок, тремтіння рук, ніг, судомні рухи. Скутість психологічна переходить у скутість фізичну і ускладнюється психічною скутістю. Ми розуміємо, згадуємо, але у нас тепер інше завдання – знайти вихід із цього становища, допомогти учневі.

Звичайно, багато що в такій ситуації залежить від загальної готовності до виступу. Чи добре вивчена програма, чи обіграна заздалегідь, чи вдало підібрані твори, чи подані вчасно; чи під силу учневі. Ці завдання лягають тягарем відповідальності на плечі викладача, характеризуючи його професіоналізм. Та все ж найбільш важлива у вирішальний момент воля виконавця. Воля означає в реальному своєму вираженні контроль за ігровими діями. Контроль - воля, воля - контроль, – поняття ці, можна сказати, синонімічні. У висококласного музиканта-виконавця під пильним поглядом знаходиться все – темпоритм, звучання, фразування. Саморегуляція виконавських дій доводиться до досконалості.

Звичайно, саморегуляція передбачає такі необхідні умови, як досвід, професійні вміння і навички, проте весь цей набір мало б що значив, якби за ним не стояла воля.

Психологи зазначають сім психологічних параметрів вольової людини: ініціативність, самостійність, рішучість, енергію, наполегливість, самоконтроль, принциповість. Рішучість, енергія, самоконтроль – дійсно прямо і безпосередньо пов'язані з музично-виконавською діяльністю. Допмагаючи подолати різні перешкоди (внутрішні та зовнішні, які виникають у цій діяльності), вони дозволяють вистояти в будь-якій екстремальній ситуації.

Деякі викладачі приходять до висновку, що треба ставити спеціальним завданням виховання в студента вольових якостей. І вони мають рацію. За великим рахунком, ця робота також входить до реєстру їх професійних обов'язків. Інше питання, яким чином вирішувати це завдання. Мабуть не буде перебільшенням сказати, що в умовах уміло поставленого, кваліфікованого викладання воно багато в чому вирішується само собою.

Завжди діє правило № 1 – воля формується і міцніє, коли є мета. Цілі можуть бути різні – вивчити той або інший музичний твір, підготуватися до іспитів, до концерту, до конкурсу; цілі можуть бути далекі й близькі. Принципово важливо в даному випадку, чи має їх студент взагалі, чи приймає він їх як власні, а не нав'язані.

Такі необхідні людині якості, як енергія, наполегливість, ініціативність прокидаються й активізуються за наявності у неї цілей. Багато що з невирішеного, незробленого в житті – результат не слабкої волі, як завжди вважають, а слабого бачення мети. Цілі можуть усвідомлюватися людиною, а можуть перебувати на рівні підсвідомості.

І.П. Павлов виклав ту ж істину у вигляді наукового закону: *«Рефлекс мети має величезне значення, він є основною формою життєвої енергії кожного з нас». Воля не в тому, щоб зробити, технічно опрацювати що-небудь, вона у тому, щоб зробити все найкращим чином, «по максимуму».*

Проблеми виконавської діяльності в своїх працях розглядав видатний актор, режисер та педагог К. Станіславський. Завдяки інтроспективному аналізу своєї роботи на сцені та творчому підходу до вирішення проблем, майстер досягав успіхів у професійній діяльності. У результаті рефлексивних підходів до вивчення власних негативних станів, К. Станіславський розробляє систему роботи артиста над собою. Він вводить поняття "сценічне самопочуття", яке складається з зовнішнього та внутрішнього аспектів. Зовнішнє сценічне самопочуття складається з міміки, голосу, інтонації, мовлення, руху, пластики, фізичної дії, спілкування (відповідно до музичного мистецтва – це художні та технічні аспекти виконання), а внутрішнє – включає в себе розум, увагу, почуття та волю. Зовнішнє та внутрішнє самопочуття взаємообумовлені та взаємодоповнюють одне одного [5, с.286].

Техніка роботи на сцені ґрунтується на бажанні поділитися музикою. Що саме змушує виконавця витратити всі ті години на заняття? Імпульс до комунікації за допомогою музики діє настільки сильно, що закликає музикантів тренуватись протягом багатьох років, а слухачів витратити кошти та терпіти незручності, іноді далекої дороги, до концертної зали чи майданчика. Концерт представляє собою вінець туги за музичним спілкуванням. Концертний зал виступає храмом, куди люди звертаються за тим, що не можуть отримати ніде в іншому місці. Під час концерту виконавці та слухачі мають змогу пережити музичний досвід як особистий, і в той же час суспільний.

Певне *«внутрішнє налаштування»* допомагає у виконавстві. Допомогти знайти його повинен педагог. Не випадково Шопен давав настанови молодим музикантам: *«Вірте, що ви граєте добре, і ви гратимете ще краще»*. Метнер у праці *«Повсякденна робота піаніста і концертмейстера»* писав, що довіряти собі, своїм ідеям, своїм технічним можливостям – це найголовніше в мистецтві. Отже, впевненість у своїй правоті, нехай навіть самовпевненість, у хорошому, позитивному значенні цього слова, власне може і повинна бути включена в психологічний зміст творчої діяльності людини, може визначати її результативність.

Є у цієї проблеми й інший бік. Наскільки сильніша впевненість в собі, настільки більше необхідна людині як психологічна протизага здатність сумніватися. Інакше, всього один крок до самовпевненості, але вже у негативному сенсі. Можливо, що тут найтонше, найделікатніше в творчих процесах педагогіки – це внутрішня збалансованість, самоствердження і самокритика студента. Самокритика в момент публічного виступу просто самовбивча. Інша справа – підбиття підсумків. Для великих музикантів це уявне повернення до того, що було зроблено і критичне осмислення, пов'язане із сильними, далеко не завжди приємними, спогадами.

Вселяти в учня впевненість під час публічного виступу, підбадьорити «морально», підтримати студента, звичайно, повинен педагог. Від нього значною мірою залежить внутрішній, психологічний стан учня, а отже, і його успіхи у майбутньому. Тому мають рацію ті, хто вважає контроль за психологічним станом учня, корекцію його самопочуття таким же істотним компонентом професійної діяльності педагога, як і все інше. Можливо, таке завдання важче за інші, які стоять перед викладачем.

Психологічна підтримка перед виступом студента потрібна. Бажана навіть похвала: врешті-решт, майже кожного, якщо захотіти, можна за щось хвалити. Хай ця похвала буде не цілком щирсердечною і широкою – та бувають ситуації в педагогіці, де мета виправдовує засоби. Трапляється, правда, що похвала певному учневі прямо протипоказана. Навіть напередодні виступу. Але це все-таки ситуації виняткові. Тільки сам педагог зможе тут вирішити, що і коли сказати своєму вихованцеві, якими словами наставляти його перед виходом на сцену.

Що стосується самого публічного виступу, та ще з технічно складними творами, поради щодо цього дається багато, але застосувати їх на сцені важче, ніж здається до і після виступу. Заявити про необхідність зосередження на справі, на процесі, на превеликий жаль, значно простіше, ніж здійснити це на практиці. Та ще й в екстремальних умовах сцени. Публіка, хвилювання, незвичність обстановки – все це разом взяте роззосереджує. Проте «потрібно за допомогою систематичних вправ навчитися втримувати увагу на сцені, - говорить К.С. Станіславський. Треба розвивати особливу техніку, що допомагає чіплятися в об'єкт таким чином, щоб потім вже сам об'єкт, що знаходиться на сцені, відволікав нас від того, що поза нею. Дія актора драматичного театру цей об'єкт – партнер на сцені або який-небудь предмет. Для музиканта – твір, який він виконує."

З досвіду більшості видатних співаків, піаністів, скрипалів, диригентів тощо бачимо, що потрібний внутрішній стан для перебування на естраді вони отримують завдяки свідомій і цілеспрямованій концентрації уваги на таких речах, як якість звучання, фразування, тембродинаміка, ритмічне нюансування та інше. Якщо вдається, за висловлюванням К.С. Станіславського, «вчепитися в матеріал», далі все налагоджується вже само по собі, виконавський процес входить у нормальну колію.

Освітньо-виховна робота по підготовці студентів до концертів включає такі компоненти:

- розуміння концертного життя як норми.
- глибокий розбір музичного матеріалу та усвідомлення його образного змісту.
- посилення мотивації до художньої діяльності, на протипагу егоїстичним прагненням.
- формування здатності студентів до вольових зусиль та вольової регуляції поведінки.
- тренування здатності до концентрації уваги в умовах виступу.
- контроль над організаційними моментами виступу.

Подальше вирішення проблеми підготовки до концертних виступів лежить у необхідності глибокого вивчення питань, пов'язаних із усвідомленням образного змісту музичних творів студентами, систематичним розвитком музичної пам'яті та особливостей їх роботи в умовах стресових ситуацій, а також формуванням виховного середовища, в якому розвиток майбутнього музиканта буде відбуватись найбільш гармонійно та ефективно.

#### Список використаних джерел:

1. Кондаш О. "Хвилювання - страх перед випробуванням": пер. з словацької / О. Кондаш .- К.: Радянська школа, 1981. – 169 с.
2. Литвиненко Ю.А. Педагогические аспекты подготовки учащегося музыканта к публичному выступлению: лис. .. канд. пед. наук // Ю.А.Литвиненко. – М, 2010. – 159 с.
3. Gorric Jon "Performing in the zone". – San Bernerdino, CA. 2009. –224 с.
4. Klickstein Gerald "The musician's way": a guide to practice, performance, and wellness" – Oxford University Press. – 2009. – 360 с.

5. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве / К.С. Станиславский. – М. – АСТ. – 2009. – 624 с.  
6. Хекхаузен Х. Мотивация и деятельность / Х. Хекхаузен. – М.: Смысл. – 2003. – 860 с.

## ВІДМІННОСТІ АКОМПАНЕМЕНТУ У ВОКАЛЬНОМУ ТА ІНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ

*Маніта Л.М., провідний концертмейстер  
Мамонтова О. Л., провідний концертмейстер*

*У статті аналізуються складності професії піаніста-концертмейстера. Зокрема, розглядаються найбільш важливі подібності та відмінності виконання фортепіанної партії, при роботі з інструменталістами і вокалістами.*

**Ключові слова:** *піаніст-концертмейстер, ансамбль, камерний ансамбль, інструменталісти, вокалісти.*

*В статье анализируются сложности профессии пианиста-концертмейстера. В частности, рассматриваются наиболее важные сходства и различия выполнения фортепианной партии, при работе с инструменталистами и вокалистами.*

**Ключевые слова:** *пианист-концертмейстер, ансамбль, камерный ансамбль, инструменталисты, вокалисты.*

*The article analyzes the complexities of the profession of a pianist-concertmaster. In particular, the most important similarities and differences of the performance of the piano party, when working with instrumentalists and vocalists are considered.*

**Keywords:** *pianist-concertmaster, ensemble, chamber ensemble, instrumentalists, vocalists.*

Професійна підготовка кадрів для повноцінної в творчому відношенні діяльності в усіх видах музичного мистецтва, виховання не тільки виконавців-інструменталістів, а й естетично розвинених і самостійно мислячих музикантів, ставить перед музичною освітою серйозні завдання, які повною мірою стосуються і викладачів і концертмейстерів. Зростає вимога до професійної майстерності, що включає високий рівень володіння виконавськими і педагогічними навичками та прийомами.

Концертмейстер і акомпаніатор - найпоширеніша професія серед піаністів. Мистецтву акомпанементу і питань концертмейстерської діяльності були спеціально присвячені дослідження Н. Крючкова «Мистецтво предмет навчання», А. Люблінського «Теорія і практика акомпанементу» і Е. М. Шендеровича «В концертмейстерському класі». Ці автори, зокрема, детально висвітлюють важливі для концертмейстера 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». Статті про особливості роботи концертмейстера з солістами-інструменталістами і вокалістами – поодинокі, а актуальність цих особливостей важлива і в наш час.

Мета цієї статті узагальнити наявні наукові дослідження, методичні рекомендації та власний практичний досвід в області творчої діяльності піаніста-концертмейстера з інструменталістами та вокалістами.

Концертмейстерство, сформувавшись як самостійний вид діяльності, в процесі практики акомпанування і художньо-педагогічної корекції ансамблю зі співаками або виконавцями-інструменталістами, є вдалим прикладом універсального поєднання в рамках однієї професії елементів майстерності педагога, виконавця, імпровізатора.



Існує два види музичного мистецтва, де майстерність концертмейстера має важливе значення - це вокальне мистецтво і інструментальне мистецтво. Причому, і те й інше може представляти як ансамблеве виконання (дует, тріо), так і колективне (хор, оркестр).

Специфіка гри акомпанементу в вокальних та інструментальних творах полягає в тому, що при його відтворенні концертмейстер виконує докорінно протилежні функції і ставить перед собою завдання, які відрізняються одні від одного. Ці завдання залежить від того, яку роль відіграє акомпанемент, і яке положення він займає: підлегле, рівне або провідне.

Одна з головних відмінностей полягає в тому, що в вокальних творах перевага віддається, як правило, солісту (співакові) на відміну від інструменталістів, де партія соло (перша) і супроводжуюча (друга) майже рівні. Досить часто буває і так, що партія акомпанементу набуває чільну роль.

Тут варто зазначити, що найчастіше концертмейстерові доводиться виконувати оперні арії, або навіть фрагменти і окремі сцени з опер, а також інструментальні концерти. Тобто концертмейстерові доводиться грати перекладення оркестрової партитури. І тут з'являються нові труднощі і нові завдання.

В оркестрових перекладах роль партії супроводу в різних розділах твору може мати як провідне значення, так і акомпануюче або рівне. Тому концертмейстерові при виконанні концерту, чи оперного уривка потрібно постійно поєднувати функції соліста і акомпаніатора.

Звичайно ж дуже важливе вміння концертмейстера грати в ансамблі з різними інструменталістами, а згодом втілювати в звуках рояля тембри цих інструментів. Таке вміння викристалізується здебільшого з власного досвіду концертмейстерського класу і камерного ансамблю.

У світі музики словосполучення: «камерне музикування», «камерний ансамбль» дуже поширені, так як концерти камерної музики проходять досить часто і користуються попитом. Так, видатний музикант Д. Ф. Ойстрах вважав, що камерне виконавство приносить задоволення не тільки слухачам, але в першу чергу і самим виконавцям. Також він вважав, що участь в різних видах ансамблю (дуети, тріо, квартети) грає величезну позитивну роль у формуванні музиканта і має супроводжувати його завжди. У своєму житті Д. Ф. Ойстрах поєднував сольні і ансамблеві виступи. Можна, наприклад, згадати його творчу співдружність з Л. Н. Оборним, С. Т. Ріхтером в сонатних дуетах.

Камерний ансамбль, маючи самостійну художню цінність, є одним з багатьох і найбільш складних видів виконавського мистецтва. Великі композитори минулого, найбільші майстри ХХ століття зверталися до цього жанру. Мало хто з видатних представників музичної культури «обійшов» увагою камерну ансамблеву музику. Таким чином, спадщина камерної музики дуже багата та широка, так само як і традиції виконавської школи.

У своїх витоках камерна музика (також як і вокальна) пов'язана з народною музичною практикою, з міськими музикантами-аматорами, з домашнім музикуванням. Коли збиралося кілька музикантів чи співаків виникало природне прагнення до спільного музикування.

У XVII - XVIII століттях існувало вже багато скрипкових і віолончельних сонат, в основному для соло інструменту з акомпануючою партією. У цьому випадку не можна ще говорити про дві рівноправні партії, про ансамбль в справжньому розумінні. Найбільш досконалі і закінчені ансамблеві твори пов'язані з ім'ям Бетховена.

Говорячи про відмінності вокального та інструментального виконавства, спочатку слід зазначити, що і те, і інше - це перш за все ансамбль. І тут, головне вміння - це слухати себе і чути партнерів, уважно дивитися в музичний текст своєї партії і стежити за партією соліста. При явній рівноправності в ансамблі необхідно обмежуватися завданнями колективної творчості. Наприклад, стежити за збалансованістю звучання ансамблю, враховувати тембр та регістр інструменту партнера. Загалом, для створення повноцінного ансамблю необхідно виконання таких основних умов як: ритмічна узгодженість, динамічна рівновага, єдність штрихів і фразування.

На відміну від вокальної музики, інструментальна музика не має словесного тексту, що містить в собі якийсь конкретний зміст, але має свій образний лад, який через уяву виконавця підказує йому необхідний емоційний настрій. Кожна фраза повинна бути зіграна піаністом-концертмейстером з певною часткою індивідуального відчуття витієватості мелодійних ліній, щоб в сприйнятті слухача могли виникнути емоційно-образні асоціації, адже фантазія виконавця пробуджує фантазію слухача. Концертмейстер, як і будь-який інший музикант повинен якомога «яскравіше», тонше відчувати, переживати музику, як в емоційному, так і в інтелектуальному плані. Адже чути музику значить осмислювати і переживати її. На думку відомого музикознавця Б. В. Асаф'єва тріада: образ - почуття - думка є єдиним, внутрішньо неподільно змістовним комплексом інтонації, а значить і образно-звукового враження.

Граючи в ансамблі, піаністу-концертмейстеру необхідно знати про специфіку різних інструментів, голосів. Історично вироблений людською музичною практикою інструментарій ділиться на дві основні гілки: на інструменти з нефіксованим (або напівфіксованим) ладом, і інструменти, які дозволяють в процесі виконання впливати на висоту звучання. Так, фортепіано належить до другої гілки і відповідно піаніст зникає не надавати значення тонким відмінностям у звуковисотності, на противагу скрипалеві або співакові, для яких ці відмінності служать засобом виразного виконання. Однак, тембродинамічне багатство і гнучкість, широта діапазону зробили фортепіано універсальним інструментом. Завдяки цьому, блискучий соліст-рояль став ще й стрижнем ансамблевого музикування, неодмінним супутником соло інструментів і голосу. На думку Г. Нейгауза, рояль є найкращим актором серед інструментів і в його найбагатших можливостях приховані всі реальні різноманітні тембри і фарби, втілені в звуці людського голосу і всіх на світі інструментів.

Всі ці тембри, фарби, звукові образи повинні жити в уяві виконавця-концертмейстера, який через певний набір компонентів: артикуляцію, динаміку, педалізацію і ін. втілює їх у своєму виконанні.

Виразністю музичної мови, а значить основою музики, і її горизонтальним об'єднанням є дихання. У вокалістів і виконавців на духових інструментах дихання є фізичною умовою і найважливішим діючим початком інтонування. Еквівалентом співочого дихання є рух і зміна смичка у струнно-смичкових інструментів. Дихання при грі на фортепіано виступає у багатьох відношеннях в формі уявлення, хоча його можуть супроводжувати і реальні фізичні дії, якщо матеріалізується це уявлення: «дихання» руки, кисті і ін. Дихання ж вокалістів, виконавців на духових інструментах концертмейстерові необхідно враховувати, висловлюючи це, можливо, в мікроцезурах, в темповій агогії і ін.

На відміну від співаків, від виконавців на струнно-смичкових і духових інструментах, піаніст-концертмейстер осмислює свою фактуру не тільки по горизонталі, але і по вертикалі. Тобто, він має справу з об'ємною фактурою, різною за характером співвідношень

утворених голосів і пластів. Застосовуючи весь комплекс засобів і прийомів виконання: динаміко-тембрових, артикуляційних, ритмічних, агогічних, а також можливості педалізації і різні прийоми звуковидобування, піаніст домагається високохудожньої, звукопросторної перспективи, що непідвладне іншим інструменталістам. Тут доречно порівняння хіба що з оркестром. Наприклад, Ф. М. Блуменфельд розглядав фортепіанний текст як багаторядкову партитуру. Об'ємна фактура фортепіанного тексту дає можливість не тільки «оркеструвати» або «інструментувати» його, а й перекласти оркестрову партію для виконання на фортепіано. Але тут слід пам'ятати, що фортепіанна «партитура» монотемброва на відміну від політембрових – оркестрової та ансамблевої. Однорідність тембру рояля ставить перед музикантом-концертмейстером складну задачу диференціації голосів і фактурних планів.

Отже, в робочій і концертній практиці концертмейстера постійно зустрічаються оперні арії, сцени, а також інструментальні концерти та інші п'єси, в яких фортепіанна партія є перекладенням оркестрової партитури. Природньо, що завдання виконання фортепіанної партії клавіру багато в чому відрізняються від завдань акомпанементу в романсах і камерних інструментальних п'єсах, де ця партія складалася спеціально для рояля. У першому випадку необхідно наблизити фортепіанну партію клавіру до партитури композитора, його оркестрової барвистості, до музично-сценічної образності. Крім цих завдань є ще одна складність. Як правило, композитори, які створили чудові оркестрові партитури, в роботі над клавіром часто не враховували технічних зручностей піаніста, перенасичуючи фортепіанну фактуру значними складнощами, безліччю «кострубатих», незручних місць, часто навіть нездійсненних. Концертмейстеру постійно доводиться спрощувати цю «незграбну» фактуру, роблячи її зручнішою для виконання, але при цьому жертвуючи деякими елементами музичної тканини. Звичайно ж, це допустимо, але підхід до спрощення клавіру повинен бути свідомим і раціональним.

Починаючи роботу, наприклад, над арією, концертмейстер зобов'язаний знати характер даного уривка, його місце в загальній драматургічній концепції опери; необхідно знати, якими оркестровими засобами, тембрами користувався композитор, створюючи образ. Імітація звучання віолончелі повинна відрізнятися від фагота, скрипки - від флейти і ін. Бажано ознайомитися з партитурою або з її реальним звучанням, тобто з її оригінальним виконанням.

Потрібно зважати на те, що атака звуку на фортепіано більш певна, ніж у будь-якої оркестрової групи. Граючи зі струнно-смичковими слід пам'ятати про м'яке, "не ударне" звучання. Намагаючись втілити на роялі «об'ємне», потужне оркестрове звучання, не слід пережимати, адже при цьому втрачається благородство звуку рояля.

Відомо, що одна і та ж сама партитура може бути перекладена для фортепіано зовсім по-різному, і це дає право концертмейстерові критично і творчо переосмислювати багато фрагментів оркестрових перекладень. Наприклад, октави в басовому регістрі, далеко віддалені від подальших акордів, і беруться на фортепіано стрибком будуть звучати тут значно важче і масивніше, ніж *pizzicato* віолончелі. Цей факт повинен змусити концертмейстера задуматися, творчо осмислити, а не абсолютно точно вигравати кожну ноту.

В цілому, виконання акомпанементу має бути направлено на реалізацію наступних вимог:

1. Досягнення вірного розподілу звучності і співвідношення голосів: виразне виконання мелодійної лінії, відчуття гармонійної основи баса, диференційоване звучання гармонійних фігурацій;
2. Уточнення динаміки і тембру звучання в момент переходу від вступу (програшу) до виконання супроводу;
3. Правильне співвідношення динаміки, темпу, нюансів виконання партії акомпанементу з характером звучання соло партії, тобто збалансованість загального звукового потоку.

З усього вищесказаного можна зробити висновок, що робота концертмейстера достатньо складна, відповідальна, водночас творчо насичена, вимагає багатьох високо професійних знань, вмінь та навичок. Вимагає постійної роботи над інтелектуальним зростанням, мистецьким самовдосконаленням, особистісним розвитком.

#### Список використаних джерел:

1. Молчанова Т.О. Мистецтво піаніста-концертмейстера: Навч. посібник [2-е вид. доп. перер.] / Т.О. Молчанова. – Львів: ДМА, 2007. – 216 с.
2. Мур, Дж. Певец і аккомпаніатор: Воспоминания. Размышления о музыке. / Дж. Мур. [Перевод с англ. Предисловие В.И. Чачавы.] – М.: “Радуга”, 1987. – 432 с.
3. Нейгауз Г. Г. Про мистецтво фортепіанної гри / Г. Г. Нейгауз. – М., 1988.
4. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога / Е.М. Шендерович – М.: Музыка, 1996.

## ЗМІСТОВИЙ КОМПОНЕНТ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

*Панасюк Т.Ю., концертмейстер*

*У статті розглядаються різні аспекти діяльності концертмейстера, проблеми, що постають перед ним і шляхи їх подолання.*

**Ключові слова:** *концертмейстерська діяльність, виконавські завдання, професіоналізм, соліст.*

*В статье рассматриваются различные аспекты деятельности концертмейстера, проблемы, стоящие перед ним и пути их преодоления.*

**Ключевые слова:** *концертмейстерская деятельность, исполнительские задачи, профессионализм, солист.*

*The article deals with various aspects of the performance of the concertmaster, the problems faced by him and the ways of overcoming them..*

**Keywords:** *concertmaster activity, performance tasks, professionalism, soloist.*

Діяльність концертмейстера має на увазі співпрацю з представниками різних художніх спеціальностей - вокалістами і інструменталістами, з вокальними і інструментальними ансамблями, хоровими, хореографічними колективами та ін. Для кожного з цих напрямів потрібний музичний супровід, а це означає, і колективна робота над твором на усіх етапах виконавської діяльності, тому концертмейстер має бути музикантом-універсалом, що нерідко виконує педагогічні функції. У підготовці майбутніх вчителів музичного мистецтва діяльність концертмейстера складає вагомую частку. Концертмейстер – це покликання, воно глибоко специфічне і вимагає від музиканта застосування багатосторонніх знань, вмінь і навичок з курсу гармонії, історії музики, народної творчості, педагогіки, аналізу музичних

творів, інструментальної, вокальної і хорової літератури – в їх взаємодіях. Право на означену роль може мати далеко не кожен концертмейстер – воно завойовується авторитетом, який базується на знаннях, творчій зосередженості, волі, неухильній наполегливості, відповідальності в досягненні потрібних художніх результатів у спільній роботі з солістами, у власному музичному удосконаленні. Відомі автори-музикознавці: К. Віноградов, Р. Верхолаз, Є. Кубанцева, М. Крючков, Б. Ломов, А. Люблінський, Р. Сулейманов, Г. Шахов та інші присвятили проблемі розкриття концертмейстерської майстерності ряд суттєвих розробок. Зазначені дослідники висвітлюють методичні аспекти роботи над читанням з листа і транспонуванням, містять виконавський аналіз вокальних творів і корисні рекомендації концертмейстерам, мають на меті допомогти концертмейстеру у роботі над втіленням художніх образів твору. Сучасні науковці Т. Молчанова, В. Ревенчук також розглядають питання концертмейстерської підготовки, набуття й розвитку тих чи інших навичок концертмейстерської роботи.

Мета статті – узагальнити існуючі методичні матеріали і практичний досвід діяльності концертмейстера в сфері вокального та інструментального мистецтва та виявити специфіку і завдання діяльності концертмейстера в умовах роботи з солістами.

Концертмейстерство, як і кожен вид творчої діяльності, здійснюється лише тоді, якщо працюючий в цій сфері музикант володіє цілим комплексом спеціальних знань і умінь. Для роботи потрібно володіти основами теорії і практики концертмейстера, знати твори різних стилів і епох, різних композиторів, мати достатній рівень музичних здібностей, навички акомпанування, поєднувати в собі емоційність і вольові якості. Лише при наявності таких якостей, як творча уява, музичне сприйняття, естетичний смак, можливо говорити про дійсно професійний рівень спеціаліста, його високу культуру.

При наявності різноманітних навичок і умінь в роботі концертмейстера головною ланкою є вибір акомпанементу: акордова пульсація, гармонічна підтримка, дублюючий акомпанемент і т.д. В залежності від природних чи набутих музичних здібностей концертмейстера фактура акомпанементу може бути ускладнена або спрощена, також слід зосередити увагу на виявленні головних елементів супроводу мелодії – на гармонічну і ритмічну основи. Для спрощення фактури акомпанементу в музичній практиці найчастіше використовуються такі варіанти: зняття підголосків, прикрас, відмова від складних гармонічних фігурацій.

У процесі акомпаніаторської діяльності слід приділяти рівну увагу як роботі з вокалістами і інструменталістами, так і власне виконавській творчості концертмейстера. Елементи музичного виконавства, такі як: аплікатура, штрихи, перемінний розмір, зміна ритмічного малюнку, звук (розподілення на мелодію і акомпанемент), - слід пам'ятати і застосовувати при розучуванні музичних творів різних стилів і жанрів.

Важливу роль у творчості акомпаніатора відіграють різні аспекти його діяльності – естетичні, психологічні, філософські. Вони знаходять своє продовження в подальшому розвитку і удосконаленню творчої майстерності музиканта – виконавця, впливають на музичну пам'ять, уяву і мислення, а також на естетичний і моральний бік світогляду.

Творча робота концертмейстера складається з двох частин: робочий процес і концертне виконання. Робочий процес поділяється на чотири етапи, а саме:

*Перший етап* – опрацювання музичного твору в цілому, створення цілісного музичного образу як замальовки майбутнього виконання. Професіоналізм концертмейстера залежить від його здібностей, від навичок візуального прочитання партитури і вміння визначати її

особливості. Основним завданням цього етапу роботи є створення музично – слухових уявлень при зоровому прочитанні нотного тексту твору.

*Другий етап* – робота над кожною партією індивідуально. Вона полягає в наступному: 1) відпрацювання складних місць, застосування різних прийомів гри, підбір зручної аплікатури, правильне виконання мелізмів; 2) виразність динаміки, точність фразування, розучування основної партії, яка має бути ретельно відпрацьованою і відкоректованою.

*Третій етап* – передбачає бездоганне володіння інструментальною партією. Основна частина цього етапу – це робота з солістом. В ній поєднуються: знання партії партнера, наявність інтуїції, «відхід» концертмейстера на другий план по відношенню до вокаліста (це не стосується соліста – інструменталіста, т.як вони знаходяться майже на рівних). Заняття з більшою кількістю учасників (ансамблем, хором) – містять такі ж завдання, як і в роботі з солістом, але ускладнюються в кількісному співвідношенні. На даному етапі роботи потрібно в рівних з солістами співвідношеннях дотримуватись максимальної зосередженості і уваги.

*Четвертий етап* – основою цієї роботи є створення цілісного музично – художнього образу на основі власної трактовки твору, і тому потребує репетиційного виконання твору від початку до кінця. Саме цей заключний етап роботи визначає попереднє налаштування музикантів на концертний виступ і слугує репетицією першого виконання твору цілком.

Підготовка до публічного виступу є особливим процесом і вимагає індивідуального підходу. З досвіду різних музикантів – виконавців різні форми цієї роботи мають певні закономірності, а саме:

- слід планувати роботу над складними творами, задля того, щоб уникнути зривів і неякісного виконання, що ведуть до відчуття страху перед виступом;
- контролювати свою увагу, необхідну під час виступу;
- відчувати впевненість в якійсь роботі і підготовці до концерту;
- позитивний фізичний і психологічний стан музиканта;
- раціональний розподіл своїх сил перед виступом;
- програвання музичних творів цілком з метою відчуття взаємозв'язку між частинами.

II. Концертне виконання – підсумок і кульмінація всього шляху, подоланого концертмейстером в процесі роботи над музичним твором, метою якого є розкриття музично – художнього задуму твору спільно з солістом, у поєднанні з високою культурою виконання.

Головним і необхідним фактором успіху концертної діяльності є вміння створити сприятливий контакт з публікою. Для того, щоб виступ пройшов успішно, існує декілька обов'язкових умов, а саме:

- артистизм і інтуїтивна установка виконавців;
- вміння триматись на сцені;
- мобілізація духовних і фізичних сил;
- любити і проявляти зацікавленість до виконавської діяльності;
- мати відповідне внутрішнє налаштування;
- збагачувати свій виконавський репертуар різноплановими творами: старовинною, українською народною музикою, творами сучасних композиторів;
- знатися на музиці різних епох і стилів;
- пропагандувати своє мистецтво.

Творчість концертмейстера висвітлюється особливо яскраво у виконавстві, і пов'язана вона з грою на інструменті. Підбирання по слуху і транспонування, музично-теоретичні

знання, вміння досягнути і втілити зміст музики в конкретному звучанні є професійними виконавськими якостями концертмейстера. Основою і важливою умовою для акомпаніатора є наявність виконавської культури, яка містить в собі широту світогляду, свідоме відношення до музичного мистецтва, відображення естетичного смаку і готовність до музично-виконавської роботи. Якість виконання залежить від рівня професійної майстерності акомпаніатора. В своїй творчій діяльності йому необхідно не тільки вільно володіти інструментом, але і мати вміння і навички, необхідні для того, щоб донести музичний матеріал до аудиторії.

Діяльність акомпаніатора дуже тісно пов'язана з партією соліста (вокаліста) або партнера по ансамблю (інструменталіста). Він допомагає подолати труднощі, котрі виникають у партнера по ансамблю, слугує йому опорою, гармонічною основою, фактурно збагачує мелодичну лінію соліста.

Велике значення має єдність музичних поглядів акомпаніатора і соліста. Концертмейстер має досконало знати партію соліста, адже музичний супровід і сольна партія – невід'ємні частини цілого.

Виконавський процес концертмейстера складається з двох основних частин: становлення виконавського задуму та його втілення.

Процес становлення виконавського задуму починається зі знайомства з авторським нотним текстом і точним відтворенням його на інструменті, максимально наближуючи звучання інструмента до звучання партії соліста. В супроводі музичного твору мають знайти відображення моменти взяття дихання солістом.

Після знайомства з авторським текстом відбувається осмислення музичного образу твору, його художньої ідеї.

Наступний етап в роботі виконавця – естетичне оцінювання музичного твору, емоційно - образне відображення почутого. У акомпаніатора в процесі музичного сприйняття виникає свій музичний задум, ця ідея налаштовує до застосування певного кола виконавських засобів виразності, які сприяють повнішому розкриттю авторського задуму. В другій частині виконавського процесу, – втіленні авторського задуму, - перед акомпаніатором постають завдання, що пов'язані з точною і правильною передачею ідеї композитора, донесенням її до слухача, вмінням підпорядкувати публіку своєму впливу. Саме тут концертмейстеру необхідний емоційний підйом, артистизм і творча воля.

Існують два образних типи концертмейстера: емоційний і розумовий. Акомпаніатор емоційного образного типу в процесі виконання одночасно з грою на інструменті допомагає солісту показати: мімікою, жестами. Сценічні рухи виконавців пов'язані зі стилем твору, що виконується, і мають вплив на процес сприйняття його слухачем. Головна риса цього типу – здібність впливати на аудиторію шляхом передачі внутрішнього змісту і художнього образу засобами сценічного перевтілення.

У акомпаніатора розумового типу існує абсолютно інший підхід до виконавської і репетиційної діяльності. Він стриманіший в емоційних проявах, ретельно продумує і відпрацьовує план концертного виступу, для нього дуже складним є швидке реагування на несподіванки по ходу виступу.

Виразне виконання творів є найголовнішим завданням в творчості кожного музиканта. Динаміка відіграє величезну роль у виконавському мистецтві і нерозривно пов'язана з агогікою, фразуванням і артикуляцією, визначає індивідуальний виконавський стиль концертмейстера. Виконання акомпанементу спрямовано на реалізацію певних вимог:

досягнення правильного розподілу звучності, виразне виконання мелодичної лінії, відчуття гармонічної основи басу; правильне співвідношення динаміки, темпу, нюансів виконання партії акомпанементу з характером поліруючої партії; уточнення динаміки і тембру звучання в момент переходу від вступу до виконання супроводу.

Щоб почуватися впевнено під час виступу, концертмейстеру необхідно постійно контролювати себе, пам'ятати про те, що він також несе відповідальність і за виконання партії соліста; йому важливо якнайкраще готувати себе до спілкування з аудиторією, не виносити на виступ і суд глядача недопрацьовані твори.

Великий вплив на творчість виконавця має концертна виконавська діяльність, що вважається одним з найважливіших засобів підвищення концертмейстером рівня своєї майстерності. Дослідження означеної проблеми вимагають подальшого розвитку і детальнішого опрацювання.

Отже, діяльність концертмейстера вищого навчального закладу, об'єднує спеціальні, творчі, психологічні та педагогічні функції і є базовою для вирішення цілого комплексу завдань. Її успішність залежить від наявності специфічних навичок і знань із області суміжних виконавських мистецтв, педагогічного відчуття і такту, чіткого усвідомлення різниці у специфіці сольного та ансамблевого виконавства.

#### **Список використаних джерел:**

1. Кубанцева Е.И. Концертмейстерство – музыкально-творческая деятельность / Е.И.Кубанцева // Музыка в школе. – 2001. – № 2. – С. 38-40
2. Люблинский А.А. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы / А.А.Люблинский. – Л.: Музыка, 1972. – 81с.
3. Молчанова Т.О. Мистецтво піаніста-концертмейстера: Навч. посібник [2-е вид. доп. перер.] / Т.О.Молчанова. – Львів: ДМА, 2007. – 216 с.
4. Радина И. О работе концертмейстера со студентом-вокалистом / И.Радина // О мастерстве ансамблиста [сб. науч. трудов]. – Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1986. – С. 73-83.
5. Ревенчук В.В. Теорія та методика формування концертмейстерських умінь: [навчальний посібник] / В.В.Ревенчук. – Ніжин: Видавництво НДУ ім. М.Гоголя, 2009. – 111с.

## **МІМІКА ЯК ЗАСІБ ВИРАЗНОСТІ ДИРИГЕНТСЬКОГО АПАРАТУ ТА ХОРОВОЇ КОМУНІКАЦІЇ**

*Штена Ж.В., викладач*

*Пацкань І.В., викладач*

*У статті розглянуті роль та значення міміки як засобу музичної виразності диригентського апарату та хорової комунікації. Визначені місце та функції міміки в структурі диригентського апарату.*

**Ключові слова:** *міміка, диригент, хор.*

*В статье рассмотрены роль и значение мимики как средства музыкальной выразительности дирижерского аппарата и хоровой коммуникации. Определены место и функции мимики в структуре дирижерского аппарата.*

**Ключевые слова:** *мимика, дирижер, хор.*

*The role and value of a facial expression as means of musical expressiveness of the conductor's device and choral communication are considered in article. The place and functions of a facial expression in structure of the conductor's device are defined.*

**Keywords:** *mimicry, conductor, chorus.*



**Постановка проблеми.** Видатний диригент О. Іванов-Радкевич писав: «Не існує диригентської «техніки рук», «техніки очей», «голови» і т. п. , а існує «техніка диригування» в процесі якої всі внутрішні музичні ресурси і диригентський апарат діє тільки як безперервні взаємопов'язані між собою частини».(1 ) Дійсно, без таких «частин» про які пише видатний диригент, мануальна техніка при всій своїй відточеності може взагалі стати не зрозумілою, або не правильно зрозумілою. В зв'язку з цим інший видатний диригент Г. Рождественський схиляється до думки, що можна диригувати хором і оркестром «одними очима», без рук. Не дивлячись на деяку раціональність цієї думки зовсім погодитись з видатним диригентом не можна, особливо коли виконавцями хорового твору є самодіяльний або навчальний колектив. З віком та досвідом багато диригентів зменшують амплітуду своїх рухів голови, корпусу і особливо рук. Накопичений ними досвід дозволяє керувати хором за допомогою мінімальних фізичних рухів, обмежуючись роботою повік, очей та артикуляційного апарату. Щоб краще зрозуміти сам процес диригування хором необхідно звернутись до загально прийнятої диригентської техніки, яка включає весь комплекс диригентських засобів та розглянути такий важливий її компонент як міміка.

Міміка, в порівнянні з мануальною технікою, в науковій та методичній літературі мало досліджена. Вона значно впливає на виконавський процес і є важливим компонентом диригентського апарату. Міміка є провідною спроможністю диригента, поряд з виконавською волею та здібністю до виразної передачі музичного змісту.

Такі видатні диригенти як Д. Загрецький, В. Васил'єв, В. Живов, С. Козачков, та інші визнають міміку важливим компонентом диригентського апарату. Професор кафедри хорового диригування С. Козачков вперше поєднав міміку з фізіологічними процесами, звертаючись до розгляду міміки хорового диригента. А професор Д. Загрецький для покращення дикції використовував прийом беззвучної артикуляції голосних та приголосних рухом губ під час співу хору на репетиціях та концертних виступах.

**Мета статті** визначити та обґрунтувати значення міміки як компонента диригентського апарату і хорової комунікації в процесі хорового диригування.

**Виклад основного матеріалу.** У процесі роботи над хоровим твором в результаті двостороннього невербального зв'язку (від диригента до хору і навпаки) створюється єдиний колективний задум, емоційний настрій хорового колективу, єдині засоби реалізації творчого задуму. Міміка поряд з мануальною технікою здійснює комунікативну та естетичну функції, забезпечує інформаційний простір хорового виконання.

Робота диригента з хором в процесі диригування перетворюється в динамічний інформаційний процес, в результаті якого відбувається перекодування невербальної інформації у вербальну. Але в процесі розучування та виконання хорових творів одних диригентських жестів (як провідників інформації) буде абсолютно недостатньо. Щоб інформація була повною потрібна інформація у вигляді додаткових знаків та символів (передача характеру, почуттів, якості вокальної вимови), якою і виступають мімічні та артикуляційні рухи м'язів обличчя диригента. Міміка доповнює мануальну техніку, допомагає розкрити внутрішній зміст твору, створює жестовий підтекст.

Велике значення для підтримки диригента в роботі над хоровим твором відіграє вираз очей. За допомогою погляду диригент здійснює вольовий вплив на виконавця і контролює процес виконання. Енергійний, прямий та відкритий погляд допоможе швидко зібрати увагу співаків, показати вступ кожній партії, початок та кінець виконання хорового твору, підкаже характер або динаміку вступу, висловить подяку, підбадьорить чи заспокоїть перед

відповідальним виступом. Кожне почуття та враження проявляється в розумовій діяльності або в м'язових скороченнях. Людина широко розкриває очі коли здивована. В хвилини радості її брови піднімаються вгору, а в хвилини суму – хмуряться. Всі ці ознаки типові знаки, якими людина виражає свої емоції.

Виникає необхідність визначити місце і функції міміки в структурі диригентського апарату. Для цього ми повинні дати визначення «міміка» та лицьова експресія. Ці теми використовуються як синоніми. Якщо говорити про міміку, то, в першу чергу, мова буде йти про мускулатурний, м'язово-рухливий компонент, за допомогою якого можна змінювати вирази обличчя. В словнику психіатричних термінів слово міміка (від грец. *mimikos* – наслідувальний) трактується як «сукупність рухів частин обличчя, що виражають стан суб'єкта або його ставлення до сприйняття». Шведський анатом К. Херманн виділив двадцять три «нейромускулярні одиниці», до яких можна звести всі мімічні реакції до механічних, тобто, не обов'язково, щоб м'язові рухи супроводжувались певними емоціями чи почуттями. В житті та мистецтві у здорової людини м'язові рухи відображають на обличчі самопочуття, настрої, комунікативну ситуацію, емоції, події та інше, тобто, носять презентативний характер. Таким чином можна дати наступне визначення: міміка – це сукупність рухів частин обличчя, які є наслідком реакції людини на різні зовнішні впливи, що оточують її.

Експресія (від англ. - *facial expression*) – це сила прояву почуттів і переживань. Термін лицьова експресія трактується як відображення на обличчі внутрішнього душевного ставлення людини до навколишньої дійсності і вказує на міру та якість емоційної реакції, яка передається за допомогою міміки, очей, погляду, артикуляції. Внутрішній світ людини, особисті роздуми над образами творів мистецтва, які виникають на основі роботи інтелекту, культури, типу характеру, розвиненості вольової та емоційної сфер – все це передається рухами м'язів, які є механічним засобом їх реалізації. Якщо психологія та фізіогноміка розглядає міміку ізольовано як візуальні, артикуляційні, мануальні та інші компоненти, то в роботі з хором колективом вона презентує себе як складна, цілісна, комплексна структура, яка об'єднує всі ці компоненти. Лицьова експресія відображає процеси регулювання художньо-виконавської взаємодії, а міміка відповідає за підтримуючі або замінюючі управлінські функції мануального диригентського апарату.

Відсутність темпераменту та виразності в диригентській практиці – виключення, тому що мімічна сторона є показником повноцінного спілкування. В хорівій практиці існує два типи диригентів: одні імпульсивні, з яскравою рухомою лицьовою мімікою, інші – стримані, з великою внутрішньою експресією.

Мімічні або лицьові м'язи розташовані навколо органів чуття (очей, рота, носа, вух). Якщо людина задоволена, щоб корисний вплив середовища краще сприймався – лицьові м'язи розширюються, тобто дають нашим органам чуття краще сприймати отримані враження. Незадоволення або шкідливі впливи середовища викликають протилежну реакцію: лицьові м'язи звужуються і закривають органи чуття. Портрет обуреного диригента добре знайомий хористам за невдалим виступом: напружені м'язи щік, щільно зімкнуті зуби, різкий та грізний погляд, що шукає винуватця помилки або закликає до її негайного виправлення.

Всі групи м'язів частин обличчя можна умовно розділити на чотири групи:

1. До цієї групи м'язів відносяться м'язи черепа, округлості очей, а саме: лобовий м'яз, кругові м'язи очей і пірамідальний м'яз (гордіїв м'яз). У диригентській міміці найбільш

використовується лобовий м'яз. При скороченні цього м'яза піднімається шкіра лоба та піднімаються брови. В області чола утворюються шкіряні складки. Цей м'яз здійснює вольові та управлінські характеристики та виражає увагу та подив. Якщо він скорочується на одній стороні, і піднімає одну брову, то це говорить про те, що людина сумнівається, задає запитання. При вираженні радості піднімається внутрішній кінець брів. Вираження жалю супроводжується підведенням зовнішніх відділів брів. Кругові м'язи очей теж скорочуються при вираженні уваги, сумніву, питання та ін. М'язові рухи верхньої частини обличчя регулюють спонукальні компоненти невербального спілкування диригента з хором і несуть діяльну реакцію тих, до кого звертається диригент. Часто, виразного підняття однієї брови достатньо, щоб співаки відчували його несхвалення. Найбільш активна робота м'язів цієї групи перед початковим ауфтактом, а зосереджений та уважний погляд, яким диригент обводить хоровий колектив створює необхідне біоемоційне поле перед початком вступу.

2. М'язи навколо ротового отвору та ніздрів. До них входять: круговий м'яз рота, великий скуловий м'яз, м'яз сміху, жувальні м'язи та ін. Ця група м'язів відповідає за рух ротового отвору та появу на обличчі усмішки. Посмішка диригента є для співаків знаком схвалення або підтримки. Вона стимулює відповідне почуття і нормальне функціонування співочого процесу.

3. До цієї групи м'язів ми відносимо артикуляцію, яка має велике значення в хоровому мистецтві, оскільки вона об'єднує музику і поетичне слово. Ми розуміємо артикуляцію (від лат. articulo - розчленюю) як роботу органів мови при проголошенні звуків. Артикуляційний апарат складається:

- з активних органів ( губи, м'яке піднебіння, нижня щелепа);
- з пасивних органів (зуби, верхня щелепа, тверде піднебіння).

У процесі управління хором диригент здійснює беззвучну артикуляцію тексту та сприяє одноманерності в проголошенні тексту хором. В навчальному хорі, де співаки ще вчаться правильному виконанню та вимові літературного тексту, артикуляції потрібно приділяти особливу увагу, уважно копіювати керівника. Під час концертного виступу або репетиції учасники хорового колективу часто забувають текст, тому артикуляція диригента необхідна і важлива як форма підказки.

4. Найбільш важливим органом, що здійснює контакт з хором, вважається погляд, очі. Диригентські жести, при всій їх відточеності, можуть бути не зрозумілими, якщо вони не мають підтримки виразним поглядом. Майже вісімдесят процентів чуттєвих вражень людина отримує через органи зору. Погляд виконує роль керуючого впливу, забезпечуючи зворотний зв'язок. Виключно важливий компонент комунікації є візуальна взаємодія (контакт очима). В зв'язку з цим можна виділити наступні функції візуальної взаємодії в хоровій комунікації:

- встановлення та підтримання міжособистісної взаємодії диригента;
- інформаційний пошук (диригент засобами мануальної техніки і лицьової артикуляції повідомляє співакам, які дивляться на диригента, необхідні відомості про виконання твору, а для отримання інформації зворотного зв'язку, - дивиться на співаків);
- заходи сповіщення про виникаючі помилки та їх подолання;
- врегулювання міри прояву творчої індивідуальності хористів в формуванні єдиної виконавської концепції хору.

Очі – це маленький але досить потужний комп'ютер, який проводить попередню обробку тієї інформації яку бачить. По зоровому нерву передається зафіксована інформація.

Картинка обробляється і в мозок надходять відомості про образи, що містяться в ній. Для досягнення якісного візуального контакту з хором диригент повинен володіти:

- сильним енергетичним біополем погляду, вольовим імпульсним початком, здатним притягувати і постійно утримувати зоровий фокус усіх співаків одночасно;
- оригінальністю, яскраво вираженою харизмою;
- привабливими зовнішніми даними, певною особистісною та статевою привабливістю.

Як правило, хоровому співакові під час репетицій та концертів здається, що диригент спрямовує свій погляд саме на нього. Тому, щоб не пригнічувати та не нервувати хористів, погляд диригента повинен бути доброзичливим, заспокійливим та підкріплений лагідною усмішкою.

**Висновки та перспективи подальших досліджень у даному напрямку.** Поза, жест, погляд, міміка – головні засоби невербального спілкування диригента з хором - виступають цілісною системою. Хорова практика знає чимало прикладів диригентів з досить скромною мануальною технікою, але з вольовим, гіпнотичним поглядом та яскравим темпераментом. Таким чином, розглядаючи міміку як компонент диригентського апарату та хорової комунікації, можна зробити наступні висновки:

1. Інформаційно-комунікативні та регуляційно-комунікативні – основні функції міміки хорového диригента.
2. Емоційні вирази, мімічні реакції та лицьова експресія необхідні диригенту для управління різними сторонами хорového звучання, нарівні з мануальною технікою та є регулюючими та усвідомленими.
3. Міміка хорového диригента – це передача та прийом невербальної інформації, складний фізіолого-психологічний акт, який здійснюється на основі біологічних і соціальних норм.
4. Мімічна діяльність обличчя диригента є найважливішим компонентом інформаційного, комунікативного та емоційного рівнів спілкування.
5. Образне мислення диригента передається через чіткість та яскравість мімічної діяльності, яка призначена для виконання управлінських функцій. Лицьова експресія – це міжособистісна взаємодія виконавців, яка ґрунтується на образно-емоційному тонусі, а також визначає музично-творчі та психолого-комунікативні риси хорového колективу.

Під час підготовки студента до його професійної діяльності в якості хорového диригента необхідно звертати увагу на виразну міміку студентів під час навчання, оскільки виховувати виразну міміку буває дуже нелегко. Цьому перешкоджають об'єктивні обставини, а саме: відсутність в класі безпосереднього спілкування з хором, невиразне від природи обличчя та інші психологічні фактори. Тому з метою поліпшення емоційної палітри студента необхідно поєднувати вправи зі смисловим значенням рухів. Разом з цим потрібно пам'ятати, що міміка диригента не може бути штучною, а повинна виникати як природний прояв його емоцій, його проникливе відчуття музики, як зовнішній прояв його внутрішнього стану.

#### **Список використаних джерел:**

1. Иванов-Радкевич А.П. О воспитании дирижера / А.П. Иванов-Радкевич. – М. : Музыка, 1973. – 79 с.
2. Казачков С.А. Дирижер хора – артист и педагог / С.А. Казачков. – Изд. Каз. гос. консерват., 1998. – 404с.
3. Конюхов Н. И. Словарь практикующего психолога / Н.И. Конюхов. – Воронеж: Изд-во НВО «МОДЕК», 1996. 326 с.

4. Кравцова Н. Є. Сильовий підхід в диригентській підготовці педагога-музиканта / Н. Є. Кравцова // Молодий вчений. – Херсон, 2018. – №5.2 (57.2) травень – С. 150-155.
5. Лабунская В.А. Невербальное поведение / В.А. Лабунская. – М.: 1991. – 324 с.
6. Ольхов С. И. Теоретические основы дирижерской техники / С.И. Ольхов. – Л.: Музыка, 1984. – 160 с.
7. Трусов В.П. Вираження емоцій на обличчі / В.П. Трусов // Питання психології. – 1982. – №5.

## ВІННИЦЬКА ВЧИТЕЛЬСЬКА СЕМІНАРІЯ У СТАНОВЛЕННІ ПРОФЕСІЙНИХ ЗАСАД ХОРОВОЇ КУЛЬТУРИ РЕГІОНУ

*Сізова Н. С., викладач*

*Стаття присвячена дослідженню музичної діяльності Вінницької вчительської семінарії та її вплив на становлення хорової культури Вінниччини кінця XIX – початку XX століття.*

**Ключові слова:** *хорова культура Вінниччини, вчительська семінарія, хоровий спів, концертна діяльність, церковний спів.*

*Статья посвящена исследованию музыкальной деятельности Винницкой учительской семинарии и ее влияния на становление хоровой культуры Винницкой области конца XIX – начала XX века.*

**Ключевые слова:** *хоровая культура Винницкой области, учительская семинария, хоровое пение, концертная деятельность, церковное пение.*

*The article is devoted to the study of the musical activity of the Vinnitsa Teachers' Seminary and its influence on the formation choral culture of the late 19th and early 20th centuries of the Vinnitsa region.*

**Keywords:** *choral culture of Vinnitsa region, the teacher's seminary, choral singing, concert activity, church singing.*

Хорове мистецтво Вінниччини другої половини XIX – початку XX століття формувалося у декількох галузях. Серед таких галузей вагоме місце посідає музична діяльність закладів освіти, серед яких провідне місце займала вінницька вчительська семінарія.

Значна увага у дослідженні діяльності учбових навчальних закладів та вивчення їх впливу на професійне становлення хорового мистецтва певного регіону представлена у дисертаціях Даценко П.Х. [3], Долгіх М.В. [4], Желан А.В. [5], Руденко Л.Г. [7].

Дослідження вокально-хорової творчості у закладах освіти Вінниччини зосереджені у дисертаціях Антошко М. О. [1], Іскри С. І. [6], Черкашиної О.В. [8].

Дослідження методичних принципів викладання співу у вчительських семінаріях, в тому числі і Вінницькій вчительській семінарії, її вокально-хорової діяльності знаходиться лише на початковому етапі. Тому питання постає актуальним і таким, що потребує своєї ґрунтовної розробки.

Спираючись на існуючі дослідження та матеріали, що містяться у Державному архіві Вінницької області, автор статті ставить за мету визначити місце вокально-хорової роботи вінницької вчительської семінарії та визначити її вплив на професійне становлення хорової культури краю.

Вагому роль у закладанні основ професійного хорового музикування на Вінниччині відіграла вчительська семінарія, що у 1910-х роках стала одним із осередків культурного життя міста. Навчальний заклад займався підготовкою викладачів початкових і середніх шкіл, брак яких дуже гостро відчувався на теренах краю.

Семінарія розпочала роботу 6 грудня 1907 року в с. Потоки Вінницького повіту Подільської губернії. Вже у червні 1909 року наказом Ради міністрів російського уряду семінарію було переведено до м. Вінниці [2]<sup>1</sup>.

Семінарія керувалася програмами, затвердженими в Міністерстві народної освіти 1903 року. Всі зміни щодо викладання в семінарії повинні були отримати дозвіл попечителя Київського учбового Округу, до якого і відносилася сама семінарія. При семінарії діяло й зразкове училище, що слугувало базою для практики майбутніх вчителів.

Вже після переведення закладу до Вінниці була створена бібліотека семінарії, яка станом на 1911 рік налічувала 2440 примірників творів класичної літератури, праць з історії, богослов'я, географії, педагогіки, філософії, а також енциклопедичні словники Брокгаузена та Ефрона, різні періодичні видання. Окремо слід наголосити на тому, що бібліотека була укомплектована посібниками для співу та нотними виданнями творів.

Вже у перші роки своєї роботи семінарія почала закуповувати й музичні інструменти. Так, у 1910 році було придбано шістнадцять інструментів, а в 1911 – двадцять три.

Кількість вихованців в семінарії щороку збільшувалася і станом на 1 січня 1911 року нараховувала вже 150 учнів. Цього року семінарія отримала повний чотирикласний склад учнів, які навчалися державним коштом.

Навчально-виховна робота в учительській семінарії здійснювалася у річищі розвитку патріотичних почуттів до російського самодержавства. Тому значна увага приділялася вивченню російської історії, мови та літератури.

Естетичному вихованню учнів сприяло проведення літературно-музичних вечорів, відвідування театру, екскурсії до інших міст. Значну роль в естетичному вихованні семінаристів відігравав попечитель Д.Ф.Гейден, який власним коштом часто забезпечував вихованців квитками на оперні вистави у міському театрі. Він виділяв й кошти на екскурсії учнів до Києва, Санкт-Петербургу, Москви. Викладачі семінарії, які супроводжували учнів у подорожах, повинні були ретельно фіксувати усі події. В одному з описів екскурсії віднаходимо згадку про поведінку семінаристів: «Майже від самого від'їзду з Вінниці біля кожного вікна вагону і на площадках стояли вихованці із записниками, обов'язково занотовуючи туди усе, що заслуговувало їх уваги... З настанням вечора вихованці, створивши декілька груп, розпочали жваві розмови... Поміж цих розмов хтось раптом починав співати хорому пісню – і вона дружно підхоплювалася іншими, на певний час об'єднуючи відпочинок групи» [2, арк.136].

Першим викладачем співу у семінарії був отець Мелентій Степанович Теравський, який також викладав Закон Божий. Він не мав спеціальної музичної освіти, був випускником Подільської духовної семінарії і водночас виконував функції приходського священика. З його характеристики, розміщеної у звіті про роботу семінарії за 1907-1908 навчальний рік, вказується, що він користувався великою повагою серед колег, хоча був доволі суворим викладачем.

---

<sup>1</sup> В с. Потоках для семінарії було відведено приміщення двокласного сільського училища, яке не вмещало учнів семінарії. Гуртожиток також не міг забезпечити місця усім бажаючим. Тому переведення закладу до Вінниці виявилось дуже вчасним і доцільним. У Вінниці семінарії тимчасово виділили три будинки у передмісті, в 1910 року Вінницька міська управа побудувала для семінарії власне приміщення в Замостянському районі, де зараз знаходиться Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського [2, арк.79].

Згідно загально прийнятої програми, на заняття співом відводилося 280 годин, що у порівнянні з аудиторним навантаженням з інших дисциплін було досить багато<sup>2</sup>. У кожному класі уроки співів проходили по дві години на тиждень. Перевідних іспитів з предмету співів в семінарії не було, а всі заняття зі співу та музики проводились у післяобідню годину.

О.Теравський організував хор, якому присвячував дуже багато часу. В архівних документах знаходимо записи, які слугують свідченням закоханості і відданості о. Теравського хоровій справі. Там згадується, що урокам співу викладач присвячує занадто «більше часу, аніж необхідно» [2, арк.58].

Від самого початку створення учнівського хору семінаристів його головним завданням, звичайно, був спів під час богослужінь. До семінаристів у колектив приєднувались також вихованці зразкового двокласного училища. Спочатку семінарський хор співав у церкві міської гімназії, а згодом вже у церкві Вознесіння, яка була побудована близько учительської семінарії і надана їй у тимчасове користування міським управлінням.

Проте репертуар семінарського хорового колективу не обмежувався виключно духовними творами, а доповнювався світським композиціями. Завдяки значній кількості годин, відведених на вивчення співів, учнівський хор вирізнявся своїм професійним рівнем, гарним читанням хористів з аркушу, різноманітністю репертуару.

З вересня 1911 року О. Теравського на посаді вчителі співу і керівника учнівського хору замінив А.Г.Лазарев, який мав відповідну професійну підготовку і був випускником Імператорської Придворної капели. Отримане ним звання вчителя співу та теорії музики дозволило йому стати також і викладачем музики в семінарії. З початком його роботи у навчальному закладі музичне життя семінарії значно поживалося.

О. Теравський започаткував й традицію учнівських літературно-вокальних вечорів, у проведенні яких йому почав допомагати А.Лазарев. Постійними учасниками вечорів були учнівські хор та оркестр. До складу учнівського оркестру входили вихованці, що вивчали музику. Музика була не обов'язковим предметом у семінарії, тому її вивчали за бажанням за окрему плату з особистих коштів. Вихованцям семінарії в різний час викладалась гра на скрипці, віолончелі, контрабасі, гітарі, балалайці, фісгармонії, а також на духових інструментах, які семінарія могла придбати.

Директор семінарії, статський радник Василь Миколайович Осташков у своєму звіті згадує один із виступів оркестру наступним чином: «На учнівському вечорі... фігурував вже оркестр вихованців осіб з двадцять, і досить пристойно виконав декілька мелодій і народний гімн» [2, арк.90].

Натхненна робота А. Лазарева надихнула учнів на самостійне створення оркестру балалаечників, яким керував вихованець семінарії Ступницький [там саме].

Учнівський хор та оркестр постійно приймали участь у святкових концертах поза межами семінарії спільно з учнями інших навчальних закладів міста. Такі заходи, зазвичай, відбувалися у Народному Домі чи Міському театрі і користувалися успіхом у міської публіки.

Розпочавши готувати викладачів початкових і середніх шкіл, Вінницька учительська семінарія також ставить хоровий спів на належний рівень. Хор семінарії постійно супроводжував недільні богослужіння, але його репертуар був значно ширшим та охоплював, окрім літургійної музики, твори світської музики. Участь учнівського хору у

---

<sup>2</sup> Так, на заняття з арифметики відводилося 200 , педагогіки – 210, історії – 150 годин. Більша, аніж для співі, кількість аудиторних годин відводилася на навчання російській мові та ремесел

різноманітних культурних заходах у місті сприяла як популяризації самого закладу, так і хорового виконавства поміж містян і мешканців краю. У підсумку можна зазначити, що вокально-хорова діяльність вчительської семінарії, її викладачів О. Теравського та А. Лазарева заклали підвалини до формування професійних засад хорового розвитку Вінниччини.

#### Список використаних джерел:

1. Антошко М. О. Вінниччина як складова художньої культури Поділля 60-х років XIX – першої половини XX століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / М.О. Антошко; Національна музична академія України імені П.І. Чайковського, Міністерство культури і туризму України. – К., 2011. – 16 с.
2. ДАВО. Д-13. Оп.1. Спр. 2. Звіт про роботу семінарії
3. Даценко П.Х. Культурно-мистецька спадщина Житомирщини у вимірах українського духовного життя XIX - першої третини XX ст.: Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.01 / П.Х. Даценко / Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. — К., 2005. — 19 с.
4. Долгіх М.В. Становлення музичного професіоналізму Єлисаветградщини (1900 - 1920-ті рр.): автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03/ М. В. Долгіх; НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. — К., 2011. — 20 с. — укр.
5. Желан А.В. Становлення та розвиток музичної освіти в Херсонській губернії (кінець XIX – початок XX століття) : автореф. дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.01 «Загальна педагогіка та історія педагогіки» / А. В. Желан; Луганський національний університет імені Тараса Шевченка. – Луганськ, 2008. – 22 с.
6. Іскра С. І. Соціокультурна діяльність Римо-католицької Церкви у контексті духовної культури Поділля : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / С.І. Іскра; Львівська національна музична академія ім. М.В.Лисенка. – Львів, 2010. – 208 с.
7. Руденко Л.Г. Роль Києво-Могилянської та Духовної академії у розвитку хорового мистецтва України (за матеріалами їх нотозбірні): автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Л. Г. Руденко ; НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського. — К., 2010. — 20 с. — укр.
8. Черкашина О.В. Театр опери та балету і Державна консерваторія у Вінниці як феномени національної культури першої половини XX ст. : дис. ... канд. Мистецтвознавства : спец. 26.00.01 - «Теорія і історія культури» / О.В. Черкашина; Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. – К., 2012. – 241 с.

## РОЛЬ МУЗИЧНОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ В ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

*Стребкова Д.В., концертмейстер*

*У статті розглядається сутність музичної імпровізації. Аспекти формування й розвитку музичної імпровізації у підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва.*

*Ключові слова: імпровізація, навички імпровізації, творча свобода майбутнього педагога -музиканта.*

*В статье раскрывается сущность музыкальной импровизации, аспекты формирования и развития музыкальной импровизации в подготовке будущего учителя музыкального искусства.*

*Ключевые слова: импровизация, навыки импровизации, творческая свобода будущего педагога -музыканта.*

*The essence of musical improvisation is considered in the article. Aspects of formation and the development of musical improvisation in the preparation of the future teacher of music.*

*Key words: improvisation, improvisation skills, creative freedom future teacher - musician.*



**Постановка проблеми, актуальність та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями.** Радикальні зміни в соціальному житті суспільства вимагають повного переосмислення ідей, адаптації методики її роботи до нових умов, в яких працюють сучасні вищі навчальні заклади. Наша держава потребує активних людей, творчих особистостей, які здатні до нового мислення. Серед характерних рис нового педагогічного мислення головною є організація виховання, що направлена на формування творчої особистості, неординарної індивідуальності.

Особистість, віддаючи свої душевні сили мистецтву, сприймаючи музичний твір, розкривається, збагачується. Одним із суттєвих чинників виховання соціально значущих якостей особистості є творча діяльність. Ця проблема яскраво висвітлена в державних документах. Програма “Освіта” (Україна XXI ст.) передбачає реформування змісту освіти і організації процесу навчання й виховання. Держава та суспільство ставить завданням сучасної національної школи – розвивати кожну людину як неповторну індивідуальність, створювати такі умови, за яких людина займає позицію суб'єкта навчально-виховної діяльності; унаслідок цього у неї розвиваються якості творчої особистості: ініціативність, прагнення до самоосвіти, самонавчання. Це знайшло відображення в законі України “Про освіту”, в якому зазначено, що метою освіти є всебічний розвиток особистості, розвиток її талантів, розумових, фізичних здібностей.

Сучасний етап соціального і науково-технічного прогресу вимагає істотного оновлення завдань освіти в галузі “Мистецтво”. Велика роль тут належить такій творчій професії, як *вчитель музичного мистецтва*. Майбутній вчитель музичного мистецтва – це творець, оскільки його першорядне завдання - розвивати творчу потребу дитини. А це неможливо без підвищення статусу музичних дисциплін. Учитель музичного мистецтва – це універсал, в якому поєднано виконавця, композитора, концертмейстера, хормейстера.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** У сучасній підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва в системі вищої музично-педагогічної освіти надається велике значення використанню музичної імпровізації (Л. Арчажникова, Л. Баренбойм, Е. Брилін, А. Ковальов, Л. Масол, О. Олексюк, Г. Падалка, О. Ростовський, О. Рудницька, О. Щолокова та ін.). Імпровізація як засіб розвитку творчих навичок студентів, майбутніх учителів музичного мистецтва була предметом спеціальної уваги в працях вітчизняних дослідників (С. Бірюкова, А. Маклигіна, С. Мальцева, І. Розанова, В. Смиренського, В. Чепеленко). Особливості феномену імпровізації розглядаються в працях Д. Лівшиця та А. Шевеля. Про психологію імпровізації писали Б. Рунін, С. Мальцев. Імпровізації у педагогічній творчості присвячена праця В. Харькіна, в якій виявлені умови ефективності імпровізації в процесі діяльності вчителя. Проблеми навчання імпровізації на фортепіано присвячені праці І. Бриля, Ю. Козирева, А. Нікітіна. Авторами сучасних досліджень методичного плану з проблеми навчання імпровізації на фортепіано є В. Романенко, О. Хромущин, О. Булаєва, О. Геталова.

На думку дослідниці К. Шпаковської, сутність імпровізації полягає у безпосередній свободі висловлювання, розкутості, пов'язаної із особливим характером музичної творчості, тобто у тому, чого за фактом немає у закінчених композиціях. Ось чому виконавець прагне оволодіти цією майстерністю якщо не досконало, то хоча б у деталях [9, с.144].

Ю.Козирьов, професор Московського коледжу мистецтва музичної імпровізації, вдало зазначає, що імпровізація не є кінцевим моментом навчання музиці, а навпаки, повинна бути початковим, і приступати до навчання імпровізації слід з 1-го класу [2, с.20 -27]. Однак

предмет музичного навчання імпровізації не зайняв належне місце в ДМШ, йому не надається важливе значення, за виключенням одиничних шкіл.

У сучасній музичній психології особливо актуальною є проблема формування імпровізаційних і творчих здібностей. Відомими є дослідження з *психології творчості* Л. Виготського, А. Брушлінського, Б. Кедрова.

Починаючи з музичної школи й закінчуючи вищим навчальним закладом здійснюється інструментальна виконавська підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва. Н.Мозгальова тлумачить інструментально-виконавську підготовку вчителя музичного мистецтва як процес становлення гармонійно урівноваженого музиканта, що володіє раціональними способами роботи з інструментом, грамотно розбирається в тексті музичного твору та вміє ретельно продумувати власну інтерпретацію, синтезуючи різні виконавські традиції [10,с.39-43].

Значна кількість досліджень присвячена застосуванню набутих умінь у педагогічному процесі, який є експериментальним. Тому на допомогу вчителю й приходять уміле застосування музичної імпровізації під час вивчення поспівок, у процесі виконання творчих завдань тощо. «Учитель, який сам багато знає і вміє, зможе задовольнити ті різноманітні вимоги, які пред'являють до нього учні, і розвинути їхні здібності»[4,с.35 -41]. Практично в будь-якій ситуації майстерне володіння музичною імпровізацією стане в пригоді учителю.

**Мета статті** – показати, що одним із ефективних засобів професійного розвитку майбутніх учителів музичного мистецтва є високий рівень засвоєння ними прийомів імпровізації на заняттях з основного музичного інструменту. Вони мають бути готові до музично-виховної роботи, оволодіти уміньми формувати в школярів справжнє музично-мисленнє. Окрім вивчення об'ємного музичного матеріалу, художньо-цілісного виконання мініатюр та великих творів, необхідно формувати навички імпровізації, переструктурування музичного матеріалу; вмілого “дидактичного” показу виражальних засобів тощо. Усе це є вкрай необхідним для шкільної роботи, але не менш важливим є вміння майбутнього вчителя з точки зору виконавця донести до слухача весь зміст музичного тексту, всі образи та ідеї, які втілює автор [11,с.368].

**Виклад основного матеріалу.** Імпровізація - феномен найменш досліджений у музичному мистецтві. Правильна методика навчання музичної імпровізації для студента-музиканта у вищому навчальному закладі, є основним аспектом формування майбутнього професіонала, оскільки під вмілим керівництвом педагога під час виконання різних видів імпровізацій: мовної, вокальної, ритмічної та інструментальної – розкривається і розвивається творчий потенціал студента-музиканта.

Знання законів імпровізації створюють інше відношення до виконуваних творів: зменшується час, необхідний для розучування нотного матеріалу, збільшується впевненість в собі та на сцені, зростає творча ініціатива виконавця. Оволодіння швидкою реактивністю музичного мислення, адаптивністю до виконавських умов, стресостійкістю – це все вміння і навички імпровізації. Головне – позбавитися від музичної німоти і отримати дар музичної мови (справжня свобода і незалежність). Мистецтво музичної імпровізації є найвищою цінністю і професійним досягненням.

Термін «імпровізація», що від латинського (*improvises* – непередбачуваний, *ex improvise* – без підготовки) вказує на раптовість як на головну ознаку процесу імпровізації. У виконавстві розглядається як «творчість з ходу», без попередньої підготовки – це явище універсальне. Вона існує у різних сферах повсякденності, у філософії, психолого-

педагогічних, та технічних науках. Імпровізація – це самостійно побудований музичний потік, що уособлює собою свободу мислення у звуковій палітрі і черпає натхнення з глибини творчого “я” [8,с.179]. Свобода та підготовленість, натхнення та розум – неодмінні умови справжнього мистецтва імпровізації.

Загальновідомо, що лише та імпровізація викликає емоційний відгук, заслуговує на увагу, яка добре підготовлена, тобто відповідає логіці музичного розвитку, ґрунтується на високому виконавському та культурному рівні музиканта[8].

Музична імпровізація має досить давнє походження. В європейській професійній музиці імпровізація починає розповсюджуватись у середні віки, спочатку у вокальній, культовій музиці. Оскільки форми її запису були недосконалими, приблизними, то виконавці культової музики часто були змушені вдаватись до її відтворення з імпровізаціями.

Важливу роль імпровізація відіграє в естрадній та джазовій музиці, що виникла в Європі у ХІХ-му столітті як творче узагальнення і розвиток побутової та розважальної музики.

Існуюча у буденній свідомості думка, що імпровізація є справою особливо обдарованих людей, безпідставна та відображає інерційно-пасивні погляди на музичну педагогіку.

Відсутність навичок імпровізації у більшості “академічних” музикантів пояснюється деякими програмними установками існуючої системи музичної освіти, де з перших кроків навчання домінує свого роду “галузевий” підхід: виховання “чистого” виконавця, потім – з “невдалого” виконавця – теоретика, а нерідко і композитора[3]. Колись втрачена в педагогіці установка на підготовку музиканта з універсальним набором творчих навичок (виконавських, композиторських, теоретичних) сьогодні потребує свого відродження, починаючи з ранніх ступенів навчання музики, причому така спрямованість має відрізнити не лише систему спеціалізованої підготовки музикантів - професіоналів, але й визначити стилістику роботи у звичайних ДМШ.

Головна мета імпровізації – вивільнення прихованої творчої енергії виконавця. Якість імпровізації, її художня цінність залежать від смаку виконавця, його творчої уяви, теоретичних і практичних знань, запасу гармонічних, мелодичних та ритмічних зворотів. Користуватися готовими моделями завчених мелодичних ходів та фігураційних стереотипів дозволяється лише на початковому етапі творчого навчання, оскільки імпровізація будується на справжньому творчому натхненні.

Починати навчання мистецтва імпровізації потрібно тоді, коли у музиканта вже сформований виконавський апарат і вироблена вільна зорово-слухова орієнтація під час гри на інструменті.

Оскільки імпровізація будується на основі мелодичних, гармонічних та ритмічних варіювань, деякі педагоги-музиканти (Н. Вишнякова, Ю. Козирев, В. Петрушин, Г. Шатковський) вважають найсприятливішим ґрунтом для імпровізації ладогармонічну основу.

Засвоїти мистецтво елементарної імпровізації студентам допомагають такі завдання: гра ладових моделей, наприклад, від II ступеня зіграти та проспівати дорійський лад, від III – фрігійський, від IV – лідійський, від V – міксолідійський, а також мажорну гаму з пониженими III – VII ступенями, септакорди в різних тональностях, різноманітні секвенції, каданси, модуляції [11, с.368].

Слід зазначити декілька найважливіших сторін засвоєння навичок імпровізації, без яких заняття в класі основного музичного інструменту поступово можуть втратити свою ефективність. На перше місце тут хочеться поставити аспект не суто музичний, а психоемоційний. Більша частина проблем, що виникають на уроках імпровізації, знаходиться саме в цій сфері. Для успішного ведення курсу необхідна наявність двох умов – бажання та волі (як для студента, так і для педагога). Якщо стосовно “бажання” проблем не буває (велика спокуса навчитись і навчити імпровізації), то стосовно “волі” (в плані подолання складностей, що виникають) може спостерігатися великий дефіцит. Важливим стає посилення уваги до честолюбних задатків студента (в позитивному, звичайно, розумінні) як одного із засобів виховання вольових якостей.

Головною умовою проведення занять з імпровізації як форми спонтанного творчого самовираження студента є наявність психологічного комфорту. Особливо це необхідно в роботі зі студентами, які мають дуже малий запас емоцій [11,с.368].

Заняття з імпровізації – це заняття спільного музикування педагога та студента. В цьому також є емоційний ефект: студент з перших занять відчуває себе музикантом такого рівня, що грає в ансамблі з педагогом. Він відчуває результат спільної гри – музичне ціле, що, звичайно, не може не викликати почуття радості та задоволення. Хоча (основне навантаження, звичайно, покладається на педагога), важливим є відчуття творчої гідності учня. Ансамблеве навчання передбачає використання двох інструментів у класі. Студент відразу має відчувати особистий простір за інструментом (мовби “господар” за фортепіано) і отримувати всю необхідну інформацію з іншого інструмента, тобто на відстані і на слух. Має бути виключений показ із клавіш на одному інструменті ( зорово – клавішна рефлексія – не кращий помічник в імпровізації). Слід делікатно заборонити учневі дивитись на клавіатуру другого “педагогічного” фортепіано. Усе, що показує педагог, точніше – озвучує, сприймається на слух і переноситься студентом на власний інструмент. Практично це слуховий аналіз (подібно до занять із сольфеджіо), тільки за посередництвом двох інструментів. Заняття з імпровізації можуть відбуватись як індивідуально, так і в групі. У якійсь мірі імпровізацію можна назвати “інструментальним сольфеджіо”, тобто розвитком слухових навичок через звукову реалізацію на інструменті. Принцип “з інструмента на інструмент” не є чимось новим у навчанні імпровізації. Так, у XIX-му столітті він був притаманний американській традиції навчання джазу.

Серед видатних педагогів-музикантів музична імпровізація була предметом вивчення. Такі відомі педагоги як (Б. Асаф'єв, П. Вейс, Е. Жак-Далькроз, Д. Кабалевський, Б. Теплов, В. Шацька, Б. Яворський) розглядали імпровізацію як засіб творчого розвитку особистості; засіб виховання творчої індивідуальності (К. Шпаковська); засіб розвитку творчих якостей і здібностей учнів (К. Орф, Н. Зенкіна, І. Золотова, О. Винокурова); ефективний спосіб розвитку креативності (Т. Дмитрієва); метод навчання, що розвиває свободу грального апарату (І. Золотова); ефективну форму роботи, що забезпечує успішне формування й удосконалення виконавських умінь та навичок (С. Олійник, С. Степанова, Н. Сродних, та ін.). Особливостям навчання джазової імпровізації приділяли увагу такі педагоги, як Д. Бейкер, І. Бриль, Дж. Мехіган, Дж. Кокер, Ю. Козирьов, Ю. Маркін, Дж. Рассел, О. Степурко.

У музичній педагогіці проблема навчання мистецтва музичної імпровізації визнавалася давно. До XIX-го століття імпровізацію у виконавстві вважали необхідною виконавською навичкою. Однак, починаючи з XX ст., у формуванні гармонійної особистості

пріоритетного напрямку набув творчий розвиток індивідуума, а в музичній педагогіці музичну імпровізацію почали використовувати як засіб розвитку творчих якостей і здібностей учнів (П. Вейс, Е. Жак-Далькроз, К. Орф). Так, у К. Орфа вільна імпровізація була й залишається основою музичного розвитку дітей. Е. Жак-Далькроз використовував імпровізацію в навчанні музики й ритміки для формування уяви, пластичного сприйняття й композиційного мислення учнів. Ідеї Е. Жака-Далькроза де в чому перегукувалися з ідеями К. Станіславського, особливо стосовно методу фізичних дій і розуміння найтіснішого зв'язку між емоційним переживанням і темпоритмом перебування актора в ролі. Цікаво, що Е. Жак-Далькроз використовував музичну імпровізацію, завершуючи нею кожен етап навчання – закінчення уроку. В імпровізаційних вправах педагог спирався на звук, ритм, динаміку й енергію музичної теми, усвідомлені через тілесні імпульси, де гострота музичного почуття залежить від гостроти фізичного сприйняття. Через пластику учні засвоювали поняття темпу, ритму, гармонії, сольфеджіо. Сам педагог характеризував імпровізацію як «швидко, безпосередню, інструментальну композицію» [5, с. 75]. Імпровізація в методиці Е. Жака-Далькроза вимагала синтезу фізичної, пластичної та інтелектуальної основи обдарованості, тобто нерозривної єдності душі й тіла учня.

У теорії музично-творчого розвитку Б. Асаф'єва одним із видів музичної діяльності дитини на уроці є творення музики, в основі якого – імпровізація. На його думку, людина, що відчула радість творчості навіть у мінімальному обсязі, стає іншою за психічним складом, ніж людина, яка тільки наслідує акти інших; кожен, хто в будь-якому з мистецтв зумів створити хоч крихту свого, буде відчувати й розуміти це мистецтво глибше й органічніше, ніж той, хто не зробив цього; музичне просвітництво не принесе бажаних плодів, якщо робота з дітьми та юнацтвом не піде шляхом пробудження творчого інстинкту й виховання творчих навичок [1].

Найбільш яскраво проявляється імпровізація в музичному виконавстві. Композитор складаючи твір, обмірковує його, робить начерки, а вже згодом записує твір нотами. Але буває й так, що музикант сідає за рояль бере кілька акордів, а потім, починає грати – це і є імпровізація. Педагог і музикант К. Черні порівнював мистецтво імпровізатора з майстерністю оратора. «Коли виконавець сідає імпровізувати перед публікою, він подібний до оратора, який прагне ясно та якомога вичерпно, експромтом розвинути якусь тему. Як оратор повинен володіти мовою та словом і вміти без труднощів підібрати будь-яке слово так і пальці виконавця-імпровізатора повинні повністю підкорятися собі інструмент і оволодіти всіма труднощами й механічними навичками виконання»[1].

Музична імпровізація майбутнього вчителя музичного мистецтва – це не просто вид художньої діяльності. Ми розуміємо це поняття значно ширше, а саме як складний комплексний процес, під час якого вчитель реалізує свій творчий потенціал завдяки виконавським, творчо-пошуковим та психолого-педагогічним діям. Окрім виконавського компоненту (створення музики безпосередньо в процесі виконання), вагомим для імпровізації вчителя музичного мистецтва є психолого-педагогічний компонент. Уміння добре орієнтуватися в педагогічному процесі, швидко реагувати на будь-які зміни, а також знаходити креативні рішення забезпечують цілісність процесу імпровізації вчителя музичного мистецтва. Окремі методи та завдання нами висвітлено вище. Як же сформувати й розвинути імпровізаційні вміння й навички в майбутнього вчителя-музиканта?

Наявні два аспекти. *Перший* – це набуття їх у процесі інструментально-виконавської підготовки. Інструментально-виконавська підготовка майбутнього вчителя музичного

мистецтва здійснюється на кожному етапі його професійного навчання, починаючи з музичної школи й закінчуючи вищим навчальним закладом. Імпровізаційна майстерність майбутнього вчителя-музиканта у вищій школі, окрім класу спеціального інструмента, формується також на заняттях концертмейстерського класу (де важливо вміти швидко читати з аркуша, підбирати на слух, володіти навичками модуляції і транспортування), на заняттях з гармонії та сольфеджіо, камерного та оркестрових класів.

*Другий* аспект, пов'язаний із розвитком музичної імпровізації у вчителя, означає обов'язкове практикування - застосування набутих умінь у педагогічному процесі, що є багато в чому експериментальним, де не можливо все продумати наперед. Майстерне володіння музичною імпровізацією завжди стане в пригоді вчителю – практично в будь-якій ситуації.

Через різні види імпровізації – *мовну, ритмічну, інструментальну* – вчитель музичного мистецтва долучає вихованців до пізнання мистецтва, творчого пошуку, творчого самовираження. Щоб успішно виконувати такі завдання у своїй педагогічній практиці, майбутній учитель-музикант на етапі навчання у вищій школі повинен опанувати вміннями й навичками музичної імпровізації під час вивчення певних курсів. Ту саму самостійність мислення, методів роботи, самопізнання та вміння досягати мету, які Г. Нейгауз називає зрілістю – «порогом, за яким починається майстерність [1, с.18]. Також потребують розробки нові, сучасні форми навчання музичної імпровізації школярів на уроках музичного мистецтва.

**Висновки.** Музична імпровізація забезпечує набуття умінь осмисленої вільної інтерпретації музичних творів різних епох, стилів та жанрів, емоційного комфорту під час концертного виконання. Необхідно залучати студентів-музикантів до виконавської діяльності, виступаючи в ролі соліста, артиста ансамблю, оркестру, концертмейстера тощо. Ансамблева гра та імпровізаційне «коло» зумовлює ставлення до ансамблю як до живого організму, однією з основних ідей якого є згуртованість учасників, адже модель співтворчості в ансамблі подібна до життєвої комунікації. Окрім того кожному з учасників відведена оригінальна роль основного виконавця, лідера або сублідера. Слід зауважити, що означені ролі почергово виконує кожен з учасників ансамблю. Ансамблеве музикування формує характер особистості, допомагає психологічній адаптації у колективі, розвиває ініціативність та відповідальність, удосконалює культуру спілкування. Отже, поєднання традиційної індивідуальної форми навчання та новаційної форми – колективного музикування (імпровізації) є суттєвими для студента-музиканта.

Вчитель музичного мистецтва повинен вміти створювати музику. Мова музики є найціннішою в його діяльності, а це саме через музичну імпровізацію і найкраще реалізується. Імпровізація присутня у всіх видах музичної творчості. Вона застосовується у музичній практиці, знаходиться в постійному русі, зміні.

Навичками гри на слух, транспонування володіють практично одиниці. Для сучасного педагога-музиканта гостро постає потреба у формуванні його імпровізаційних навичок.

У XXI-му сторіччі проблема музичної імпровізації не втратила актуальності. Вона потребує розробки нових, сучасних форм опанування нею майбутніми педагогами у процесі інструментально-виконавської підготовки. Завдяки сучасним технологіям сьогодні сидячи вдома ми маємо можливість навчатися імпровізувати. У мережі інтернет великої популярності набирає відео- і аудіо- практика навчання. На сьогодні популярними є

відеоурок з імпровізації (Джейс Еберсолд «Кожен може імпровізувати»), різні міжнародні форуми, де обговорюються проблеми імпровізації. Для того, щоб формувати творчу активність майбутніх учителів музичного мистецтва, необхідно: надавати студентам можливість для самостійних, індивідуальних та ініціативних проявів, тобто сприяти задоволенню потреби особистості студента у набутті нових знань; володіти новизною, забезпечувати свіжість сприйняття.

Імпровізація – предмет активно творчий і на всьому протязі його головною складовою рисою є художньо-пошукова робота і студента, і викладача. Тому в методиці викладання імпровізації не може бути загального метода. У кожного педагога вона власна, оригінальна, самобутня. Головна умова тут полягає в тому, щоб сам педагог був особистістю творчого порядку. Отже, викладач, який хоче виховати у студентів справжні творчі нахили до імпровізації, повинен мати у своєму педагогічному арсеналі широкий набір прийомів, які б спонукали до творчих пошуків. Але завжди потрібно пам'ятати про необхідність індивідуального підходу, чуйного ставлення до найменших проявів творчості у студентів, обережно плекати їх, враховуючи риси, притаманні кожній особистості, [12, с.9].

**Перспективи подальших пошуків у даному напрямку.** Стаття не вичерпує поставленої проблеми. Подальшого вивчення потребують питання імпровізаційності та суб'єктивно-психологічних передумов виконавської інтерпретації, а також креативності особистості в процесі навчання імпровізації.

#### Список використаних джерел:

1. Алексеев А. Из истории фортепианной педагогики : хрестоматия / А. Алексеев // Киев : Музична Україна, 1974. – 165 с. – С. 86.
2. Апраксина О.О. Музыка у вихованні творчої особистості / О.О. Апраксина // Музичне виховання у школі. – М. : Музика, 1975. – С. 20-27.
3. Бирюков С.Н. Импровизационность в музыке и ее стилевые типы: автореф. дис. на присвоен. научн. степени канд. искусствоведения / С.Н. Бирюков. – М., 1981.
4. Богоявленская Д. Б. «Субъект деятельности» в проблематике творчества / Д. Б. Богоявленская // Вопросы психологии. – 1999. – № 2. – С. 35–41.
5. Dalkroze, E. J. (1980). Rhythm Music and Education. Aylesbury, Bucks : Hazell Watson and Viney Ltd.
6. Маклыгин А. Импровизируем на фортепиано / А. Маклыгин. – М., 2000. – 32 с.
7. Мальцев С. О психологии музыкальной импровизации / С. Мальцев. – Москва : Музыка, 1991. – 88 с., нот. – С. 3.
8. Маркін Ю. Школа джазової імпровізації. – М., 2008. – 179 с.
9. Масол Л. М., Гайдамака О. В., Очеретяна Н. В. Мистецтво : підруч. для 3- го кл. / Л. М. Масол, О. В. Гайдамака, Н. В. Очеретяна. – Київ : Генеза, 2014. – 144 с.
10. Мозгальова Н. Г. Змістове наповнення поняття “інструментально-виконавська підготовка” вчителя музики / Н. Г. Мозгальова // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти : збірник наукових праць / М-во освіти і науки України, Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. – Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2010. – Вип. 9 (14).
11. Теория и методика обучения игре на фортепиано: учеб. пособ. для студ. высш. учеб. заведений / под. общ. ред. А. Г. Каузовой, А. И. Николаевой. – Москва: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001. – 368 с.
12. Чепеленко В.В. Основи мистецтва імпровізації / В.В. Чепеленко // Програма курсу ХДАК. – 2003. – 9 с.

## МОДЕЛЬНІ МАРКЕРИ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ МИСТЕЦЬКИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ ДО ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В УМОВАХ ОСВІТНЬОГО СЕРЕДОВИЩА СУЧАСНОГО ВИЩОГО НАВЧАЛЬНОГО ЗАКЛАДУ

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

*Стаття присвячена актуальним проблемам підвищення якості професійної підготовки фахівців. Важлива роль при цьому належить педагогічним вузам, що сприяють комплексному професійному формуванню творчої особистості й музичному становленню майбутнього фахівця. У даному контексті значущим представляється особлива популярність музичного мистецтва естради, яка займає певну нішу в культурі України і виступає рівноправним компонентом професійної підготовки студентів мистецьких спеціальностей, представляючи собою складний процес, що має свої специфічні особливості.*

**Ключові слова:** *естрадне виконавство, педагогічна діяльність, модельні маркери, вокальні навички, педагогічні методи.*

*Статья посвящена актуальным проблемам повышения качества профессиональной подготовки специалистов. Важная роль при этом отводится педагогическим вузам, которые способствуют комплексному профессиональному формированию творческой личности и музыкальному развитию будущего специалиста. В данном контексте значимым представляется особая популярность музыкального искусства эстрады, которое занимает определенную нишу в культуре Украины и выступает равноправным компонентом профессиональной подготовки студентов музыкальных специальностей, представляет собой сложный процесс, имеющий свои специфические особенности.*

**Ключевые слова:** *эстрадное исполнительство, педагогическая деятельность, модельные маркеры, вокальные навыки, педагогические методы.*

*The article is devoted to topical problems of improving the quality of professional training of specialists. An important role is given to pedagogical universities, which contribute to the complex professional formation of the creative personality and the musical development of the future specialist. In this context, the special popularity of the musical art of the stage, which occupies a certain niche in the culture of Ukraine and acts as an equal component of the vocational training of students of musical specialties, is significant, is a complex process with its own specific features.*

**Keywords:** *variety performance, pedagogical activity, model markers, vocal skills, pedagogical methods.*

Однією з основних характеристик сучасного суспільства є стрімкі зміни. Інтенсивне впровадження прогресивних технологій в усі сфери життя зумовило безупинне вдосконалювання людської діяльності. Різко зменшується час на втілення нових ідей, знань, технологій у життя. Зростає потреба в нових формах освіти, навчанні, набутті навичок.

У зв'язку з цим, підготовку майбутнього вчителя музичного мистецтва до професійної діяльності ми розглядаємо як об'єктивний творчий процес, що ґрунтується на таких закономірностях: зумовленість потребами соціально-економічного і культурного розвитку суспільства та специфікою та закономірностями творчого процесу формування професійної індивідуальності вчителя мистецьких дисциплін.

**Аналіз актуальних наукових досліджень.** Удосконалення системи професійної підготовки студентів мистецьких спеціальностей і педагогічних умов її практичного втілення в навчально-виховний процес педагогічної освіти глибоко висвітлюються в працях В. Андрущенко, І. Беха, В. Вікторова, Н. Гузій, О. Дубасенюк, І. Зязюна, та інших. Прагнення



науковців забезпечити методологічні засади для теоретичних і методичних наукових проєкцій в освітню реальність загальноосвітніх навчальних закладів висвітлені в працях Н. Гуральник, О. Михайличенком, А. Козир, Г. Ніколаї, О. Олексюк, Г. Падалкою, О. Ребровою, О. Рудницькою, Т. Смирновою, О. Ростовським та іншими [4].

Втім, потребують більш детальної розробки питання методики формування вокально-естрадных навичок, особливості художньо-естетичної підготовки виконавців до естрадно-співацької діяльності, а також підготовки музичного керівника, здатного на високому методичному рівні здійснювати вокальне виховання дітей і молоді засобами естрадного мистецтва.

Отже, **мета статті** полягає у висвітленні модельних параметрів організації (маркерів) педагогічного супроводу підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до професійної діяльності в умовах освітнього середовища сучасного вищого навчального закладу.

Аналіз літератури та практики занять естрадним вокалом показав, що поширеним є уявлення про те, що специфіка вокальної підготовки настільки особлива, що студентів, які мають бажання спеціалізуватись у даному напрямку, потрібно залучати до естрадного співу з перших кроків їх навчання. У той же час узагальнення прогресивного педагогічного досвіду та власні спостереження за процесом вокального розвитку співаків у галузі естрадного вокалу дають підставу стверджувати, що між класичним та естрадним видами виконавства, попри всю їх розбіжність, не існує антагонізму. Слід зазначити, що українська національна співацька традиція зумовлена багатьма чинниками: фонетичним складом мовлення, менталітетом народу, специфікою психології, темпераменту, смаків, уподобань, думок, мрій, надій інтересів, усього розмаїття життя народу. Перевірені часом норми співу в Україні набули рис об'єктивного закону, що визначає специфіку сталої співацької манери, якій властиві природна невимушеність роботи голосового апарату, дикція та артикуляція, відмінний слуховий контроль і, головне, українська кантілена, яка дає підстави називати Україну "північною співацькою Італією" [3, с. 21].

У Вінницькому державному педагогічному університеті система вокального виховання студентів націлена на комплексний розгляд теоретичних та виконавсько-педагогічних проблем класичного та естрадного співу. Важливим аспектом методики викладання естрадного співу є співвідношення технології класичної та власне естрадної манер виконання. Формування специфічних навичок естрадного співу на заняттях з постановки голосу відбувається на базі класичної вокальної підготовки, тобто процес виховання співака поєднує у собі міцні та ґрунтовно відпрацьовані навички вокального дихання, звукоутворення, вміння відтворювати форму, архітектоніку твору тощо.

Навчальний процес будується у діалектичній єдності процесу формування загальних базових співацьких вмінь та специфічних естрадних навичок. Розроблено методику навчання співу, що містить в собі основні принципи навчання (досягнення свободи і «комфортності» в процесі співу, цілісний та системний підхід до процесу формування вокальних навичок, універсальність методики вокального виховання голосу співака, спів на різних мовах, спів відкритим округлим звуком, емоційно - позитивний настрій студентів тощо) їх теоретичне обґрунтування, комплекс вокально-тренувальних вправ для настройки голосу на спів у мовній позиції, зміст навчання, способи управління співочим процесом, методи формування основних співочих навичок. Навчальним матеріалом дисципліни є педагогічний і концертний

репертуар, що містить у собі естрадні вокальні твори, які охоплюють різноманітні стилі і напрямки естрадної музики, народні пісні в сучасній естрадній обробці.

Сучасний стан музичної естради потребує від співаків володіння арсеналом зовнішніх засобів виразності, культури пластичної виразності та сценічного руху, знань в області медіа-технологій, умінь створювати свій сценічний імідж [2, с. 108]. Особлива роль у формуванні професійних фахових компетенцій майбутніх виконавців та вчителів музичного мистецтва належить навчальним дисциплінам «Основи акторської майстерності», «Основи драматичного мистецтва», де студенти набувають знань з історії та теорії акторської майстерності, практичних навичок з техніки застосування засобів виразності актора: тіло, голос, психофізичні дані. У процесі вивчення зазначених дисциплін студенти опановують процес органічної дії, переборюючи несприятливі умови публічної творчості і готуючись застосовувати набуті акторські навички в практичній діяльності.

Критерієм ефективності вокального виховання сучасного вчителя музичного мистецтва у вищому навчальному закладі є підготовка спеціаліста, який володіє академічними та естрадними вокально-виразовими засобами, сучасними методиками вокального виховання, має високий рівень пластичної культури та сценічної поведінки.

#### Список використаних джерел:

1. Василевська-Скупа Л. П. Формування комунікативної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва : монографія / Л. П. Василевська-Скупа. – Вінниця : ТОВ фірма «Планер», 2014. – 208 с.
2. Дрожжина Н. В. К проблеме сочетания эстрадного вокала с хореографией и пластикой / Н. Дрожжина // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти: зб. наук. праць. – Вип. II. – Х.: Стиль-Іздат, 2003. – С. 107-114.
3. Євтушенко Д. Питання вокальної педагогіки / Д. Євтушенко – К., 1987. – 254 с.
4. Осетров, Ю. О. До питання про специфіку підготовки студентів музично-навчальних закладів за фахом «Естрадний спів» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [www. URL : http://vocalart.narod.ru/article\\_6\\_1](http://vocalart.narod.ru/article_6_1). (Дата звернення 16.01.2018)
5. Остапчук Л. О. Основоположні засади розвитку та збереження співацького голосу / Л. О. Остапчук // Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського / Серія: Педагогіка і психологія. – №53. – 2018. – С. 157-162.

## СУТНІСТЬ І ЗМІСТ БАГАТОГРАННОЇ ДІЯЛЬНОСТІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

*Щербакова Л.В., концертмейстер*

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

*У статті розкрито сутність поняття «концертмейстер», прослідковано історичне становлення концертмейстерської діяльності як окремого виду виконання, висвітлено деякі теоретичні та практичні аспекти професійної діяльності концертмейстера. **Ключові слова:** концертмейстер, концертмейстерські уміння, самостійна музична діяльність.*

*В статье раскрыта суть понятия «концертмейстер», отслежено историческое становление концертмейстерской деятельности как отдельного вида исполнительства, отражены теоретические и практические аспекты профессиональной деятельности концертмейстера.*

***Ключевые слова:** концертмейстер, концертмейстерские умения, самостоятельная музыкальная деятельность*

*The essence of the notion “accompanist” is revealed in the article, historic formation of accompanist activity as a separate kind of artistic execution is traced, theoretical and practical aspects of professional activity of the accompanist.*  
**Keywords:** *accompanist, accompanist abilities, individual music activity.*

**Постановка проблеми у загальному вигляді.** Проблема концертмейстерської підготовки педагога-музиканта в умовах модернізації педагогічної освіти посідає чільне місце. Це складна багатогранна робота викладача, оскільки педагог повинен безперервно працювати над удосконаленням виконавських концертмейстерських умінь та навичок. Широкий діапазон концертмейстерських дій обумовлює наявність цілого комплексу відповідних концертмейстерських умінь: координувати свої виконавські дії з солістом, читати нотний текст з аркуша, редагувати нотний текст, транспонувати музичний матеріал, підбирати акомпанемент на слух, виконувати пісню під власний супровід тощо. Тепер охарактеризуємо ці уміння детальніше. Основою концертмейстерської майстерності є уміння акомпанувати солісту-інструменталісту, солісту-вокалісту або вокально-хоровому колективу.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Мистецтво акомпанементу і особливостям концертмейстерської діяльності присвячено дослідження Н.Крючкова «Мистецтво акомпанементу як предмет навчання» [2], А.Люблінського «Теорія і практика акомпанементу» [7], Є.Шендеровича «У концертмейстерському класі» [13]. Ці автори детально висвітлюють важливі для акомпаніатора методичні аспекти роботи над читанням з листа і транспонуванням. Багато цінного теоретичного матеріалу та практичних порад концертмейстерам вміщено в книзі Дж.Мура «Співак і акомпаніатор» [9]. Корисні рекомендації концертмейстерам, що працюють з вокалістами і докладний виконавський аналіз вокальних творів містяться в статтях Є.Кубанцевої [3;4;5], І.Радіної [12]. Зазначені дослідники мають на меті допомогти концертмейстерові у роботі над втіленням художніх образів творів, окреслити можливі варіанти їх виконавських трактувань. При цьому увага звертається на зміст, композиційну структуру, характер фактури, особливості поетичного тексту, специфіку партій співака.

Наукових досліджень стосовно особливостей роботи концертмейстера із солістами-інструменталістами незначна кількість. Побічно висвітлено проблему в роботах, що належать А.Осиповій [10], О.Амбровій [1], Є.Кубанцевій [4;5;6]. А також творчі та педагогічні аспекти діяльності концертмейстера хореографічних класів та колективів у музикознавчій літературі також розглянуто недостатньо.

У нас час з'явилися навчальні посібники: Т.Молчанова «Мистецтво піаніста концертмейстера» [8], В.Ревенчук «Теорія та методика формування концертмейстерських умінь» [12], у яких падає методичні рекомендації щодо набуття і розвитку навичок концертмейстерської роботи.

**Виклад основного матеріалу.** Поняття «концертмейстер» включає не лише концертну роботу, а також і виконавсько-практичні вміння, а саме: розучування з солістами вокальних партій, уміння контролювати якість їх виконання, знання їх виконавської специфіки і причин виникнення труднощів у процесі виконання, уміння підказати правильний шлях усунення тих чи інших недоліків. Тому у діяльності концертмейстера синтезуються творчі, педагогічні і психологічні функції. Це єдиний механізм багатогранності концертмейстерської діяльності. Тому основним **завданням і метою** нашого дослідження є висвітлення специфіки концертмейстерської роботи у контексті універсальності виконавсько-практичних умінь.

Результати аналізу наукових досліджень, присвячених концертмейстерській діяльності, підтвердили, що поняття «концертмейстер» є багатозначним. Найбільш поширеним і найчастіше вживаним є використання поняття «концертмейстер» із значенням «піаніст, що акомпанує виконавцеві, який виконує соло». Проте за визнаними канонами, концертмейстером називають: провідного скрипаля оркестру, який іноді замінює диригента і перевіряє правильність налаштування всіх інструментів оркестру; так називають музиканта, який очолює кожну з груп струнних інструментів оркестру; це піаніст, який допомагає виконавцям (співакам, інструменталістам, артистам балету) розучувати партії та акомпанувати на концертах. [2;6;7;8].

Якими ж багатограними (універсальними) якостями та навичками повинен володіти музикант, щоб бути майстерним концертмейстером?

Перш за все, він повинен добре володіти інструментом як у технічному, так і в музичному плані. Слабкий виконавець ніколи не стане хорошим концертмейстером, як, втім, і будь-який досвідчений піаніст не досягне великих результатів в акомпанементі, поки не засвоїть закони ансамблевих співвідношень, не відчуватиме єдності з партнером, не розумітиме нерозривність та взаємодію між партіями соліста і акомпанементу. Концертмейстерська сфера музикування включає в себе володіння усім арсеналом піаністичної майстерності, безліччю додаткових умінь: навичками «зібрати» партитуру, «побудувати вертикаль», підтримати індивідуальну тембральну красу голосу, який виконує соло, забезпечити живу пульсацію музичної тканини, дати диригентську сітку тощо .

Висококваліфікований концертмейстер повинен бути музично обдарованим, володіти добрим музичним слухом, уявою, артистизмом, умінням охопити образну суть і форму твору, здатністю натхненно втілити задум автора в концертне виконання. Мистецтво концертмейстера спрямоване на те, щоб допомогти виконавцеві в емоційно-образній формі втілити своє розуміння музичного твору. Основною формою пізнання виконавцями естетичної реальності є образ узагальнення і художній образ.

Специфікою гри концертмейстера є також те, що він повинен знайти сенс і задоволення в тому, щоб бути не солістом, а одним із учасників музичної дії, причому учасником другорядним. Концертмейстер повинен навчитися швидко освоювати музичний текст, охоплюючи комплексно трирядкові та багаторядкові партитури і відразу відрізнити істотне від менш важливого, адже має володіти увагою особливого типу. Увага у концертмейстера багатогранна: її потрібно розподіляти не тільки між двома власними руками, але спрямовувати і до соліста-головної дієвої особи. У кожен момент важливо, що і як роблять пальці, як використовується педаль. Слухову увагу зайнято звуковим балансом (який становить основу основ ансамблевого музикування), звуковеденням у соліста; ансамблева увага повинна контролювати єдність втілення художнього задуму. Вдосконалення такої багатогранної уваги вимагає величезного напруження та витрати фізичних та душевних сил.

Воля і самовладання – якості, які необхідні концертмейстерові. При виникненні будь-яких труднощів професійного спрямування, що сталися на естраді, він повинен твердо пам'ятати, що ні зупинятися, ні поправляти свої помилки неприпустимо, як і демонструвати емоційний стан мімікою або жестом.

Одним із важливих аспектів діяльності концертмейстера є здатність швидко читати нотний текст з аркуша. При цьому попередній перегляд твору в цілому обов'язковий, навіть при наймінімальних вимогах осмисленого виконання. Та по суті на практиці, в професійних

умовах так завжди буває. Адже вихід на естраду з акомпанементом навіть не переглянутого твору слід вважати абсолютно ненормальним явищем, тому що це найближчий шлях до поразки та негативної критики слухачів.

Не завжди репертуар, виконуваний концертмейстером, буває йому технічно доступний або, принаймні, не завжди піаніст має достатньо часу, щоб опанувати технічне виконання досконало. У таких випадках слід віддати перевагу доцільним текстовим спрощенням без порушення основного змісту твору та гармонії. Здебільшого така необхідність може зустрічатись при грі оперного клавіру. Зазвичай подібні зміни корисні не тільки з метою спрощення фактури, але й для досягнення кращої звучності.

Специфіка роботи концертмейстера передбачає бажаність, а в деяких випадках і необхідність володіння таким вмінням як підбір на слух супроводу до мелодії, елементарна імпровізація вступу, «вирівнювання» фортепіанної фактури акомпанементу при повторі куплетів тощо.

Читання нотного тексту з аркуша – це органічна складова частина загального музично - виконавського потенціалу, і без цього вміння жоден піаніст (та й не тільки піаніст) не зможе стати музикантом-художником. Для того щоб зрозуміти художню сутність твору, потрібно вміти швидко освоювати музичний текст, охоплюючи його комплексно. Навчитися візуально охоплювати музичний текст, вміти відразу розуміти будову твору, його структуру, художню ідею й, відповідно ,темп, характер, спрямованість образного розвитку, темброво-динамічне рішення - надважливі завдання для бажаючих досягти професійних вершин.

У кожному класі (постановки голосу, диригування, грі на музичних інструментах) є свої особливості. Специфікою роботи концертмейстера хорового класу є уміння відобразити звучання хорових голосів, а саме: на фортепіано виконувати кожен партію за партитурою згідно інтерпретації диригента-хормейстера. У відповідності з трактовкою диригента має звучати як шкала гучності фортепіанної партії, так і ритмічні та штрихові особливості твору. Водночас супровід не повинен бути пасивним. Концертмейстер має право на власну художню індивідуальність, оскільки чутливий супровід тільки надасть наснаги виконавцю. Тому робота з хормейстером повинна мати характер творчої співпраці з метою узгодження плану виконання музичного твору. Від досвіду, від якості роботи концертмейстера в хоровому класі залежить не тільки рівень виконавської майстерності колективу, а й перспективи його творчого зросту.

Успішність багатогранного підходу застосування концертмейстерського уміння у хоровому класі у процесі виконання різного виду нотного тексту (*а капелла*, твори з супроводом та текстами перекладів для хору з оркестром) залежить від: виконання партитури з наближенням до звучання співацьких голосів засобами педалі; коректно розподіленим хоровим фактурним матеріалом між руками з обраною зручною аплікатурою; залежності динаміки й темпу від літературного тексту (пам'ятати, що просте речення може мати тільки один наголос, якому підпорядковуються інші наголоси в смислових групах слів).

У процесі роботи з хоровим твором в супроводі фортепіано корисними будуть наступні практичні настанови Дж.Мура та методичні узагальнення Є. Шендеровича, що найголовнішою навичкою роботи концертмейстера є здатність швидко орієнтуватися, вміння охоплювати музичну форму в цілому [13, с. 4; 9, с. 332]. Високий рівень піаністичної майстерності у фрагментах фортепіанного соло необхідний концертмейстеру як джерело натхнення для співаків [9, с. 25].

У процесі виконання нотних текстів, клавірів Є. Шендерович радив спрощувати фортепіанну партію, зауважуючи на те, що від цього не повинні страждати якість звучання, темброве забарвлення та голосоведення. Робота концертмейстера у класі хорового диригування містить деякі відмінності від роботи в інших класах. Насамперед це стосується розуміння диригентських жестів й знання основ диригентської техніки (поняття точки, аутфакту, зняття, штрихів й відтінків, схеми складних та простих розмірів). Також концертмейстер має пам'ятати про співоцьку природу хорового звуку, особливо у виконанні хорової партитури а капелла. Тому навіть під час виконання твору з могутнім форте, концертмейстер не повинен форсувати звук та намагатись звучати по хоровому.

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

Піаніст-концертмейстер у процесі індивідуальних занять з постановки голосу формує у співаків виконавські навички, сприяє розвитку в них художнього смаку, розширенню музично-образних уявлень та вихованню творчої індивідуальності, забезпечує професійне виконання музичного матеріалу на концертах, прищеплює вокалістам навички ансамблевого виконавства. Працюючи зі студентом, концертмейстер повинен разом з ним розробити всю художню концепцію інтерпретації твору. Особливої уваги заслуговує специфіка роботи концертмейстерів, що працюють зі студентами-вокалістами. Ця діяльність носить значною мірою педагогічний характер, оскільки полягає, головними 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.

**Висновки.** Проаналізувавши дану проблему, ми дійшли висновку, що концертмейстер – це не тільки покликання музиканта, який просто виконує акомпаніаторську місію, він виступає в якості педагога та натхненника, що у творчому тандемі (концертмейстер-виконавець) відбувається творчий підхід у плані вивчення, засвоєння та художньої довершеності музичних творів. Тому майстерність концертмейстера глибоко специфічна, а діяльність універсальна. Вона вимагає величезного артистизму, та різнобічних музично-виконавських умінь. Саме тому їх необхідно самостійно цілеспрямовано розвивати й удосконалювати. Це найголовніша складова у становленні особистості концертмейстера у царині багатогранної діяльності.

#### Список використаних джерел:

1. Абрамова О.А. Некоторые особенности работы концертмейстера в классе специального дирижирования на дирижерско-хоровом отделении / О.А.Абрамова. Державинские чтения. Искусствоведение. Социально-культурная деятельность: Материалы научной конференции преподавателей и аспирантов. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2000. – С. 71-72.
2. Крючков Н.А. Искусство аккомпанемента как предмет обучения / Н.А.Крючков. – Л.: Музгиз, 1961. – 168 с.
3. Кубанцева Е.И. Концертмейстерство – музыкально-творческая деятельность / Е.И.Кубанцева // Музыка в школе. – 2001. – № 2. – С. 38-40.
4. Кубанцева Е.И. Методика работы над фортепианной партией пианиста-концертмейстера / Е.И.Кубанцева // Музыка в школе. – 2001. – № 4. – С. 52- 55.
5. Кубанцева Е.И. Процесс учебной работы концертмейстера с солистом и хором / Е.И.Кубанцева // Музыка в школе. – 2001.– № 5. – С. 72-75.

6. Кубанцева Е.И. Концертмейстерский класс: Учебное пособие / Е.И.Кубанцева. – М.: Издательский центр “Академия”, 2002. – 192 с.
7. Люблинский А.А. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы / А.А.Люблинский – Л.: Музыка, 1972. – 81 с.
8. Молчанова Т.О. Мистецтво піаніста-концертмейстера: Навч. посібник [2-е вид. доп. перер.] / Т.О.Молчанова. – Львів: ДМА, 2007. – 216 с.
9. Мур. Дж. Певец и аккомпаниатор: Воспоминания. Размышления о музыке. / Дж.Мур. [Перевод с англ. Предисловие В.И. Чачавы.] – М.: “Радуга”, 1987. – 432 с.
10. Осипова А.С. О специфике работы концертмейстера в классе хорового дирижирования / А.С.Осипова. Державинские чтения. Культурология. Искусствоведение. Социально-культурная деятельность: Материалы научной конференции преподавателей и аспирантов // Тамбовск. гос. ун-т [отв. ред. Б.С.Гейко]. – Тамбов: Изд-во ТГУ, 1998. – С. 65-66.
11. Радина И. О работе концертмейстера со студентом-вокалистом / И.Радина // О мастерстве ансамблиста [сб. науч. трудов]. – Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1986. – С. 73-83.
12. Ревенчук В.В. Теорія та методика формування концертмейстерських умінь: [навчальний посібник] / В.В.Ревенчук. – Ніжин: Видавництво НДУ ім. М.Гоголя, 2009. – 111 с.
13. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога / Е.М. Шендерович – М.: Музыка1996. – 207 с.

## СЕКЦІЯ 2. ТЕОРІЯ І МЕТОДИКА ЗАГАЛЬНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ ТА ВИХОВАННЯ

### ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ В ХХ СТОРІЧЧІ

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

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

*У статті хронологічно демонструється історичний аспект розвитку вокальних шкіл в українських навчальних закладах. Також розкриваються головні принципи роботи зі студентами, наводиться вокально-педагогічний репертуар, методи навчання.*

**Ключові слова:** *музично-драматична школа, постановка голосу, вокально-педагогічний метод, вокально-технічні прийоми.*

*В статье хронологически демонстрируется исторический аспект развития вокальных школ в украинских учебных заведениях. Также раскрываются главные принципы работы со студентами, предлагается вокально-педагогический репертуар, методы обучения.*

**Ключевые слова:** *музыкально-драматическая школа, постановка голоса, вокально-педагогический метод, вокально-технические приемы.*

*In it the article historical aspect of development of vocal pedagogical schools in Ukrainian educational establishments is chronologic demonstrated in. Also main principles of work open up with students, an example of vocal-pedagogical repertoire, teaching methods, is made.*

**Keywords:** *musical-dramatic school, voice training, vocal-pedagogical method, vocal-technical receptions.*

Аналіз сучасних педагогічних досліджень свідчить про те, що проблема вокальної підготовки постає дуже гостро з давніх-давен (дослідники вокального апарату – Мануель Гарсія, Сальваторе Фучіто XVII ст.). Огляд фундаментальних праць з теорії вокального мистецтва свідчить про те, що в першу чергу увага приділялася, зокрема, таким аспектам, як фізіологічні основи постановки голосу (М.Грачова, І.Павлов, І.Сеченов, О.Яковлев, К.Злобін, Ю.Фролов); історичні аспекти вокального мистецтва та вокального виконавства (В.Багадуров, М.Львов, І.Назаренко); психологічні аспекти вокального процесу (В.Єрмолаєв, Б.Теплов, Л.Чистович, А.Зданович) техніка постановки голосу та фізіологія цього процесу (Л. Дмитрієв, І. Назаренко, Ф. Заседателев, О. Жданович, В. Морозов, О. Стахевич), дослідження в галузі фоніатрії (Ф.Заседателев, А.Єгоров, І.Левідов, Л.Работнов); професійна підготовка співаків до виконавської діяльності (Н.Гребенюк, Г.Стасько, Т. П.Малишева, В.Морозов, В.Ємельянов, А. Єгоров, М. Єгоричева).

Сучасна вокальна педагогіка являє собою історично сформований емпіричний метод навчання, головним чином заснований на інтуїції, глибоких виконавчих традиціях і досвіді видатних майстрів співу. Поняття «вокально-педагогічна школа» вимагає чіткого визначення й розуміння, бо не можна говорити про вокальну школу окремого педагога. У цьому випадку може йтися про методи, прийоми навчання. Широке визначення поняття вокальної школи дав співак, вокальний педагог, доктор мистецтвознавства Д. Аспелунд у



своїй роботі «Розвиток співака та його голос»: «вокально-педагогічна школа – це конкретна, цілеспрямована, організована система підготовки нових поколінь співаків і педагогів для конкретної діяльності, що історично змінюється» [1, с.16].

*Мета статті* передбачає розгляд історичного поступу розвитку вокальних шкіл в Україні у ХХ сторіччі.

Першою європейською школою вокального мистецтва, що історично виникла на початку ХVІІ ст., була італійська національна школа співу. В Італії пройшли початковий відбір і типізацію всі вокальні терміни й поняття, визначились основні елементи технології оперного співу, які актуальні у вокальному мистецтві всього світу і сьогодні. Будучи школою вокально-технічної досконалості, італійське мистецтво вплинуло на формування й розвиток інших національних шкіл.

У формуванні української академічної школи співу неоціненний вклад належить основоположнику української музичної класики Миколі Лисенку, який був першим серед тих, для кого діяльність у галузі музики стала професією. Так, у 1904 р. у м. Києві була відкрита музично-драматична школа М.Лисенка. Школа давала вищу мистецьку освіту, програми музичних дисциплін відповідали програмам консерваторії, предмети, що викладались в школі, поділялись на спеціальні та допоміжні. До спеціальних дисциплін належали: гра на фортепіано, скрипці, віолончелі, оркестрових інструментах, сольний спів, теорія музики і композиції, диригування (оркестрове і хорове), сценічна гра, декламація. Допоміжними були музично-теоретичні дисципліни: елементарна теорія музики, гармонія, сольфеджіо, хоровий спів, камерний ансамбль, оперний клас, міміка, фехтування, танці та ряд історико-гуманітарних наук (історія музики та драми, історія культури та літератури, естетика, італійська мова).

Право на навчання в школі мали особи всіх станів. До класів фортепіано та скрипки приймалися особи не молодші 9 років, віолончелі – 11 років, арфи – 12 років, контрабасу – 14 років, духових – 16 років, до класу співу, драми та декламації приймалися дівчата від 16 років, хлопці – 17 років. Навчальний рік починався 1 вересня та закінчувався 15 травня, вступні іспити проводились наприкінці серпня.

Створюючи музично-драматичну школу, М. Лисенко ставив собі завдання – виховати кадри українських музикантів-професіоналів. Для цього потрібно було мати не тільки систему навчання, а й український репертуар, на написання якого композитор витратив чимало зусиль та часу. У школі викладали відомі педагоги Г. Любомирський, О. Вонсонська (скрипка), професори О. Мишуга, О. Муравйова (сольний спів), М. Старицька (драма), М. Лисенко (музично-теоретичні дисципліни, композиція).

Композитор працював у своїй школі до останніх років життя. Після його смерті з 1918 р. школа була реорганізована у Вищий музично-драматичний інститут ім. М.Лисенка, до складу якого в 1928–1934 рр. входила Київська консерваторія, яка була відкрита в 1913 р.

Першим українським митцем, який розробляв наукові основи вокальної педагогіки, прагнучи вивести її зі сфери емпіричності й «секретності», був видатний співак Олександр Мишуга (1853-1922 рр.). Як вокальний педагог О. Мишуга працював у Києві (Музично-драматична школа М.Лисенка, 1905-1911 рр.), у Варшаві (Вищий музичний інститут, 1911-1914 рр.), в Римі та Мілані (1914-1918 рр.), Стокгольмі (1918). О.Мишуга не тримав у секреті свого методу постановки голосу, а хотів, щоб ним опанували всі, хто став на нелегку дорогу вокального мистецтва. Ідея його педагогічного методу полягала в тому, що

спів – це подовжена мова, а звук співак повинен формувати в «резонансовій точці». О.Мишуга-педагог був надзвичайно суворим, але справедливим викладачем, він вважав, що запорукою успіху співака є його повсякденна праця, натхнення ж – явище рідкісне, а співати треба часто, незалежно від настрою і почуття. Загальні вимоги методу викладання співу були в нього єдиними для всіх, бо О. Мишуга вважав, що фундаментом мистецтва співу є формування та використання якісного звуку. Вокальні вправи займали багато часу і вимагали великого терпіння від студентів. Навчання О.Мишуга вів, як він сам говорив «на п'яти нотних лінійках», укріплюючи центр голосу. Тобто, для тенора та сопрано підбирався навчальний репертуар, верхній діапазон якого був не вище «фа» – «фа-дієз» 2-ї октави; для баса, баритона та мецо-сопрано не вище «ля»(першої октави) – «до», «ре» (другої октави). Цей процес тривав не менше року [6]. У своїх вправах О. Мишуга використовував склади з приголосною «н», які звучали «по-французьки», тобто з носовим призвучком. Працюючи викладачем у Києві, Варшаві, Римі, Мілані, Стокгольмі, він виховав понад п'ять десятків співаків, серед яких: М. Тессейр, М. Гребінецька, М. Микиша, Л. Морозовська, С. Федак, Я. Королевич, О. Любич-Парохняк, І. Сологуб-Бокконі та ін.

Незважаючи на досить серйозний підхід до навчання співу, О. Мишуга вважав, що одного лише голосу для того, щоб стати співаком, недостатньо; за його словами, «треба мати розум, гаряче серце й залізну волю, а вже потім – голос» [5, с. 261]. Такого ж погляду дотримувався й італійський баритон Т. Руффо, який у своїй автобіографічній книзі «Парабола мого життя» писав: «Я швидше віддам перевагу розумному співакові-акторові з посереднім голосом, аніж досконалому вокалістові без пломеню розуму» [5].

Велике історичне значення у розвиток української музичної культури мав перший в Україні музично- драматичний театр М.Садовського, який пропагував національну та світову культуру. З початку ХХ ст. у цьому театрі розпочала працювати викладачем-вокалістом Олена Муравйова (в минулому оперна співачка), яка здійснила вагомий внесок у розвиток національної української вокальної школи. Про вокально-педагогічний метод О. Муравйової довідуємось зі спогадів її учнів, з «Пам'ятного зошита», написаного для драматичного сопрано О. Бишевської та тенора Б. Бобкова (Москва, 1936 р.) а також із друкованих матеріалів педагога з питань вокального мистецтва [2]. Вокально-методичні принципи О.Муравйової вбирали в себе такі постулати:

- кожен студент – індивідуальність і вимагає індивідуального підходу;
- спів – це психофізичний процес;
- дихання у співі повинне бути глибоким, але при необхідності допустиме відхилення в бік грудного;
- положення гортані – фіксоване понижене, але не насильне;
- перехідною нотою для драматичного сопрано і тенора слід вважати ноту «ре-бемоль»;
- особливу увагу слід звертати на ноту «до-дієз», яку треба подумки підвищувати, вправляти необхідно на голосну «У».

Кредом О. Муравйової була єдність ідейно-художнього та вокально-технічного образу виконавця, тобто співака-музиканта.

Видатний педагог виховала цілу плеяду надзвичайних оперних співаків. У Великому театрі співали прославлені І. Козловський, В. Златогорова, О. Бишевська; у Київському оперному театрі – З. Гайдай, Л. Руденко, Р. Разумова та інші. Чимало її колишніх учнів

перейняли естафету свого педагога. Так, послідовником О.Муравйової став її вихованець, видатний викладач з вокалу, випускник Київської державної консерваторії ДOMETІЙ Євтушенко.

Особливий внесок у розвиток української вокальної школи здійснили корифеї української оперної сцени – І. Паторжинський, М. Литвиненко-Вольгемут, З. Гайдай, Б. Гмиря. Вокальна майстерність та професіоналізм цих митців завжди були на високому рівні, вражало їх звуковедення та виразність, краса та пластичність звуку. Вони демонстрували глядачам тремтливе ставлення до музичного матеріалу, поєднуючи у своєму виступі гру драматичного актора й вокал оперного співака.

У педагогічній діяльності митці ставили перед собою завдання – допомогти учню виявити різні драматичні стани людини під час виконання музичного твору, визначити її відчуття, «пережити» поетичний і музичний матеріал. Однак вміння ставити перед собою велике творче завдання – це тільки привід для початку роботи. Адже мало лише відчувати музику, потрібно цю музику аналізувати, розуміти творчий задум композитора, вміти передавати своє розуміння образу, власні думки й почуття. Цієї ж думки дотримувався і Ф. Шаляпін, за словами якого «актор, який співає на сцені, ніби ділиться на дві людини: одна співає, «живе» на сцені в образі, а інше уважно слідує та контролює кожен заспіваний звук, кожен зміну стану й перевтілення. Тільки за цієї умови можна створити на сцені художній образ» [10, с. 98].

У другій половині ХХ ст. помітно зріс естетичний і культурний рівень глядачів, що дозволило українським оперним театрам робити постановки, запрошуючи режисерів і диригентів європейського значення. Разом зі здобуттям Україною незалежності й самостійності, вітчизняні колективи, в тому числі й оперні, отримали можливість гастролювати за кордоном. Сьогодні мистецтво українських диригентів, режисерів, співаків користується великим успіхом і має вплив на міжнародний розвиток оперної музики.

В Україні функціонують Національна музична академія (до 1995 р. – Київська державна консерваторія ім. П.І.Чайковського), Одеська, Донецька консерваторії, Харківський, Львівський інститути мистецтв. Вокальні факультети консерваторій готують фахівців співу, які по закінченні навчання отримують кваліфікацію оперного або концертного співака. Основними вимогами до абітурієнтів, які вступають на вокальний факультет, є такі: наявність вокальних даних, насамперед, гарного за тембром голосу, повного діапазону, достатньої сили звуку, здорового голосового апарату; знання вокальної літератури в обсязі музичного училища; вміння самостійно розбирати вокальну партію в музичних творах середньої складності (пісня, романс).

Вокально-педагогічний репертуар консерваторії складають твори української, російської, західноєвропейської класики XVII–XIX ст. Активно включається до репертуару вокальна музика ХХ ст., яка характеризується складними інтонаційними ходами, різкою зміною динаміки, використанням крайніх регістрів, нестійкими інтервалами, розмовним інтонуванням, що вимагає від сучасного виконавця досконалого володіння вокально-технічними прийомами.

Вокально-технічні прийоми сучасної української педагогіки базуються на основних положеннях вокальної педагогіки XIX – початку ХХ ст., а саме: типах дихання, положенні гортані у співі, регістрах голосу. Для педагогів сьогодні не є секретом, що тип дихання для всіх голосів, включаючи і колоратурне сопрано, повинен бути глибоким – грудно-

діафрагмальним, або, як назвав його французький педагог і співак Ж.Фор, – абдомінальним (abdominis – живіт). Грудне дихання використовується як допоміжне. Положення гортані під час співу – стабільне, понижене. Атака звуку використовується як м'яка, так і тверда. Усі голоси користуються трьома регістрами: грудним, змішаним і головним, доводячи звучання грудного регістру до крайніх верхів (особливо чоловічі голоси). Проблема згладжування регістрів і зараз є основною.

Вокально-технічні прийоми українських викладачів, хоч і відрізнялись один від одного, але були направлені на одне – на виховання особистості співака. В першу чергу співака, який повинен був оволодіти теоретичними знаннями з вокальної педагогіки, бути обізнаним в питаннях історії музичної та вокальної літератури, міг проаналізувати весь голосоутворюючий апарат, вивчити будову й функції кожної її частини, а потім шляхом синтезу й узагальнення з'ясувати взаємодію цих частин і зробити певні висновки.

Таким чином, на підставі вищезазначеного ми можемо зробити висновок, що становлення та розвиток вокальної школи в Україні у ХХ ст. мало послідовний та систематичний характер, беручи свій початок від італійської національної школи співу (поч. ХVІІ ст.) та доповнюючи її особливостями індивідуального стилю видатних українських педагогів ХХ ст. Тому, завдання педагога з дисциплін: «Постановка голосу», «Акторська майстерність» полягає в тому, щоб максимально сприяти розвитку музично-виконавських здібностей і формуванню професійної майстерності, художньо-образного мислення й артистизму студента. Роль педагога з постановки голосу, як безпосереднього керівника творчим розвитком студента, визначається необхідністю допомоги в опануванні технікою співу та музичним матеріалом. Ступінь втручання педагога в роботу студента коректується на кожному занятті й визначається, по-перше, рівнем підготовленості студента, по-друге, глибиною підходу до розкриття закономірностей конкретного вокального твору в умовах заняття з вокалу. На кожному етапі розвитку студент-вокаліст опановує певний комплекс професійних компетентностей, якими стають базовими у подальшій професійній діяльності.

За своїми невичерпними можливостями співочий голос людини перевершує найдосконаліші музичні інструменти. Але для того, щоб заблищати всіма барвами, він має бути якнайстаранніше опрацьований і сформований. Тому все багатство голосу може розкрити лише співак-музикант, співак-митець, який спроможний не тільки видобути з голосу потрібні йому виконавські засоби, а і здійснити весь вокальний процес свідомо, на підставі певних теоретичних знань з методики вокалу, історії вокального мистецтва.

#### Список використаних джерел:

1. Аспелунд Д. Л. Развитие певца и его голоса / Аспелунд Д.Л. – М. –Л. : Музгиз, 1952. – 192 с.
2. Антонок В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів) : підруч. / Антонок В.Г. – К. : ЗАТ «Віпол», 2007. – 174 с.
3. Василевська-Скупа Л.П. Формування комунікативної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва : монографія / Л. П. Василевська-Скупа. – Вінниця : ТОВ фірма «Планер», 2014. – 208 с.
4. Василевська-Скупа Л.П. Художньо-творчий розвиток майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі виконавської інтерпретації вокального твору / Л. П. Василевська-Скупа // Актуальні проблеми формування творчої особистості педагога в контексті наступності дошкільної та початкової освіти: збір. мат. II Міжнар. наук.-практ. Інтернет-конф., 19-20 квіт. 2018 р. – ВДПУ ім. Михайла Коцюбинського. – Вінниця, 2018. – С. 14-17.
5. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва : підруч. / Гнидь Б. П. – К. : НМАУ, 1994. – 320 с.
6. Головащенко М. І. Олександр Мишуга / Головащенко М. І. – К. : Музична Україна, 1971. – С. 36.
7. Євтушенко Д. Г. Питання вокальної педагогіки. Історія, теорія, практика / Д. Г. Євтушенко, М. Михайлов-Сидоров.– К.:Мистецтво, 1963.–339с.

8. Кисіль О.Г. Український театр / Кисіль О. Г. – К. : Мистецтво, 1968. – 259с.
9. Остапчук Л.О. Вокалізи для народного голосу / Л.О. Остапчук, Т.Ю. Панасюк. – Вінниця : Нова книга, 2016. – 48с.
10. Шаляпин Ф. Воспоминания / Шаляпин Ф. – М. : Музгиз, 1974. – С. 98.

## **КАЗКИ В. О. СУХОМЛИНСЬКОГО ЯК ЗАСІБ МОРАЛЬНО-ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ МОЛОДШИХ УЧНІВ**

*Бадах К.М., здобувач ступеня вищої освіти «магістр»*

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

*У статті на основі аналізу педагогічної спадщини В.О. Сухомлинського розкрито значення казки як засобу морально-естетичного виховання молодших учнів.*

**Ключові слова:** морально-естетичне виховання, казка, В.О. Сухомлинський, молодші учні.

*В статье на основе анализа педагогического наследия В.А. Сухомлинского раскрыто значение сказки как средства нравственно-эстетического воспитания младших школьников.*

**Ключевые слова:** нравственно-эстетическое воспитание, сказка, В.А. Сухомлинский, младшие школьники.

*In the article on the basis of analysis of pedagogical heritage V.O. Sukhomlynsky revealed the meaning of the fairy tale as a means of moral and aesthetic education of junior pupils.*

**Keywords:** moral aesthetic education, fairy tale, V.O. Sukhomlinsky, junior pupils.

Педагогічна спадщина В.О. Сухомлинського, Великої Людини, мудрого Учителя – цілюще джерело, безцінність педагогічних ідей, рекомендацій, знахідок і добрих порад, які особливо актуальними стають сьогодні в умовах становлення нашої держави та розбудови педагогічної теорії і практики.

Ґрунтовний аналіз джерельної науково-педагогічної бази стосовно творчої спадщини видатного педагога дозволяє стверджувати про здійснення низкою авторів історико-педагогічних розвідок. Це, насамперед, дослідження О. Сухомлинської, І. Беха, М. Антонця, О. Савченко, Г. Левченка, Н. Калініченко, Р. Малиношевського, В. Мадзігона, А. Постельняк та інших.

Казки – один із найбільш популярних жанрів серед дітей. На думку В.О. Сухомлинського, казка — активне естетичне мистецтво, яке захоплює усі сфери духовного життя дитини: розум, почуття, уяву, волю. Казковий жанр розвиває мислення кожної дитини, сприяє створенню інтелектуальної атмосфери в дитячому колективі. Кожний казковий твір викликає в дитини певні емоції (радість, сум, ненависть, обурення, переживання, біль). Це не просто здатність людини передати ці відчуття, а здатність казки викликати ці почуття. Читаючи казку, дитина входить у фантастичний світ, починає жити описаною дійсністю, життям свого героя. І сприймає це все по-справжньому.

Казка в початковій школі здатна виконати не лише виховні, а й розвивальні та навчальні завдання. За правильної організації процесу роботи над казкою учні зможуть істотно покращити мислення, увагу, пам'ять, мовленнєвий розвиток тощо.

Саме в казці сконцентровані вічні категорії моралі – Добро і Зло, Правда і Кривда, Щастя і Горе, зміст яких повинна з перших кроків життя освоїти дитина, щоб вирости справжньою Людиною. Цей жанр, як стверджував В. О. Сухомлинський, несе в собі невичерпні можливості розвитку уяви, образності мислення дитини, її мовлення, емоційного, морально-етичного, естетичного, соціального виховання учнів молодших класів [6, с. 3-4; 2, с. 4-5, с.7]. Павліський педагог довів, що без казки, поданої живо, неможливо яскраво оволодіти почуттями дитини, розвинути її мовлення, естетичні смаки. "Казка – виключно сильне емоційне джерело пробудження думки. Завдяки творенню казки пізнаються найтонші відтінки слова, і слово стає духовним багатством дитини" [6, с. 38-41]. У своїй роботі В. О. Сухомлинський ненав'язливо підводив школярів початкових класів до вміння самостійно створювати казку, визначати її основні складові, акцентувати увагу на окремих моментах творчого матеріалу. Головне педагог вбачав у тому, щоб діти вчилися самостійно створювати казки з метою збагачення власного словникового запасу, правильної побудови речень і послідовності розповіді [2, с. 20- 21; 2, с. 15]. Описуючи створення казок дітьми, він зазначав, що їх складання в 1-2 класах відображається на мисленні дитини в більш старшому віці. Казки є найкращим супутником розвитку дитини, яка співвідносить свої дії з персонажами твору.

Діти приходять у світ казки. У ці прекрасні літні вечори ми стаємо поетами – складаємо казки. Усе, що ми бачимо, здається нам у ці дивовижні години казкою. Школа під Блакитним Небом – це джерело живої думки й слова, до якого я щодня приводжу вас, щоб ви стали людьми великої душі, розумними й сердечними, мудрими мислителями. ... Казка – дитинство думки. Вона робить світ дитини яскравим і цікавим" [3, с.21]. В. О. Сухомлинський у статті "Школа під Блакитним Небом" зазначав, що дитина за своєю природою – це допитливий дослідник, відкривач світу. Нагадаємо, що Павліська школа була школою радості просто неба [1, с. 46]. У цій школі перед дітьми відкривався чудовий світ, вигаданий ними в особистій творчості, в красі, що надихала серце, в прагненні робити добро людям. Казка, фантазія – це ключик, за допомогою якого можна відкрити джерела думки і слова. Казка, образно кажучи, як доводив В. О. Сухомлинський, – це свіжий вітер, що роздмухує вогник дитячої думки і мови. Діти не тільки люблять слухати казку. Вони творять її, і мова їх завжди яскрава, барвиста [4, с. 32-33]. Видатний педагог-гуманіст наголошував, що якщо дитина, слухаючи казку, не переживає боротьбу добра і зла, якщо замість радісних вогників захоплення в її очах зневага, – це означає, що щось у дитячій душі надламане, є рана, і багато сил треба докласти, щоб виправити дитячу душу. Тому одне з найважливіших завдань виховання полягає в тому, щоб зло в свідомості дитини було не якоюсь абстракцією, а реальною силою, ворожою всім чесним людям землі [4, с. 40]. Формування добра, як наголошував В. О. Сухомлинський, відбувається в процесі духовної діяльності молодої людини. Дуже спрощено дехто вважає, що добро формується вже тоді, коли дитина робить щось добре, але при цьому не переконана, що це є добро. Робити добро – це не тільки здійснювати добрі вчинки, але й усвідомлювати їх, бути переконаним, що по-іншому не можна. Є певна межа добра як у вчинках людини, так і в її помислах. Можна робити добро, але мати на меті корисливі цілі. І, підкреслимо, В. О. Сухомлинський рішуче виступав проти таких "добротворців". Павліський педагог переконував: "Якщо ти робиш добро, то в основі цієї діяльності повинні бути благородні цілі, задуми" [5, с. 258-259].

У статті "Кімната казки", В. О. Сухомлинський наголошував, що казка для дітей – це не просто оповідання про фантастичні події; це цілий світ, у якому дитина живе, бореться,

протиставляє злу свою добру волю. Слово в казці, як зазначає педагог-гуманіст, знаходить свою реальну форму вирішення духовних сил дитини, як у грі – рухи, в музиці – мелодія. Дитині хочеться не тільки слухати пісню, а й самій співати, не тільки спостерігати за грою, але й брати в ній участь. Без казки, на думку педагога-новатора, не може бути й мови про соціалізацію особи. У ній накопичено багаторічний досвід людства, а ідеї, закладені в казках стосовно добра і зла, стають надбанням людини за умови, коли вона прочитає про них і засвоїть вербально чи невербально в дитячому віці. В. О. Сухомлинський вважав, що без казки в житті людини випадає величезний пласт її існування як особи. Без перебільшення можна сказати, як наголошував він, що читання казок в дитинстві – це шлях до серця дитини, дотик до людської шляхетності, проникнення в найпотаємніші куточки дитячої душі. Слово, яке розкриває благородні ідеї, назавжди відкладає у дитячому серці крихти людяності, розширює кругозір, гуманізує людину, тобто створює осередок того, що ми називаємо соціалізацією. Значний вплив на цю соціалізацію здійснює соціальний побут. Його вплив на дитину проявляється у всіх його формах. Від народження на дитину впливає сукупність матеріальних і духовних умов, що виявляється у всіх видах побуту. І залежить це від найрізноманітніших факторів, одним із яких є вікові особливості дитини. У дитинстві, частково в юності, на формування і розвиток особи вирішальний вплив має домашній побут і погляди, які домінують в сім'ї (в тому числі й казки). Зауважимо, що в зрілому віці такий вплив здійснює виробнича і суспільна сфера. Початок життя дитини в суспільстві є початком її формування як особи, де домашній побут (приготування їжі, прибирання квартири, забезпечення сім'ї продуктами, прикрашання оселі, спілкування з родичами, друзями і колегами тощо) значно впливає на світогляд особи.

На думку педагога зародження в дитячих душах високих моральних, гуманістичних почуттів – любові до своїх батьків, рідних, поваги до людей похилого віку, милосердя до немічних і нещасних – сприяють художні твори- мініатюри. На основі художніх творів він радив у початкових класах проводити уроки доброти і людяності. Звертаючись до аналізу багатовікового педагогічного досвіду та досвіду своїх колег, освітянин послідовно розвиває гуманістичну ідею величчя, цінності людини.

Виховання моральної свободи у В. О. Сухомлинського нерозривно пов'язане з культурою бажань, на основі яких формуються високоморальні потреби. Мудрість, майстерність і мистецтво владарювання вихователя над волею вихованця полягає в тому, щоб морально обґрунтовані, прийняті суспільством потреби, стали бажаннями, внутрішніми спонуками людини: лише за таких умов формується людська, індивідуальна неповторність.

На думку В. О. Сухомлинського, дуже важливо, щоб з дитинства в людини було духовне життя у світі моральних цінностей – святинь нашої Батьківщини, нашої історії, нашого народу. Суть духовного життя маленького громадянина повинна бути в захопленні, одухотворенні красою людини і красою ідеї, у прагненні стати дійсно справжньою людиною. Тому той, хто живе у світі моральних цінностей, з малих років відчуває себе людиною.

Казки В. О. Сухомлинського сприяють вихованню естетичних смаків і нахилів: «Саме через казку - найближчий шлях до серця дитини. Без живої, яскравої казки, яка оволодіває почуттями, фантазією, свідомістю дитини» [4].

З метою виховання морально-естетичних почуттів у молодших учнів, ми на практиці використовували казки педагога-новатора комбінуючи спостереження реальних явищ

дійсності з фантазією дітей. Така робота відкриває великі можливості для розвитку мислення, уявлення, мови, позитивних моральних почуттів, стимулює дитину до активної творчості, вчить утверджувати прекрасне в собі. Діти постійно намагаються побачити і почути «казкове» в навколишньому світі. Вони навчилися не тільки бачити і захоплюватися красою, але й розуміли взаємозв'язок між явищами у природі, дізналися про життя рослин і тварин, навчилися бережливого ставлення до них, цінувати красу. Саме метою казкотворчої діяльності з учнями початкових класів ми вбачаємо у тому, щоб школярі навчилися самостійно створювати казки. Бо казка у розумінні В. Сухомлинського - друг і навчитель дитвори, вона допомагає їм краще пізнати навколишній світ і прекрасне, робить їх добрішими, людянішими, викликає бажання пронести чудові риси позитивних персонажів через своє життя.

Підсумовуючи усе вищезазначене, зауважимо, що у творчості В. О. Сухомлинського казка для учнів молодших класів є не лише певним видом розваги, а могутнім засобом морально-естетичного виховання: краси, добра, любові до ближнього, справедливості, гідності, патріотизму, відповідальності людини вже в дитячому віці за свої вчинки, за долю своєї сім'ї, інших людей і країни.

#### Список використаних джерел:

1. Деркач В. Павлиська загально-освітня школа Василя Сухомлинського / В. Деркач // Директор школи, ліцею, гімназії : всеукр. наук.-практ. журнал. – 2008. – № 4. – С. 46-52.
2. Світельська-Дірко С. В. Виховання ціннісних орієнтацій молодших школярів засобами казки в педагогічній спадщині В. О. Сухомлинського : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01 / Світельська-Дірко Світлана Володимирівна. – Ж., 2017. – 229 с.
3. Сухомлинский В. О. Я розповім вам про казку... Філософія для дітей / В. О. Сухомлинський. Збірка творів. Укладач Ольга Сухомлинська. – Видавничий дім "Школа". – 2016. – 575 с.
4. Сухомлинський В. О. Школа під блакитним небом / В. О. Сухомлинський // Вибрані твори. В 5-ти томах. – К. : Радянська школа, 1977. – Т.3. – С. 30-42.
5. Сухомлинський В. О. Щоб душа не була пустою / В. О. Сухомлинський // Вибрані твори. В 5-ти томах. – К. : Радянська школа, 1977. – Т. 5. – С. 255-269.
6. Сухомлинський В. О. Гірший за гадюку / В. Сухомлинський // Чиста криниця : Казки, оповідання, етюди : Для сімейного читання / Упоряд. О. В. Сухомлинської; Передм. Д. С. Чередниченка. – К. : Веселка, 1993. – 287 с.
7. Сухомлинський В. О. Що таке початкова школа / В. О. Сухомлинський // Вибрані твори. В 5-ти томах. – К. : Радянська школа, 1977. – Т. 3 – С. 99-103.

## ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОГО ІНТЕРЕСУ В УЧНІВ ПОЧАТКОВИХ КЛАСІВ У ПРОЦЕСІ ТЕАТРАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

*Барасій М.О., здобувач ступеня вищої освіти «магістр»*

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

*У статті реалізовано педагогічні підходи у справі формування музичного інтересу учнів молодших класів у процесі театральної діяльності.*

*Ключові слова: музичний інтерес, театрально діяльність, театрально творчість, учні початкових класів.*

*В статтє реалізовано педагогические подходы в деле формирования музыкального интереса учеников младших классов в процессе театральной деятельности.*

*Ключевые слова: музыкальный интерес, театральная деятельность, театральное творчество, ученики начальных классов.*



*In the article the pedagogical approaches in the formation of the musical interest of the students of the junior classes in the process of theatrical activity are realized.*

**Keywords:** *musical interest, theatrical activity, theatrical creativity, elementary school students.*

Особливу значущість останнім часом мають питання формування музичного інтересу в учнів молодшого шкільного віку в процесі театральної діяльності. Саме театральне мистецтво було і залишається невичерпним джерелом розвитку творчих здібностей дітей молодшого шкільного віку. Світ, в якому живуть сучасні діти переповнений різноманітною інформацією, яку діти пасивно споглядають чи слухають. Але в їхньому житті не вистачає можливостей активно проявити себе, побувати в світі ролей, відчувши себе частиною фантастичного дійства. Без перебільшення можна сказати, що саме у процесі театральної діяльності не тільки розвивається сценічний талант а також через призму театрального дійства формується музичний інтерес.

Ефективність театральної діяльності очевидна, про що свідчать численні психолого-педагогічні дослідження. У галузі музичної освіти розвитку дитини через театральну діяльність знайшла відображення в роботах О.М. Ворожейкіної (методика роботи в дитячому театрі), І.М. Лавриш (методика формування естетичних орієнтацій), І.Б. Несторової (формування соціокультурних орієнтацій), О.Н. Соколовою–Набойченко (музично-театральна діяльність у додатковій освіті), Л.А. Калініної (розвиток естетичного смаку), Л.М. Онофрійчук (формування творчих умінь засобами музичного театру ляльок). Однак в галузі початкової музичної освіти театральна діяльність є найменш розробленим напрямом. Саме **метою статті** є висвітлення педагогічного процесу формування музичного інтересу учнів молодших класів у процесі театральної діяльності.

Зацікавленість школярів починається з уміння вчителя жваво і захоплююче викладати матеріал з урахуванням можливостей, інтересів та рівня розвитку учнів молодшого шкільного віку. Потреба в інтелектуальній діяльності, самостійності творчих дій, самоствердження, набуття нових творчих умінь сприяють формуванню музичного інтересу та індивідуальних ідеалів школярів. Захоплення виконанням улюблених мистецьких творів – пісень, інсценізацій, театральних постановок, спектаклів, фрагментів з музичних казок, що співзвучні з життєвим досвідом, задатками і можливостями учнів молодшого шкільного віку, спонукає їх до активних дій у сфері музично-театральної діяльності. Участь школярів в шкільному театральному гуртку, сприяє розвитку музичних інтересів, активізує мистецьке спілкування й самовираження.

Заняття в гуртках зближує учнів, пробуджує відчуття відповідальності, колективізму, рівноцінності з партнером у будь-якій творчій взаємодії, створює умови для вияву творчих здібностей і доцільного проведення часу. Діяльність гуртків музично-естетичного напрямку спрямована на розвиток естетичного інтересу школярів, розуміння ними краси мистецтва, природи, людських стосунків.

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 [6, с.544].

Театр є одним із наймогутніших засобів виховання, що надає естетичного забарвлення всьому духовному життю людини. Уміння слухати бачити й чути театральні вистави не є вродженою якістю. Пізнавально-творчі можливості учнів розвиваються в активній творчій діяльності. У процес сприйняття мистецтва включається досвід безпосередніх переживань і роздумів учнів, який формується під впливом музичного мистецтва, а також художній досвід, пов'язаний з виконанням мистецького твору. Це дає можливість розглядати сприйняття як основу засвоєння школярами втіленого в музиці досвіду естетичного ставлення до дійсності. Тому головним завданням учнів є формування в них активного музичного інтересу до театральної діяльності. Як предмет дослідження, музичний інтерес є складною і багатогранною проблемою. Потрапляючи в коло інтересів різних наук, проблема музичного інтересу вивчається відповідно в різних аспектах.

Заняття в гуртках в загальноосвітній школі покликані готувати вдумливого слухача, що любить мистецтво, здатного розуміти глибину ідей, почуттів, переживань, закладених у кращих творах мистецтва, сучасних і народних. Тому розвиток музичного інтересу є одним з головних завдань музичного виховання школярів.

Перед тим як подивитись театральний спектакль вчитель часто націлює увагу учнів питаннями, на які вони повинні відповісти після побаченого. Але цілісне враження від театру може зруйнуватися, якщо питання, що випереджає побачене зосереджує увагу не на змісті твору, а на його формі, окремих його елементах. У такому випадку сприйняття театрального спектаклю можна вважати невдалим.

Тому перед відвідуванням театрального спектаклю обов'язково має бути вступне слово вчителя. Він має коротко розповісти про театр, про вид цього мистецтва, про спектакль на який він веде учнів чи планує показати. Інтерес до театрального твору, викликаний вступним словом, повинен підсилюватися яскравим, виразним виконанням. Слід враховувати, що вплив театру на особистість складається з численних слухачьких вражень, які накладаються одне на одне, поступово збагачуючись і поглиблюючись. Робота над кожним твором має вводити школярів у світ глибоких почуттів і роздумів: про добро і зло, любов і ненависть тощо.

На наш погляд, театральна творчість є оптимальним варіантом залучення школярів до світу прекрасного, кращою формою художньо-естетичного виховання. Теоретичні, методичні основи дитячої театральної самодіяльності, розглядають сценічну роботу зі школярами як засіб розвитку творчої індивідуальності, ініціативи та формування особистості. Розвиток емоційної сфери підліткового віку протікає бурхливо, характерна різка зміна настроїв і переживань, підвищена збудливість, імпульсивність, надзвичайно великий діапазон полярних почуттів. При зустрічі з труднощами в учня виникає сильне почуття протидії, яке призводить до того, що він може не довести до кінця розпочату справу, знищити вже зроблене і т.п. У той же час учень може бути наполегливим, витриманим, якщо діяльність викликає сильні позитивні почуття.

Шкільний театр у школі не може починатися з дорослих. Навіть якщо ми, педагоги, навчені досвідом та ступенями, думаємо, що в школі все визначають вчителі, їх бажання

або можливості, то насправді, все в школі визначають діти і та дійсність, яку формують вони. Їхні стосунки, їхні проблеми, їхні запити і їх можливості.

Справжній театр (а шкільний театр саме таким і є) - справа, що вимагає дуже глибокої особистісної участі. Через нього світ відкривається у своїй цілості, а людина в неповторності. Саме тому глибоке розуміння тієї педагогічної дійсності, яка існує в даному шкільному співтоваристві, виділення больових точок, реальних проблем і спроба говорити про них з підмостків шкільної сценічного майданчика зробило наш театр посправжньому значущим в очах тих, хто породжує цю педагогічну дійсність, в очах учнів нашої школи.

Дитина, потрапивши в положення актора (також як і професійний актор), працюючи над роллю, за всіма законами театру сам стає його творцем, матеріалом та інструментом. Але ще він і організатор самого себе, і опора для інших в загальній роботі, і людина навчається, і людина навчальний.

Під впливом роботи у шкільному театрі у школярів та вчителів постійно зростає потреба у спілкуванні з мистецтвом. Пошуки сценічних вирішень, художнього втілення задуму режисера розвивають естетичні почуття школярів. Перевтілення у героя завжди пов'язане із самоаналізом, що, в свою чергу, спонукає до самовиховання.

У системі К.Станіславського розглядається органічна природа театральної творчості через природу людини-творця, актора. У цій системі вперше вирішується питання свідомого оволодіння підсвідомим, довільним процесом творчості, вияву таланту особистості в діяльності. Система К. Станіславського – наука не лише про акторську творчість, а й про те, як спираючись на об'єктивні закони, плекати, розвивати, збагачувати різні здібності, і не лише сценічні. Дитина молодшого шкільного віку, відкриваючи для себе різноманіття навколишнього світу, вступаючи у взаємодію з різними сферами дійсності, безпосередньо проявляє себе емоційно [10, с.117].

Формування музичного інтересу учнів молодшого шкільного віку базується на серії навчальних занять: настільний театр кольорових емоцій (ниткові ляльки), сценарії казок-драматизацій, що розігруються дорослими для дітей.

Вищезгадані заняття допомагають дітям розширити знання про емоції, глибше зрозуміти свій емоційний стан та оточуючих, частіше відгукуватися на емоційні прояви інших людей. Дані казки допомагають дітям відчути себе вільними, зняти дитячу напругу, навчають доброти, чуйності до оточуючих.

Основними напрямками формування музичного інтересу в процесі театральної діяльності є:

- формування емоційної чуйності дитини в театралізованій діяльності;
- формування емоційної чуйності дитини до однолітків в театралізованій діяльності;
- формування емоційної чуйності дитини до театралізованої діяльності в цілому.

Саме Н. Ветлугіна стверджує, що для розвитку творчості кожного школяра потрібно створювати необхідні передумови. Лише в умовах різнобічної підготовки народжується інтерес до всього оточуючого, а це і є справжнє джерело для вияву готовності до творчості, міцна база для розвитку спеціальних здібностей [2, с.255].

Таким чином для максимальної реалізації виховних можливостей театралізованої діяльності та успішного формування музичного інтересу дітей учителю необхідно вміти доцільними методичними прийомами вводити у світ театрального мистецтва та

стимулювати дітей до виявлення власної ініціативи до організації театралізованих ігор, заохочувати самостійність дітей у виборі ігрового сюжету і його розігруванні.

#### Список використаних джерел:

1. Будянський В. І. Шкільний театр / В. І. Будянський, Д. В. Будянський. - С. : Україна, 2002. – 184 с.
2. Ветлугіна Н. О. Теорія і методика музичного виховання / Н. О. Ветлугіна. – М. : Росія, 1983. – 255 с.
3. Жовчак З. В. Виховання школярів засобами мистецтва. Мистецтво та освіта. / З. В. Жовчак. – К. : Україна, 2004. – 18, 20 с.
4. Кальчук М. І. Авторська програма елективного курсу основ театрального мистецтва / М. І. Кальчук. – К. : Україна, 2006. – 35, 37 с.
5. Клименко В. В. Перші кроки у творчість / В. В. Клименко, О.В Кочерга. - К. :Україна, 1999. – 79 с.
6. Масол Л. М. Методика навчання мистецтва у початковій школі / Л. М. Масол. – Х. :Україна, видавництво Ранок. Веста, 2006. - 256 с.
7. Онофрійчук Л. М. Педагогічний аспект дитячого музичного театру в історичному аспекті / Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання у підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми : [зб. наук. праць / наук. ред. Гуревич Р. С. та ін.]. – випуск 48. – Київ-Вінниця: ТОВ фірма «Планер», 2017. – С. 8-11.
8. Онофрійчук Л. М. Синтез мистецтв як фактор творчого виховання учнів підліткового віку / Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Серія: педагогіка : [зб. наук. праць / редкол. Ірина Задорожна (голова) та ін]. Тернопіль: ТНПУ, 2017 – С.199-206.
9. Сухомлинський В. О. Вибрані твори: в 5-ти т. / В.О. Сухомлинський - К. : Рад. шк., 1977. - Т. 3. - С. 544.
10. Станиславский К. С. Мастерство актёра в терминах и определениях / К. С. Станиславский. - М. : Сов. Россия, 1961. – 117с.
11. Швець І.Б. Театральне мистецтво у вимірах педагогіки / І. Б. Швець // Наукові записки, серія: Педагогічні науки / ред. кол. В. Ф. Черкасов, В. В. Радул, Н. С. Савченко та ін. – Вип. 163. – Кропивницький: РВВ ЦДПУ ім. В. Винниченка, 2018. – С. 62-65.
12. Яременко Т.В. Театр у школі. Збірник п'єс для дітей. / Т. В. Яременко. - К. : Україна. Мистецтво, 1992. – 155 с.

## ВИКОРИСТАННЯ ІННОВАЦІЙНИХ ОСВІТНИХ ТЕХНОЛОГІЙ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

*Блонська С.М., здобувач ступеня вищої освіти «бакалавр»*

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

*У статті автор окреслює проблему використання освітніх технологій на уроках музичного мистецтва як інноваційного явища в загальній мистецькій освіті.*

**Ключові слова:** *інновація, інноваційні освітні технології, урок музичного мистецтва.*

*В статье автор определяет проблему использования образовательных технологий на уроках музыкального искусства как инновационного явления в общем художественном образовании.*

**Ключевые слова:** *инновация, инновационные образовательные технологии, урок музыкального искусства.*

*In the article the author is considering the problem of using educational technologies in music art lessons as an innovative phenomenon in general artistic education.*

**Keywords:** *innovation, innovative educational technologies, lesson of musical art.*

Оновлення освіти сьогодні вимагає від педагогів знання тенденцій інноваційних змін, інтерактивних форм і методів навчання, володіння технологіями діагностування, розвинених дидактичних, рефлексивних умінь, вміння оцінювати і аналізувати свою

педагогічну діяльність. Всі сучасні методи, при всій їх відмінності, спрямовані на розвиток інтелектуально-творчої особистості.

Головним завданням реформування освіти поставленим у державній національній програмі є запровадження в навчально-виховній роботі нових педагогічних інноваційних технологій. Музична освіта, яка заснована на новітніх педагогічних технологіях, виступає основою творчого розвитку духовної культури особистості. Пошук нових ідей, нових шляхів спонукає звернути увагу на використання у практиці викладання музики інноваційних технологій.

Оновлення змісту музичної освіти може йти різними шляхами, але реальні зрушення залежатимуть від того, чи зуміє вчитель по-новому організувати художньо-педагогічний процес на заняттях музикою. Визначимо ключові поняття. Інновація, (з лат. мов. - «Оновлення, новинка, зміна»), яка розглядається як якісно нові утворення в тому числі і в музичній освіті. Серед нових моделей навчання найбільш повно відповідає специфіці музики метод моделювання художньо – мистецького процесу [1].

Сучасні вимоги теоретичних і методологічних положень, котрі визначають інноваційну особистісно орієнтовану освіту, представлено в працях К. А. Абульханової-Славської, І. В. Арябкіної, М. А. Алексєєва, Г. О. Балла, Є. В. Бондаревської, Є. Ю. Волчегорської, С. В. Кульневич, Т. І. Кульпіної, А. В. Петровського, С. І. Подмазіна, В. В. Серікова, В. Т. Фоменка, І. С. Якиманської та інших дослідників.

Актуальні проблеми мистецької освіти у своїх наукових доробках висвітлюють А. Верем'єв, Є. Гаспарович, О. Гончарова, С. Горбенко, О. Лобова, Л. Масол, О. Михайличенко, О. Олексюк, О. Отич, Г. Падалка, А. Растригіна, О. Ростовський, О. Рудницька, Г. Сергєїчева, Т. Танько, О. Хижна, Л. Хлебнікова, Г. Шевченко, В. Шульгіна, О. Щолокова та ін.

У педагогічній науці ХХІ століття яскраво заявляє про себе особистісно орієнтований підхід, який на сьогодні можна назвати інноваційним, що забезпечує створення нових механізмів освітнього процесу та ґрунтується на принципах глибокої поваги до особистості дитини, її самостійності, індивідуальності.

Використання інноваційних технологій на шляху формування нового стану сучасної мистецької освіти сприяє цілеспрямованому синтезу методів навчання, відкриває нові можливості для методичної варіативності в організації особистісно орієнтованого навчально-виховного процесу. Звідси, загальна мистецька освіта спрямовує дії педагогів на різнобічний особистісний розвиток учнів, застосування таких освітніх технологій, які найповніше враховують значення всіх факторів соціально-педагогічного впливу та надають можливості дітям реалізуватися в музичній діяльності.

Так, інноваційна організація пізнавальної та практичної музичної діяльності учнів у системі особистісно орієнтованого підходу може здійснюватися шляхом використання нестандартних форм навчання (діалог, дискусія, "скарбничка почуттів", опитування-тести, методика незакінченого речення, визначення тематики міні-творів, складання "тезаурусу мудрих думок про музику", "щоденник музичних вражень", складання "словника почуттів музичних творів" (Є. Лоцман), імітація організації естетичної творчої діяльності (урок-мандрівка по музичному театру, урок-мандрівка по картинній галереї, урок-народної творчості, урок-фольклорного свята, урок-книжковий ярмарок, уроки-кіностудії і т. п.), урок-концерт, урок-репортаж з художньої виставки, урок-рецензія, урок-репетиція, урок-спектакль, уроки, які спираються на видуманих казкових героїв; методів (інтерактивні,

ігрові, проблемно-пошукові (Л. Масол), аудиторної передачі, візуальної демонстрації, кінестетичного сприйняття та передачі естетичної інформації, методи художнього виконання, синектики, художньо-творчих аналогій, навчально-критичного вираження, вживання в естетичний об'єкт (О. Олексюк); прийомів (створення яскравих образно-наочних уявлень, ситуацій успіху, взаємодопомоги, спонукання до пошуку альтернативного рішення (С. Горбенко), прийоми полімодального уявлення естетичної інформації ("музичних люстерок", пластичного моделювання, зорової стимуляції, синкретичного занурення в художній образ), рефлексивні прийоми – ранжування, емпатичного слухання (Є. Волчегорська) та здійснення самостійних художньо-творчих проектів.

Також використання інформаційних технологій на уроках музичного мистецтва надає можливість залучати дітей до створення творчих робіт, пошукової роботи під час вивчення народної творчості, української музичної культури, творчості композиторів світу, оформлення результатів роботи у вигляді різних проектів за певними темами. Інтерактивні технології дають змогу учням формувати характер; розвивати світогляд, логічне мислення, зв'язне мовлення; виявляти й реалізовувати індивідуальні можливості; сприяють створенню атмосфери творчої співпраці. Інтерактивні технології можна ефективно використовувати як під час засвоєння нових знань, так і під час застосування набутих знань, умінь та навичок.

Дослідження теорії і практики застосування інноваційних технологій учителями на музичних заняттях загальноосвітніх навчальних закладів функціонує на основі ряду принципів – індивідуальності, самоцінності та неповторності учня, диференціації навчання, реалізації себе у всіх видах музичної діяльності, гуманізації змісту музичної освіти, історизму, системності, науковості, варіативності. Так, наприклад, у процесі вивчення музичної грамоти можна дещо диференціювати складність навчального матеріалу, що дозволить зберегти мотивацію учнів; під час вокально-інструментального музикування учитель може використовувати міру допомоги кожній дитині (підказування, додаткове настроювання на фортепіано), що забезпечить визначення самостійності в засвоєнні навчального матеріалу кожного учня; в ході спостережень за дітьми вчитель має виявити найоптимальніше співвідношення завдань репродуктивного й творчого характеру, тобто застосувати свою креативність.

У процесі хорового співу доцільно створювати особистісно зорієнтовану ситуацію – допомога кожній дитині під час розучування пісень (співвідношення педагогічного показу і словесних пояснень, тактовна корекція неадекватної самооцінки); під час слухання музики можна доповнювати диференційованими домашніми завданнями (читання додаткової літератури про композиторів, добором по слуху на інструменті основних тем знайомих музичних творів, ведення щоденника музичних вражень і т. ін.), що допоможе навчити концентрувати увагу та сприймати значущі приклади особистісно-цінних творів мистецтва [4].

Цілком доречною є думка О. О. Красовської [3], що під інноваціями мистецької освіти можна вбачати новизну, що ефективно змінює результати професійної майстерності вчителів музики, створюючи при цьому вдосконалені нові освітні, дидактичні, виховні системи; освітні педагогічні технології; методи, форми, засоби розвитку особистості, організації навчання і виховання. Тому, для реалізації новітніх технологій на уроках музичного мистецтва загальноосвітніх навчальних закладів у

контексті особистісно орієнтованого підходу вчитель має і сам інноваційно розвиватися (низка чинників і умов, необхідних для нарощування інноваційного потенціалу). Звідси, застосування інноваційних технологій у музичному мистецтві сприяє зміні типу взаємодії "учитель – учень", де вчитель переходить до співпраці, орієнтуючись на аналіз не стільки результатів, скільки загальної діяльності дітей, а учень стає активно творчим.

Таким чином використання інноваційних освітніх технологій на уроках музичного мистецтва буде дієвим за умови якщо вчитель повинен творчо працювати зі школярами, а саме: створити оптимальні умови, які б дозволили найбільш повно реалізувати естетичні можливості кожної окремої дитини відповідно до її здібностей, психофізіологічних особливостей та власних бажань; використання різних методик, спрямованих на творчий розвиток, задоволення естетичних потреб кожної дитини; надання переваги творчим методам, діалогічному мовленню; максимальну індивідуалізацію та диференціацію навчання.

#### Список використаних джерел:

1. Горбенко С. С. Історія гуманізації музичної освіти дітей шкільного віку: навчальний посібник за модульно-рейтинговою системою навчання / С. С. Горбенко. – Видання друге, доповнен. – Житомир : В. Б. Котвицький, 2008. 416с.
2. Кравцова Н. Є. Методика розучування пісенного репертуару на уроках музичного мистецтва : навч.-метод. посіб. [для викл. і студ. муз. спец. вищ. навч. закл.] / Н. Є. Кравцова, Ж. В. Штепа – Вінниця : ФОб Рогальська І. О., 2017. – 182 с.
3. Методичні засади впровадження інноваційних технологій у фаховій підготовці майбутніх учителів початкової школи в галузі мистецької освіти / О.О. Красовська // Психолого-педагогічні основи гуманізації навчально-виховного процесу в школі та ВНЗ. - 2013. - Вип. 1. - С. 37-46. - Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ppog\\_2013\\_1\\_7](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ppog_2013_1_7).
4. Олексюк О. М. Музична педагогіка : навчальний посібник / О. М. Олексюк. – К. : КНУКіМ, 2006. – 188 с.
5. Перспективні освітні технології : наук.-метод. посіб. / за ред. Г. С. Сазоненко. – К. : Гопак, 2000. – 560 с.
6. Пехота О. Особистісно орієнтоване навчання: підготовка вчителя : монографія. – 2-ге вид., доп. та перероб. / О. Пехота, А. Старева. – Миколаїв : Вид-во "Іліон", 2006. – 272 с.

## ОХОРОНА ТА РЕЖИМ СПІВАЦЬКОГО ГОЛОСУ

*Боцян А. В., здобувач ступеня вищої освіти «бакалавр»*

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

*У статті досліджується теоретичне обґрунтування педагогічних умов удосконалення голосу, запобігання його захворювання, причини та механізми порушень голосу.*

**Ключові слова:** тембр, діапазон, опора, гортань, дихання, голосові зв'язки, голос.

*В статье исследуется теоретическое обоснование педагогических условий совершенствования голоса, предотвращения его заболевания, причины и механизмы нарушений голоса.*

**Ключевые слова:** тембр, диапазон, опора, гортань, дыхание, голосовые связки, голос.

*The article deals with the theoretical substantiation of pedagogical conditions of voice improvement, prevention of its disease, causes and mechanisms of voice disturbances.*

**Keywords:** timbre, range, support, larynx, breathing, vocal cords, voice.

Актуальність даної проблеми, є пошук шляхів підвищення охорони та режиму співацького голосу, вибір правильних засобів та методів. У структурі дитячої захворюваності провідне місце належать хвороби глотки, що, у свою чергу веде до порушень мови. Гігієна і охорона голосу дітей- тема, яка потребує пильної уваги з боку дорослих.

Голос - це сукупність різних за частотою, інтенсивністю та тембром звуків, що вимовляються людиною за допомогою голосового апарату. Голосовий апарат - комплекс органів і систем, які беруть участь у голосовому утворенні. Легені відіграють роль джерела енергії.

Всі органи, які беруть участь у голосовому утворенні, в сукупності утворюють так званий голосовий апарат. До його складу входять: ротова і носова порожнини, глотка, гортань з голосовими складками, трахея, бронхи, легені, грудна клітка з дихальними м'язами і діафрагмою, м'язами черевини. Органом, в якому відбувається зародження голосу, є гортань. Гортань виконує потрібну функцію: дихальну, захисну, голосову і має складну будову. Про місце гортані при співі існує багато думок: одні вважають, що гортань треба опускати, другі, навпаки, вважають необхідним її піднімати; треті вважають, що в роботу гортані не варто вмішуватись

Опора-важливе відчуття в співі, внаслідок якого співак вільно розпоряджається своїм голосом. Співак з добре поставленим голосом відчуває легкість, злагодженість в роботі голосового апарату. Це відчуття дозволяє співакам керувати своїм голосом і не втомлюватись протягом тривалого часу співу.

Тембр і діапазон виявляються вже з перших занять, але ні та, ні інша ознака не можуть з впевненістю визначити, яким голосом володіє учень. Буває, що тембр говорить за один тип голосу, а діапазон цього не підтверджує. Тембр голосу змінюється від неправильного співу, а також від наслідування та копіювання інших голосів. Що стосується діапазону, то зустрічаються голоси з досить широким діапазоном, який не відповідає даному типу голосу, і, навпаки, зустрічаються такі, які мають короткий діапазон.

Дихання - це одна з найважливіших функцій організму, основа звучання голосу, проте правильно дихати теж потрібно вчитися. При вдиху повітря поступає в гортань і дихальне горло, потім у бронхи та легені, які заповнюють майже всю грудну клітку. Легені спираються на діафрагму - мускульну перегородку, що відокремлює грудну ділянку від черевної. При вдиху діафрагма скорочується, прогинається, втрачає свою куполоподібну форму. Об'єм нижньої частини грудної клітки збільшується, атмосферне повітря спрямовується в легені, заповнюючи їх. Після цього дихальна мускулатура грудної клітки і діафрагма розслабляються, об'єм грудної порожнини зменшується - відбувається видих. Такий цикл дихання, що складається з вдиху, видиху і короткої паузи, в стані спокою в дорослої людини повторюється 16-18 разів на хвилину. Завдяки імпульсам головного мозку голосові зв'язки змикаються, утворюючи перешкоду на шляху повітря, що видихається. Повітря, що проходить, змушує вібрувати зв'язки, завдяки чому утворюється звук .

У більшості людей переважає поверхневе дихання, а отже, організм отримує лише четверту чи п'яту частину того об'єму кисню, на який розраховані легені. Змінивши поверхневе дихання на діафрагмове, можна налагодити роботу нервової системи, прискорити обмін речовин.



Голосові зв'язки - це струни вокалу. "Натягування" цих живих вокальних струн дає змогу голосу створювати звуки різної висоти. У кожного інструмента свої можливості і свої струни.

Поставлений голос відзначається звучністю, підвищеною гучністю, широтою звуковисотного діапазону, тембровим багатством, чіткістю вимовляння слів, низькою стомлюваністю. Голос, поставлений для співу в класичній манері, характеризується стійким, рівним звучанням упродовж усієї звукової шкали, особливим співочим тембром, він здатний "литися", що дає змогу виконувати значні за обсягом фрази на одному диханні.

Розглянемо *обов'язкові складові гігієни співака* на шляху до справжньої майстерності.

Від стану голосового апарату, постановки голосу, співочого навантаження тощо залежить ступінь професіоналізму будь якого виконавця, успіху в концертно-творчому житті будь якого артиста вокаліста, незважаючи на його професіональний чи аматорський статус. При цьому особливого значення набувають питання гігієни голосу і всього спектру проблем, що пов'язані з цим.

Охорона голосу. З погляду охорони голосу знання механіки звукоутворення, розуміння методичних прийомів і знання режиму вбереже співака від непомірності у використанні голосу, від різних небезпечних експериментів над голосовим апаратом і допоможе йому зберегти свіжість голосу якнайдовше. Кожна людина, робота якої пов'язана зі співом, для збереження свіжості голосу і попередження різних захворювань повинна в побуті та в роботі дотримуватися певного режиму.

Професійні співаки частіше, ніж інші люди, страждають від порушень режиму. Відбувається це тому, що після посиленої діяльності голосовий апарат сильно розігрівається і набуває крайньої чутливості до таких дратівливих чинників, як холод, пил, тютюновий дим, спиртні напої та інші.

Великий вплив як на загальний стан здоров'я, так і безпосередньо на голосовий апарат мають домашні умови. Так, наприклад, температура в кімнатах не має бути високою: це зніжує організм і сприяє до простудних захворювань. Кімнати необхідно провітрювати хоча б двічі на день. Для співаків якнайкращим видом опалювання є пічне, оскільки воно добре вентилює приміщення і залишає повітря вологим. Але реалії часу такі, що нині існує центральне опалювання. Воно надто сушить повітря, тому для зволоження його рекомендується ставити на батареї судини з водою або тримати в кімнаті спеціальні зволожувачі повітря. У осінній час необхідно достатньо тепло одягатися, остерігатися охолодження тіла в результаті тривалого перебування на повітрі і особливо стежити за тим, щоб були сухі та теплі ноги.

Величезного значення для співака набуває помірне і правильно організоване харчування. Вживання тютюну та спиртних напоїв у край небажане, оскільки вони діють негативно на весь організм і особливо на голосовий апарат, позбавляючи голос краси тембру, м'якості та гнучкості.

Гігієнічні вимоги при навчанні співу. Вчення про вищу нервову діяльність є основою для цілого комплексу гігієнічних положень, знання яких необхідне для кожного співака і його педагога-вокаліста.

Навики в співі являють собою сукупність вироблених умовних рефлексів. Утворення цих умовних рефлексів відбувається під впливом цілого комплексу зовнішніх і внутрішніх подразників.

Великий вплив справляють також емоції, які завжди в тому або іншому ступені супроводжують спів. Емоції є реакцією відповіді організму на отримане роздратування.

В інтересах гігієни голосу співак повинен розвивати і вдосконалювати велике дихання. Це значною мірою допоможе співакам якнайдовше зберегти свій голос і запобігти хворобам голосового апарату. Правильне положення голови та корпусу сприяє нормальній роботі гортані. Напруження м'язів черевного преса дає велику опору видиху і поліпшує якість звучання голосу.

Гігієна дихання. Надзвичайно важливе для співака здоров'я дихальних органів і оволодіння правильним диханням, яке має відповідати гігієнічним нормам. Таке дихання забезпечить співакові не тільки здоров'я голосових органів, але й здоров'я нервової системи та організму в цілому.

Дихати необхідно через ніс. Якщо дихати через ніс важко через захворювання його порожнини, необхідно звернутися до лікаря-ларинголога. При інтенсивній м'язовій нарузі, наприклад при важкій фізичній роботі, бігу, боротьбі та інших видах спорту, а також при співі дихати виключно через ніс іноді стає важко. У таких випадках буває необхідно дихати і через рот. Дихання повинне забезпечувати надходження повітря в легені, щоб організм отримував необхідну йому кількість кисню.

Співаки, особливо недосвідчені, мають розвивати та зміцнювати дихання спеціальними вправами, робити дихальну гімнастику. Вироблені умовні рефлексі нададуть надалі можливості легко долати велике навантаження, що припадає на органи дихання при фізичній нарузі.

Нервово-психічна гігієна вокаліста. Розвиток і вдосконалення артиста багато в чому залежить від того, що на перший погляд не має прямого відношення до творчої діяльності працівника мистецтва, – від обстановки його праці, відпочинку, від побутових умов, усього режиму життя. Будь яке порушення доцільного розпорядку праці, відпочинку, неправильно організований побут створюють у співака нестійкий настрій, погане самопочуття, викликають неробочий, нетворчий стан.

Режим дня. Для здоров'я дуже корисно дотримуватися певного режиму, точного розпорядку дня, тобто мати певний ритм. Складаючи раціональний режим дня для співака, необхідно зважати на вимоги його професії та гігієнічні норми. Але режим дня має бути складений так, щоб робота, відпочинок, їжа, сон були регламентовані, щоб їм було відведено необхідний час, щоб життя тривало в певному ритмі. Ретельно подумавши і склавши режим дня, необхідно надалі строго його дотримувати.

Гартування та зміцнення організму. Деякі співаки ставляться скептично до гартування організму, бояться його, вважаючи за краще кутати горло шарфом, остерігатися відкритої квартирки тощо. Така боязнь абсолютно безпідставна; практика та дані сучасної науки довели, що гартування оберігає людину від застудних захворювань. Гартування для співака – важливий засіб профілактики небезпечних для нього хвороб і збереження здоров'я. Гартування організму може бути успішним тільки при дотриманні певних умов. Так, гартуватися слід поступово, застосовуючи спочатку слабкий подразник і переходячи потім до сильнішого. Наприклад, при гартуванні водою спочатку температура її має бути близькою до температури тіла, згодом поступово холоднішою.

Гартування повинне проводитися систематично. Ходіння на чистому повітрі дуже корисне для всього організму, укріплює нервову систему, м'язи, легені, серце. Прогулянки необхідно здійснювати щодня у будь який час року і за будь якої погоди, дихаючи обов'язково через ніс. Небажано здійснювати прогулянку одразу після вокальних занять, а тим більше після виступу, оскільки це може привести до простудного захворювання.

Одже, досліджуючи тему «Охорона та режим співацького голосу» я зрозуміла що потрібно дуже бережливо ставитись до свого голосу. Достатньо ґрунтовні знання з питань охорони та гігієни голосу є завжди необхідними вокалісту такою ж мірою, як і уміння практичного застосування технічних прийомів співу. І мені як майбутньому педагогу-вокалісту потрібно це добре знати. Спів як процес, безумовно, відноситься до довільної, цілеспрямованої дії, тобто, тим проявам так званої фізичної активності співака, які ним усвідомлюються і можуть змінюватися на його розсуд. Проте, скільки б не говорилося про значення неусвідомлених процесів, що забезпечують узгодженість роботи всієї голосової системи і внутрішніх органів співака, і, скільки б не підкреслювалась роль підсвідомості в організації співацького процесу, – ніхто не зможе не визнати того, що займатися співом і опановувати секрети співацької техніки стає можливим тільки за умови свідомого підходу до навчання і усвідомлення гігієни, режиму і охорони голосу.

#### **Список використаних джерел:**

1. Авеллис Г. Гигиена голоса для певцов, певиц и учащихся : обще-понят. врачеб. заметки / Г. Авеллис. – Козлов : Бр. Г. и Л. Вел-лер, 1899.
2. Василевська-Скупа Л.П. Формування комунікативної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва : монографія / Л. П. Василевська-Скупа. – Вінниця : ТОВ фірма «Планер», 2014. – 208 с.
3. Василевська-Скупа Л.П. Художньо-творчий розвиток майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі виконавської інтерпретації вокального твору / Л. П. Василевська-Скупа // Актуальні проблеми формування творчої особистості педагога в контексті наступності дошкільної та початкової освіти: збір. мат. II Міжнар. наук.-практ. Інтернет-конф., 19-20 квіт. 2018 р. – ВДПУ ім. Михайла Коцюбинського. – Вінниця, 2018. – С. 14-17.
4. Гарно П. Речь и пение : теорет. и практ. курс физиологии, гигиены и терапии го-лоса : гигиена и лечение болезней певцов и ораторов / П. Гарно. — СПб. : П.К. Селиверстов, 1898.
5. Глубоковский М. Гигиена голоса : для артистов, учителей, учени-ков и любите-лей пения, ораторов и проповедников / М. Глубоков-ский. — М. : Кн. маг. В. Думнов, 1890.
6. Остапчук Л.О. Основоположні засади розвитку та збереження співацького голосу / Л.О. Остапчук // Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського / Серія: Педагогіка і психологія. – №53. – 2018. – С. 157-162.

### **ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ РОЗВИТКУ ТВОРЧОЇ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ УЧНІВ ПІДЛІТКОВОГО ВІКУ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

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

*У статті описуються педагогічні умови розвитку творчої індивідуальності підлітка в контексті впровадження проектної технології на уроках музичного мистецтва.*

*Ключові слова: метод проектів, педагогічні умови, розвиток творчої індивідуальності, учні підліткового віку, уроки музичного мистецтва.*

*В статье описываются педагогические условия развития творческой индивидуальности ребенка в контексте внедрения проектной технологии на уроках музыкального искусства.*

**Ключевые слова:** *метод проектов, педагогические условия, развитие творческой индивидуальности, ученики подросткового возраста, уроки музыкального искусства.*

*The article describes the pedagogical conditions of the development of the creative personality of the adolescent in the context of the implementation of the design technology at the lessons of musical art.*

**Keywords:** *method of projects, pedagogical conditions, development of creative personality, pupils of adolescence, lessons of musical art.*

**Актуальність дослідження.** Метою сучасної освіти стає загальнокультурний, особовий і пізнавальний розвиток учнів, що забезпечує таку ключову компетенцію, як уміння вчитися. Найважливішим завданням навчання музики є формування універсальних учбових дій, здатність до саморозвитку і самовдосконалення.

Один із способів вирішення цієї проблеми - використання проектної діяльності учнів на уроках музичного мистецтва, яка сприяє залученню учнів у предметно-регулятивну, предметно-пізнавальну і предметно- комунікативну діяльність, тим самим сприяючи формуванню комунікативної компетенції, підвищуючи інтерес учнів до навчання, розвиваючи їх творчу індивідуальність.

**Мета статті:** поглибити знання про поняття «метод проектів», розкрити сутність поняття «педагогічні умови», та їх сприяння розвитку творчої індивідуальності підлітка, визначити структуру проектної діяльності та типи музичних проектів.

**Виклад основного матеріалу.** Метод проектів належить до групи методів організації та здійснення учбово-пізнавальної діяльності, що лежать в основі проблемного навчання. Кожен проект обов'язково потребує дослідницької роботи учнів. Одна з найхарактерніших рис проектної діяльності – пошук інформації, яка пізніше буде оброблена, обдумана і представлена учасниками проектної групи.

Метод проектів - це оволодіння знаннями, які дозволять висловлювати вагому авторитетну думку. Проект - це задум, план. Метод - це система прийомів і способів оволодіння окремими практичними і теоретичними знаннями. В результаті метод проектів – це сукупність прийомів, які дозволяють учням отримувати знання й уміння в процесі планування і самостійного вирішення певних практичних завдань з обов'язковим представленням результатів.

Важливим компонентом для здійснення проектної діяльності стає наявність певних педагогічних умов, що сприятимуть розвитку творчої особистості, а також чітка послідовність дій у здійсненні проектної діяльності.

Існують наступні педагогічні умови, які сприяють розвитку творчої індивідуальності у підлітків на уроках музичного мистецтва:

*1. Актуалізація мотивації підлітка на розвиток своєї творчої індивідуальності.*

Дуже важливо захопити підлітка музикою, утримати і розвинути *інтерес* до музики школяра. Кожному учителю добре відомо, наскільки легше учень все засвоює, якщо він зацікавлений. Такий стан, з фізіологічної точки зору, є властивістю нервової системи реагувати на всяке нове незвичайне роздратування. Далі, як правило, виникає *потреба* в постійному спілкуванні з музикою - і, як наслідок цього - *мотив*. Мотив є необхідним

елементом свідомої, вольової, умисної дії. Дія, у свою чергу, стає діяльністю, коли має самостійний мотив. Отже, мотиваційна готовність, чітка спрямованість на самоформування цієї якості є важливою педагогічною умовою для успішного розвитку творчої індивідуальності у підлітків на уроках музичного мистецтва в загальноосвітньому закладі.

Інший аспект цієї умови полягає в наступному: вміння учителя розкрити талант учня, спираючись на його особисті якості. В.О. Сухомлинський зазначав: «Помітити в кожній дитині її найбільш сильну сторону, знайти в ній ту «золоту жилку», від якої починається розвиток індивідуальності, домогтися того, щоб дитина досягла значних для свого віку успіхів у тій справі, яка найяскравіше розкриває її природні задатки» [5, с. 19].

В.О. Сухомлинський писав: «Якщо ви хочете, щоб найголовнішим спонуканням до успішного навчання було особисте бажання кожного учня добре навчатися, будіть і утверджуйте, розвивайте інтелектуальний стан допитливості» [5, с. 7].

*2. Створення розвиваючого середовища (сукупність методів і прийомів, форм роботи), яке сприяє розвитку творчої індивідуальності підлітка.*

Музика, як урок творчості, має свою художню дидактику, в якій закладені методи, принципи, прийоми, форми викладання основ мистецтва. Кожен учитель виробляє свої методи і прийоми, необхідні для розвитку творчої індивідуальності підлітка в процесі уроків музичного мистецтва.

Ми виділяємо продуктивні методи навчання. Основне завдання продуктивних методів навчання - створення учнями нових освітніх результатів: ідей, творів, сценаріїв, досліджень, концертів, конкурсів тощо.

До евристичних форм роботи з підлітками на уроках музичного мистецтва відносяться: евристичні бесіди, диспути, проекти тощо. Евристичні методи включають завдання на розвиток власної творчості учнів. Наприклад: скласти кросворд, вікторину, сценарій спектаклю, програму концерту, своє завдання для інших учнів; придумати образ - руховий, музичний, словесний, візуальний; «оживити» ноти; намалювати музику тощо.

*3. Організація проектної діяльності, спрямованої на розвиток творчої індивідуальності підлітка на уроці музичного мистецтва.*

Організація проектної діяльності на уроці музичного мистецтва потребує грамотного науково-обґрунтованого підходу і вирішення навчально-методичних, організаційно-методичних, інформаційних, дидактичних і психолого-педагогічних завдань.

Введення проектної діяльності дозволяє реалізувати основні напрями модернізації загальної освіти :

- інтеграцію учбового змісту;
- розвиток навичок використання інформаційних технологій;
- формування інформаційних, комунікативних і соціальних компетенцій;
- формування в учнів особливого ставлення до себе як до суб'єкта знань, практичних умінь і здібностей;
- вираження підлітками своїх власних думок;
- активне включення в реальну діяльність.

Уміння, що напрацьовуються школярами в процесі проектування, на відміну від «накопичувально-знаннєвого» навчання формують осмислене виконання життєво

важливих розумових і практичних дій. Інакше кажучи, формуються складові пізнавальної, інформаційної, соціальної, комунікативної компетенції.

До них належать:

- уміння розуміти поставлене завдання, суть учбового завдання, характер взаємодії з однолітками і вчителем, вимоги до презентації виконаної роботи або її частин;
- уміння планувати кінцевий результат роботи і представляти його у вербальній формі;
- уміння планувати дії, тобто розпоряджатися бюджетом часу, сил, засобів; складати послідовність дій з орієнтовними оцінками витрат часу на етапи;
- уміння виконувати узагальнений алгоритм проектування;
- уміння вносити корективи в раніше прийняті рішення;
- уміння конструктивно обговорювати результати і проблеми кожного етапу проектування; формулювати конструктивні питання і запити про допомогу (додаткова інформація, оснащення тощо);
- уміння самостійного пошуку і знаходження необхідної інформації;
- уміння оцінювати результати реалізації запланованого, об'єму і якості виконаного;
- уміння оцінювати проекти, виконані іншими;
- уміння розуміти критерії оцінювання проектів;
- уміння захищати свій проект під час процедури публічного захисту проектів;
- уміння конструювати уявлення про професійну проектну діяльність, про індивідуальність проектувальника, що проявляється в результаті (готовому продукті).

Педагогічні можливості і ефективність методу учбового проекту ґрунтуються на принципі індивідуально сконцентрованого навчання. У проектній діяльності реалізуються системно-діяльнісний підхід і принципи проблемного навчання. Проектна діяльність сприяє розвитку конструктивного критичного мислення школярів, розвитку внутрішньої мотивації до навчання.

Існують різні типи музичних проектів:

*Дослідницький проект.* Мета проекту - доказ або спростування якої-небудь гіпотези. Проект виконується по аналогії з науковим дослідженням: обов'язкове обґрунтування актуальності досліджуваної проблеми, висунення гіпотези, здійснення експерименту, перевірка різних версій, аналіз, узагальнення і обнародування результатів. Результат такого проекту - інтегрований проект в області дослідження якого-небудь напрямку мистецтва.

*Інформаційний проект.* Мета проекту - збір інформації, її аналіз і узагальнення. Результатом таких проектів може стати: створення відеофільмів, альбомів, стінгазет, презентацій по творчості композиторів, історії створення музичних творів, подіями музичного життя країни, про музичну культуру минулого, сьогодення, майбутнього.

*Творчий проект.* Мета проекту - залучення інтересу публіки до проблеми проекту. Цей проект характеризується вільним творчим підходом до трактування проблеми, до ходу роботи і до презентації результатів, розробку і представлення творчого продукту. Їх результатами будуть: фонохрестоматія музичного матеріалу; створення відеофільму(підбірка документальних, художніх) фільмів по вибраній темі.

*Ігровий або рольовий проект.* Мета - представлення публіці досвіду участі у вирішенні проблеми проекту. Учасники таких проектів переймають на себе певні ролі,

обумовлені характером і змістом проекту. Результат: музично - театральна постановка, літературно- музична вітальня.

*Практико-орієнтований проект* - результат діяльності учнів обов'язково орієнтований на соціальні інтереси самих учнів. Результат проекту : документ, створений на основі отриманих результатів дослідження; програма дій, довідковий матеріал; словник.

Розмаїття типів проектів дає можливість учителеві вирішувати самі різноманітні завдання навчання і виховання підлітків у цікавій для них формі. Це дозволяє учням активно набувати і застосовувати знання і уміння, розширювати свій учбовий арсенал, а далі переносити набутий досвід на інші види учбової і позаурочної роботи.

Таким чином, проектна діяльність в рамках уроку музичного мистецтва дає можливість поліпшити якість освіти, розвинути інтерес, підвищити самооцінку, розвиває пізнавальну діяльність учнів підліткового віку.

#### Список використаної літератури:

1. Кондратова Л.Г. Музичні учнівські проекти на уроках та в позаурочній діяльності: Методичний посібник для вчителя музичного мистецтва / Л.Г. Кондратова. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2014. – 120 с.
2. Кравцова Н. Є. Методика розучування пісенного репертуару на уроках музичного мистецтва : навч.-метод. посіб. [для викл. і студ. муз. спец. вищ. навч. закл.] / Н. Є. Кравцова, Ж. В. Штепа – Вінниця : ФОБ Рогальська І. О., 2017. – 182с.
3. Онофрійчук Л.М. Синтез мистецтв як фактор творчого виховання учнів підліткового віку / Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Серія: педагогіка : [зб. наук. праць / редкол. Ірина Задорожна (голова) та ін]. Тернопіль: ТНПУ, 2017 – С.199-206.
4. Ступницкая М. А. Что такое учебный проект? / М. А. Ступницкая. – Москва: Первое сентября, 2010. – 44 с.
5. Сухомлинський В. О. Серце віддаю дітям. / В. О. Сухомлинський. – Київ: «Акта», 2012. – 534 с.

### ФОРМУВАННЯ ДУХОВНОСТІ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ ЗАСОБАМИ ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА

*Бурдейна У.О., здобувач ступеня вищої освіти «магістр»*

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

*Стаття висвітлює педагогічні аспекти формування духовності молодших школярів засобами хорового мистецтва.*

**Ключові слова:** *духовність, молодші школярі, хорове мистецтво.*

*Статья освещает педагогические аспекты формирования духовности младших школьников средствами хорового искусства.*

**Ключевые слова:** *духовность, младшие школьники, хоровое искусство.*

*The article highlights the pedagogical aspects of the formation of the spirituality of junior schoolchildren through means of choral art.*

**Keywords:** *spirituality, junior schoolchildren, choral art.*

Питання формування духовності школярів було актуальним в усі часи, але особливо загострилося на початку ХХІ століття, коли діти оточені проявами зла і жорстокості в повсякденному житті. Протистояти цьому може система уроків музичного мистецтва, яка

за допомогою народної та класичної музики розвиває естетичні смаки та моральну культуру. Формування духовності дітей – це процес виховання особистості. Починаючи ще від Я.Коменського, видатні педагоги: Й.Песталоцці, Ф.Дістервег, Г.Сковорода, В.Сухомлинський, А.Макаренко, К.Ушинський вважали, що виховання має пронизуватися високою духовністю, людяністю, гуманістичною і творчою спрямованістю навчально-виховного процесу, доброзичливістю й чуйністю у ставленні до дитини.

Водночас у деяких дослідженнях (Н.Шляхова, Ф.Хатипов, В.Щербіна) духовний світ – це насамперед світ почуттів. Досить чітку структуру духовного світу особистості подав В.Сухомлинський назвавши складові структури внутрішніми, духовними силами людини: розум, почуття, погляди, переконання, воля.

Наше сьогодення – це не тільки складний, а й цікавий час. Ламаються застарілі стереотипи, переоцінюються давно усталені цінності оновлюється наше суспільство. Ми все частіше запитуємо себе, які ми люди, який наш родовід. Звертаємося до витоків духовності. І з жалем переконуємося, що багато втрачено загублено, забуто. Мал нам співали колискових пісень, а ми знаємо їх ще менше і вже майже не співаємо своїм дітям, онукам. І чи багато знаємо забавлянок, потішок, казок та інших скарбів народних? І чи не тому суспільство дуюкою мірою втрачає у своїй моралі, що губить зв'язок між поколіннями, що ми забуваємо своє коріння і свій родовід, що нехтуємо своїми звичаями і обрядами, заповідями дідів і прадідів?

Бажаючи розвивати духовність дитини, вчитель має допомогти їй зорієнтуватися у світі музичного мистецтва, вибрати справді високохудожні твори, що сприятимуть розвитку і збагаченню культури почуттів учнів, розвитку їх музичного та естетичного смаку.

Специфіка формування духовності молодших школярів, забезпечується через цілеспрямований вплив на емоційно-чуттєву та діяльнісну сферу. Тому молодший вік як початковий етап соціалізації дитини на рівні школи потребує особливої уваги. Саме зі вступом до школи стає можливим цілеспрямований педагогічний вплив на її особистість. До того ж риси духовного світу дитини найбільш інтенсивно формуються у молодшому шкільному віці. Саме у цей період життя дитина засвоює основи систематичних знань, формується фундамент її характеру, волі, світогляду, ідеалів, моральних поглядів та переконань. Виховання гармонійної, духовно багатой та національно свідомої особистості є головним завданням школи. Таке завдання потребує вдосконалення процесу духовного виховання [4].

Участь у хорі прищеплює дітям почуття колективізму, підвищує загальну дисциплінованість, формує відповідальність перед оточуючими за доручену справу. Ознайомлюючись із новими творами, учасник хору збагачує свій кругозір, музичне сприйняття, відшліфовує професіоналізм, естетичний смак, відчуття стилю, підвищуючи таким чином свій загальний розвиток. Саме в колективі співак може повніше розкритись, найкраще виразити себе, розвинути кращі сторони своєї обдарованості і разом із тим запозичити найбільше ефективні прийоми у спілкуванні з товаришами по колективу. Хорове мистецтво відіграє важливу, суттєву роль у процесі музичної освіти, виховання та розвитку. Певними особливостями відрізняється колектив хоровий. Це творчий колектив, завдання якого – передати думки і почуття, ідейний зміст, закладений у тому чи іншому творі.



Хоровий колектив формує морально-естетичні цінності та музично-естетичні якості, естетичні смаки, музично-творчу, художньо-естетичну активність учнів, свідоме і творче ставлення до діяльності у колективі. Хорове мистецтво приваблює глибиною проникнення у музичну тканину твору, його ідейний зміст, образність, викликає у дітей бажання самостійно виконувати, слухати та розуміти пісню.

Ученими в останні роки встановлено позитивний вплив народної пісні на психіку людини, її здоров'я. Це та муза, де емоції й семантика досконало поєднані музикою й словом. Без пісні, яка формує дитячу свідомість, випробовує й розвиває голосові здібності. Мелодія й слово її – це могутня виховна сила, яка розвиває перед дитиною ідеали добра й людяності. Саме через колектив, який засновується на можливостях впливу через мистецтво та спів, набувається музично-естетичний досвід. Саме колективна форма співацького виконання формує високі людські якості, розвиває музичні здібності, добре впливає на фізичний стан співаків.

Хоровий спів є ефективним засобом виховання не тільки естетичного смаку, але й ініціативи, фантазії, творчих здібностей дітей, воно найкращим чином сприяє розвитку музичних здібностей (співочого голосу, почуття ритму, музичної пам'яті), розвитку співочих навиків, сприяє росту інтересу до музики, підвищує емоційну і вокально-хорову культуру. Хоровий спів допомагає дітям зрозуміти роль колективу в людській діяльності, що сприяє, таким чином, формуванню світогляду учнів, виховує почуття колективізму, дружби. Хоровий спів впливає на формування особистості дитини. В цьому допомагають ті обставини, що в хоровому мистецтві поєднуються воедино музика і слово. Цей факт посилює вплив на психіку дитини, на його художній розвиток, уяву і чутливість. Сам процес освоєння хорового твору завжди пов'язаний з кропіткою роботою над постійним удосконаленням художньо-виконавських та технічних труднощів, а тому виховує в дітях працелюбність, примушує їх підкорювати свої особисті інтереси інтересам колективу. Ці завдання вирішуються лише в міцно організованому хорі, завдяки цілеспрямованій праці по засвоєнню різноманітного репертуару [5].

Саме хоровий спів як мистецтво масове виховує в дітях почуття щирої любові до своєї Батьківщини, народу, сприяє всебічному розвитку творчих здібностей. Хорове мистецтво має свої переваги, а саме: хоровий спів найбільш доступний вид музичного виконавства. Голосовий апарат («інструмент») удосконалюється у процесі фізіологічного розвитку людини.

Хорове мистецтво є одним із наймогутніших засобів виховання, який надає естетичного забарвлення духовному життю людини. Сила хорової музики – в її схожості з інтонацією мови. Основою образності музики є багатство людської живої мови, її інтонаційне багатство. Музика – це сфера почуттів і настроїв. У звуках виражене життя душі. Музичне мистецтво як жодне інше мистецтво може допомогти людям знайти спільну мову, згуртувати й об'єднати їх. Велику цінність має музичне виховання, до складу якого входить фольклор. У думках, піснях, прислів'ях і приказках, лічилках, скоромовках та інших фольклорних жанрах у високо поетичній та глибоко ліричній формах відображено увесь культурно-історичний, мистецький шлях українського народу. Фольклорне виховання є найважливішою часткою етнопедагогіки, серцевиною національної системи виховання. Тому відроджуючи національну систему виховання, необхідно вимагати, аби в кожній родині, школі, в діяльності кожного вчителя, вихователя широко застосовувалися і саме поняття, і зміст фольклорного виховання. Саме засвоєння

музичної спадщини свого народу дозволяє всебічно осмислити характерні риси й самобутність народної музики, творчості і разом з тим сприяє розвиткові художньо-естетичних здібностей учнів.

Таким чином, позиція вчителя у справі формування духовності учнів початкової школи визначається розумінням того, що хорове мистецтво не є замкненою художньою сферою, воно являє собою соціальну, а, зрештою, історичну і культурну реальність. Хорове мистецтво є потужним каталізатором у справі формування духовного аспекту особистості. Воно є носієм загальнолюдських гуманістичних цінностей засобом спілкування між дітьми та слухачами. Саме якість формування духовності молодшого школяра засобами хорового мистецтва залежить від особистості вчителя музичного мистецтва, який має вирізнятися високими моральними принципами та якісним смаком у справі вибору високодуховним хорових творів, пісенного репертуару. Бо саме вчитель покликаний послідовно виховувати і вдосконалювати духовний світ дітей, крок за кроком творити прекрасну будову їхньої музичної, художньо-естетичної та духовної культури.

#### **Список використаних джерел:**

1. Белінська Т.В. Значення народної музики у педагогічній діяльності М. Лисенка / Т. В. Белінська // . Актуальні проблеми формування творчої особистості педагога в контексті наступності дошкільної та початкової освіти: збір. мат. II Міжнар. наук.-практ. Інтернет-конф., 19-20 квіт. 2018 р. – ВДПУ ім. Михайла Коцюбинського. – Вінниця, 2018. – С. 7-11.
2. Белінська Т.В. Історія становлення та розвитку змісту музично-фольклористичних дисциплін у системі вищої музичної освіти України (20-ті рр. XX – поч. XXI ст.): монографія / Т. В. Белінська. – Вінниця : ВМГО «Розвиток», 2017. – 204 с.
3. Вишневський О. Теоретичні основи сучасної української педагогіки / О.Вишневський. – Дрогобич: Коло, 2006. – 608 с.
4. Горбенко С. Дитяче хорове виховання в Україні: навч.метод. посіб. для вчителів шк. різного типу, с туд. та викл.вищ. мистецьких навч. закл. / С. Горбенко. – К., 1999. – 251 с.
5. Кушнір К.В. Педагогічні умови формування ціннісних компетентностей майбутнього вчителя музики у процесі диригентсько-хорової підготовки / К. В. Кушнір // Духовність особистості в системі мистецької освіти : зб. пр. наук. шк. д-ра пед. наук, проф. О. М. Олексюк. Вип. 3 / Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2018. – С. 93-102
6. Хлебникова Л. Виховання музикою. Навчання і виховання шестирічних першокласників. Зб. ст. // Упор. Прищепа К., – К.: Рад. школа, 1990.
7. Ярмо М. Сучасна загальна музична освіта: теоретичні основи: монографія / М. Ярмо. Дрогобич, 2012. – 188 с.

## **МУЗИЧНО-ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ**

*Бучинська Л.О., здобувач ступеня вищої освіти «бакалавр»  
Науковий керівник: Дабіжа К. Л., заслужений артист України, доцент*

*У статті розглядається проблема розвитку творчих здібностей молодших школярів у процесі музичної діяльності. Визначаються умови і засоби активізації музично - творчої діяльності.*

***Ключові слова:** музична творчість, музична діяльність, імпровізація, творчі здібності, музичні ігри.*

*В статье рассматривается проблема развития творческих способностей младших школьников в процессе музыкальной деятельности. Определяются условия и средства активизации музыкально творческой деятельности.*

**Ключевые слова:** *музыкальное творчество, музыкальная деятельность, импровизация, творческие способности, музыкальные игры.*

*The article considers with the problem of development creative abilities of schoolchildren in the process of musical activity. Are determined conditions are means of activation of musical creative activity.*

**Keywords:** *musical creativity, musical activity, improvisation, creativity, music games.*

У новітніх державних документах, національній доктрині розвитку освіти України в ХХІ ст. та концепції загальної середньої освіти наголошується, що художньо-естетичне виховання школярів потребує удосконалення. Успішний розвиток суспільства на сучасному етапі значно залежить від творчості людей, від тих умов, що сприяють формуванню творчої особистості. Підготовка нової формації вчителів, здатних виявляти свою професійну індивідуальність, творчо використовувати могутній потенціал музичного мистецтва у навчально-виховному процесі розвитку творчих здібностей особистості є нагальною потребою.

У сучасній педагогічній науці проблема формування творчих здібностей особистості є однією з ключових, що пов'язана з утвердженням концепції особистісно-зорієнтованої освіти (О.Бондаревська, І. Якіманська), завданням якої є створення умов для прояву і формування творчих здібностей та особистісних якостей школярів. Сучасна психолого-педагогічна наука розглядає творчість як постійний супутник розвитку дитини (Лев Виготський) як діяльність, в результаті якої створюється щось принципово нове, що відбиває індивідуальні нахили та здібності людини. Психолого-педагогічні аспекти формування творчої особистості розглядаються в дослідженнях українських : Борис а Ананьєва, Василя Андрєєва, Івана Бєха, Світлани Сисоєвої; та зарубіжних вчених : Джо Пола Гілфорда, Карла Роджерса. Великий вклад у розвиток науки про творчі здібності, внесли Борис Теплов, Лев Виготський, Ісаак Лернер, Світлана Сисоєва, які стверджували, що навчити творчості можна практично всіх дітей, завдяки вихованню інтересу до знань. Незважаючи на значну кількість теоретичних досліджень, які було проведено в галузі музичної освіти, значущість даної проблеми не знижується.

Характеризуючи музичні здібності, Борис Теплов показав різноманітні взаємозв'язки між музикою та переживанням людей, між діяльністю та здібностями, які при цьому розвиваються. Він виділяє три основні здібності:

1. Здібність емоційного переживання і розрізнення ладових функцій;
2. Здібність довільного користування слуховими уявленнями, що відображають рух мелодії, а це вже елемент музичного слуху який лежить в основі гармонічного;
3. Здатність активного переживання музики, відчуття емоційної виразності його ритму [4, с. 73].

Даючи характеристику музикальності, необхідно розглянути здібності, які потрібні дитині для виконання конкретної музичної діяльності: слухання, виконання, творчості. На думку Наталії Вітлугіної, такими здібностями є: здібність цілісного сприймання музики, що означає уважне слухання і співпереживання художнього образу в його розвитку; здібність, що проявляється у творчій уяві при сприйманні музики в пісенних, музично-ігрових, танцювальних імпровізаціях [1, с. 85].

У сучасних програмах з музичного мистецтва, музична творчість є важливим дидактичним принципом. Усі форми музичної діяльності повинні допомагати творчому розвитку учнів, тобто виробляти в них прагнення до самостійного мислення, до прояву активного ставлення до навчання.

*Творча діяльність* – явище багатогранне, в багатьох дослідженнях творчість характеризується як діяльність, результатом якої є створення нових матеріальних і духовних цінностей.

*Музична творчість* – це різновид музичної діяльності, що сприяє музичному розвитку учнів. Дуже цінним є розкриття правильного взаємовідношення між музичною творчістю дітей та їх навчанням, адже музична творчість знаходиться у прямій залежності від рівня музичного розвитку особистості.

Чим більше і краще оволодіє дитина музичним умінням, тим вільніше вона ним оперує «переносючи» з однієї діяльності на іншу, тим багатші її творчі прояви. Успішність навчання залежить від багатьох причин, зокрема, від того, якою мірою здійснюється індивідуальний розвиток дитини. Для розвитку музичних здібностей потрібно запровадити спеціальні вправи, враховуючи індивідуальні особливості та використовуючи різноманітні прийоми. Їх виконання в більшості залежить від учителя, його здатності заохотити учнів до творчих дій.

Аналіз творчості, як процесу, психологи приводять у зв'язку з діяльністю уяви. Борис Теплов зазначає, що процес уявлення займає центральне місце в процесі художньої творчості, і тому будь-яка творчість, що входить в систему художнього виховання, повинна бути сильним засобом розвитку уяви [7, с. 132].

Для активізації ініціативи молодших школярів найкраще використовувати творчі завдання у формі гри, тому, що гра створює атмосферу невимушеності, емоційності, імпровізації. В таких умовах найбільш повно розкриваються творчі можливості дітей. Гра – основна діяльність дитини у дошкільному та молодшому шкільному віці. Елементи змагання, несподіванки, розваги, що містяться в іграх, підпорядковані прагненню допомогти учням у цікавій формі почути, диференціювати, порівняти особливості музики, розвинути їхню музичну пам'ять, слух, почуття ритму.

Слід вчити дітей мислити, розвивати самостійність суджень, співставляти почуте, вибирати оптимальні варіанти при розв'язанні конкретної задачі. Саме ігрові елементи значно полегшують вирішення цих завдань, при цьому дитина стає більш активною, діловою. У процесі музичних ігор школярі, виконуючи роль дорослих, засвоюють потрібні знання, набувають умінь і навичок. У грі краще пізнають один одного, вільніше почуваються, дорослішають. Якщо такі ігри на уроках музики проводити систематично, це поживає спілкування учнів і в позаурочний час, діти стають самостійними і незалежними, формують власну думку і вміння її доводити. У роботі з молодшими школярами важливе місце слід відводити відгадуванню загадок. Для закріплення і перевірки знань використовуються також ребуси, головоломки, кросворди, вікторини.

У творчих вправах розширюється самостійність учнів. Творчість допомагає розвитку музично-образного бачення, є важливою умовою музичного та загального розвитку дитини. Однією з таких творчих вправ є музична імпровізація, яка допомагає самостійному самовираженню дитини, тому не потрібно хвилюватися, що на початку імпровізаційних спроб учні не дотримуються музичних канонів побудови мелодичного малюнку. При імпровізації необхідно домагатися музичного характеру, послідовності розвитку музичної інтонації та художнього виразного виконання. Для вокальної імпровізації необхідно розвивати вокальні здібності та чистоту інтонування у дітей. Бажано навчити творчо працювати учнів «внутрішнім слухом» і відбирати найбільш вдалі для вокальної та інструментальної імпровізації інтонації. Імпровізації не повинні обмежуватися і в часі.

Учитель повинен приділяти велику увагу творчому розвитку учнів у різних видах музичної діяльності (слухання музики, вокально-хорова робота, гра на дитячих музичних інструментах, музично-ритмічні рухи). Труднощі, які діти почувають при виконанні творчих завдань, поступово зникають. Головне, щоб учитель використовував на уроці найрізноманітніші, за видами діяльності, творчі завдання. Різноманітні та систематичні творчі завдання допомагають учням успішно справлятися з поставленими перед ними

завданнями. На уроках музичного мистецтва важливо створити кожній дитині умови для активного прояву себе у творчості.

Відповідно до того, як дорослішають молодші школярі, їх виконавська діяльність дедалі більше поєднується з проявом творчої самостійності. Так, діти з великим захопленням на простіших інструментах беруть участь у спільному з учителем музикуванні. У процесі спільного виконання дітям пропонується уважно прислухатися до гри вчителя, відповідно пристосовуючи звучання своїх інструментів, посилюючи або зменшуючи силу звуку, прискорюючи або уповільнюючи музику. Таке завдання формує у них навички виразної інтерпретації твору, позитивно впливає на розвиток активної музичної діяльності. Музична творчість виступає провідником високих, духовних елементів культури та сприяє розвитку музичних здібностей. Творчість і музично-творча діяльність має на меті сформувати гармонійно-розвинену особистість, яка буде здатна перетворити світ.

Отже, творча діяльність дітей не можлива без здійснення ефективного педагогічного керівництва, так як динаміка дитячої творчості активізується за допомогою новизни змісту завдань, що розробляє вчитель, ілюстративного матеріалу, проблемності викладу відомостей про музику, різноманітності педагогічних прийомів, тематичних зв'язків із програмним матеріалом, поєднання колективних та індивідуальних форм творчої роботи. Тому для розвитку музичної творчості учителям необхідно створювати такі умови, які б стимулювали природне протікання творчої активності і протікання творчого процесу, необхідно активізували дітей до продуктивної творчої діяльності.

#### Список використаних джерел:

1. Ветлугіна Н. О. Музичний розвиток дитини / Н. О. Ветлугіна. – М. : Просвіта, 1968. – 73 с.
2. Дабіжа К. Л. Хорове аранжування : навч.-метод. посіб. [для викл. і студ. муз. спец. вищ. навч. закл.] / К. Л. Дабіжа. – Вінниця : ФОБ Репей Д. В., 2017. – 66с.
3. Кабалецький Д. Б. Виховання розуму та серця / Кабалецький Д. Б. – вид. 2-е. – М. : Просвіта, 1984. – 176 с.
4. Матюшкін А. М., Аверіна І. С., Чистякова Г. Ю. та ін. ; під ред. Матюшкіна А. М. Розвиток творчої активності школярів. – М. : Педагогіка, 1991. – 247 с.
5. Рагозіна В. В. Формування творчих здібностей молодших школярів у процесі музичної діяльності. :К., 1999. — 199 с.
6. Рубінштейн С. А. Основи заг психології / Рубінштейн С. А. – вид. 2-е. –М., 1973.
7. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей М., Просвещение 2004.

## МЕТОДИ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО СПРИЙМАННЯ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

*Головащенко О.С., здобувач ступеня вищої освіти «магістр»*

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

*У статті розглядаються методи та прийоми розвитку музичного сприймання молодших школярів. Розкривається зміст і особливості застосування різноманітних методів та прийомів на практиці.*

**Ключові слова:** *музичне сприймання, молодші школярі, методи і прийоми.*

*В статье рассматриваются методы и приемы развития музыкального восприятия младших школьников. Раскрывается содержание и особенности применения различных методов и приемов на практике.*

**Ключевые слова:** *музыкальное восприятие, младшие школьники, методы и приемы.*

*The article deals with the methods and techniques of forming musical perception in junior schoolchildren. The content and features of the application of various methods and techniques developing musical perception are revealed.*

**Keywords:** *musical perception, junior schoolchildren, methods and receptions.*

За силою свого емоційного впливу музика перевершує будь-який вид мистецтва. Глибина цього впливу залежить від готовності слухача до спілкування зі справжнім мистецтвом. Музика володіє найбільшою силою впливу на людину, безпосередньо звертаючись до його душі, світу його переживань, настроїв. Її називають мовою почуттів, моделлю людських емоцій. Музичне мистецтво відіграє величезну роль у процесі виховання духовності, культури почуттів, емоційно-пізнавального розвитку особистості людини.

В. О. Сухомлинський називав музику могутнім засобом естетичного виховання. «Уміння слухати і сприймати музику - один з елементарних ознак естетичної культури, без цього неможливо уявити повноцінного виховання», - писав він. Організуючи музичне виховання дитини, важливо розвинути у нього потреба в спілкуванні з музикою, здатність відчувати її красу, інтонаційне своєрідність і глибокий особистісний сенс. Тому настільки гостро стоїть у наш час проблема виховання слухача ще з дошкільного віку, оскільки саме цей вік є часом інтенсивного розвитку музичної сприйнятливості» [6, с. 244].

Проблема розвитку музичного сприймання - одна з найбільш складних і недостатньо досліджених в педагогіці. Великий внесок у дослідження питань розвитку музичного сприйняття внесли Б. В. Асаф'єв, Б. М. Теплов, Б. Л. Яворський, В. Н. Шацька, Н. Л. Грозненская, Д. Б. Кабалевський, В. Д. Остроменська, В. В. Медушевський, Є. В. Назайкинський, Н. А. Ветлугина та інші. У роботах цих авторів зібраний великий науковий, теоретичний матеріал, що стосується різних граней музичного сприйняття, його психологічних механізмів і педагогічних методів розвитку його у дітей.

В останні роки великий внесок у дослідженні проблеми розвитку музичного сприймання дітей дошкільного та шкільного віку внесли білоруські педагоги Л. С. Ходонович, В. П. Рева, Г. А. Никашина, Б. О. Голешевіч, Г. В. Савельєв. У науково-методичних розробках цих авторів розкриті різноманітні педагогічні шляхи формування здібностей до сприйняття музики молодшими школярами в процесі музичних занять у дитячому садку.

**Метою статті** є визначення методів розвитку музичного сприймання молодших школярів на уроках музичного мистецтва.

Існують різні підходи до розвитку музичного сприймання. Розуміння музики як особливої мови змушує вчителя приділити особливу увагу вивченню цієї мови, створенню уявлень про граматику і архітектоніку музичного мистецтва. Розуміння сприйняття як образного мислення буде методикою на основі пробудження фантазії, уяви дитини шляхом

малювання, створення «програм» до інструментальних творів або текстів до пісенних мелодій тощо.

Важливими умовами розвитку сприймання вважають такі:

- слухання високохудожніх музичних творів;
- багаторазове їх прослуховування з наступним аналізом – від виявлення загального характеру до усвідомлення музичних засобів виразності;
- постановка питань, що загострюють і спрямовують слухову увагу, активізують процес “впізнавання”;
- порівняння і зіставлення музичних творів і формування системи ключових знань у галузі музичного мистецтва;
- співвідношення на основі цих знань соціального досвіду, закладеного у музичному творі з індивідуальним досвідом учнів;
- співвідношення узагальнених знань дітей з музичними вміннями і навичками [1, с. 22].

Успішність розвитку музичного сприймання школярів залежить передусім від методичного забезпечення навчального процесу. Учитель повинен володіти багатьма методами і прийомами, щоб обрати найдоцільніші з них для вирішення конкретного завдання.

Основними методами розвитку музичного сприймання відомий музикознавець Б. В. Асаф'єв вважав методи *наведення і спостереження*. Суть методу наведення полягає у такому доборі музичних творів і впливів, які дають змогу непомітно для слухачів спрямувати їхнє сприймання до "розумної мети". За допомогою методу спостереження активізується слухова увага до музики, що звучить [2, с. 144].

У педагогічному аспекті доцільніше говорити про групу методів наведення (бесіда, розповідь, пояснення, коментування) і спостереження (художньо-педагогічний аналіз, моделювання, зіставлення за контрастом і аналогією тощо). Цей поділ є умовним, адже, наприклад, методи моделювання чи зіставлення за контрастом і аналогією також виконують функцію наведення слухачів на сприймання певного змісту твору. Так само, як такі методи наведення, як розповідь і пояснення, спрямовують спостереження за музикою. Йдеться про взаємозв'язок і єдність методів у їх спрямованості на формування музичного сприймання школярів.

У науково-методичній літературі більшість названих методів дістали ґрунтовне висвітлення, особливо у працях О.О. Апраксіної, Н.Л. Гродзенської, Д.Б. Кабалевського, В.М. Шацької. Розглядаючи їх крізь призму завдань керування музичним сприйманням, виділимо основну ланку, яка з'єднує ці методи і забезпечує цілісність навчального процесу. Такою ланкою у процесі керування музичним сприйманням виступає діяльність спілкування [7, с. 667].

Художньо-педагогічне спілкування — процес складний, багатогранний і динамічний. Учителю доводиться постійно вирішувати нові завдання, регулювати процес спілкування, стимулювати участь у ньому учнів, співвідносити ситуації спілкування зі змістом роботи. Тобто, метод художньо-педагогічного спілкування є багатофункціональним.

Емоційний аспект є визначальним для художньо-педагогічного спілкування. Якщо учні байдужі, наприклад, до музики Ф. Шопена чи Й.С. Баха, жодні розмови щодо глибокого художнього світу їхніх творів не матимуть для них ніякого значення. Тільки встановлення емоційно-духовного зв'язку між учнями і музичним твором сприятиме

осягненню його естетичного змісту. Цей чинник на уроках музичного мистецтва набуває вирішального значення.

В розвитку музичного сприймання школярів велику роль відіграє *метод порівняння*, адже можливості аналізу дітьми музичних творів обмежені їх невеликим досвідом. Для порівняння можна використати контрастні твори одного жанру (наприклад, два танці), п'єси з однакової назвою (наприклад, два різних "Дощики"), контрастні твори одного характеру (наприклад, два різних веселих) тощо. Метод порівняння за контрастом і аналогією дозволяє помітити те, на що учень може не звернути увагу, дає змогу яскравіше підкреслити своєрідність музичних творів різноманітних жанрів. Завдання на порівняння захоплюють дітей, активізують їхню творчу діяльність [3, с. 115].

Таким чином, використання вчителем на уроці найрізноманітніших методів створює можливість більш глибокого співпереживання дітьми музичних творів, розуміння їх змісту, почуттів й думок композитора. Накопичений багатий досвід розвитку музичного сприймання школярів молодшого шкільного віку сприяє становленню їх духовного світу, високих моральних якостей, а також формує інтерес до найкращих зразків народної, класичної й сучасної музики.

Однією з найважливіших функцій вчителя у керуванні процесом музичного сприймання – бути посередником між музичним твором і учнем. Усі форми і методи художньо-педагогічного спілкування дітей мають спрямовуватися на розвиток музичного сприймання, щоб діти якомога раніше усвідомили специфічні особливості музичного мистецтва.

#### Список використаних джерел:

1. Апраксина О.А. Методика музыкального воспитания в школе. М. Просвещение, 1983. – С. 22.
2. Асафьев Б.А. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. - 2-е изд. - Л.: Музыка, 1973. – С. 144 .
3. Кабалевский Д.Б. Основные принципы и методы программы по музыке для общеобразовательной школы. М. Просвещение, 1982. – С. 115.
4. Онофрійчук Л.М. Педагогічний аспект дитячого музичного театру в історичному аспекті / Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання у підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми : [зб. наук. праць / наук. ред. Гуревич Р. С. та ін.]. – випуск 48. – Київ-Вінниця: ТОВ фірма «Планер», 2017. – С. 8-11.
5. Онофрійчук Л.М. Синтез мистецтв як фактор творчого виховання учнів підліткового віку / Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Серія: педагогіка : [зб. наук. праць / редкол. Ірина Задорожна (голова) та ін]. Тернопіль: ТНПУ, 2017 – С.199-206.
6. Сухомлинский В. А. Сердце отдаю детям. — К.: Рад.школа, 1972. — С. 244 .
7. Філософський словник / За ред. В. І. Шинкарука. – К.: УРЕ, 1986. – С. 667.

### РОЗВИТОК ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ ЯК ПЕДАГОГІЧНА ПРОБЛЕМА

*Гончаренко Н. В., здобувач ступеня вищої освіти «магістр»*

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

*У статті обґрунтовано важливість творчого розвитку молодих школярів засобами музичного мистецтва. З цією метою розглянуто методи: слухання музики, інструментальна та вокальна імпровізація, музичні ігри.*

*Ключові слова: творчий розвиток, молодші школярі, творчі здібності*



*В статтє обоснована важность творческого развития молодых школьников средствами музыкального искусства. С этой целью рассмотрены методы: слушание музыки, инструментальная и вокальная импровизация, музыкальные игры.*

**Ключевые слова:** *творческое развитие, младшие школьники, творческие способности.*

*The article discusses the importance of the creative development of young students by means of musical art. For this purpose, methods are considered: listening to music, instrumental and vocal improvisation, music games.*

**Keywords:** *creative development, junior schoolchildren, creative abilities.*

В умовах сьогодення перед вітчизняною системою освіти постає питання формування творчої особистості, яка в майбутньому зможе забезпечити зростання національної та загальнолюдської культури, економічний і соціальний розвиток держави, здійснити наукові відкриття, які докорінно змінять світ. Саме мистецтво має великий потенціал для розвитку творчої особистості. Адже як феномен художньої творчості мистецтво володіє потужним людинотворчим, культуротворчим, художньотворчим, життєвотворчим та творчо-розвивальним потенціалом [7, с. 356]. Серед багатьох засобів виховання молодших школярів мистецтву належить важливе місце. Тому музично-творчі здібності учнів доцільно розвивати саме в початковій школі. Видатний педагог Д.Б. Кабалевський виділяв такі основні завдання музичного виховання молодших школярів: прищеплення учням любові та інтересу до музики, розвиток творчих здібностей учнів [5, с. 169].

Відомо, що цінність творчості, її функції полягають не тільки в результативній стороні, але і в самому процесі. Це в повній мірі стосується музичного мистецтва і шкільних уроків музики. Адже вони сприяють творчому розвитку учнів молодших класів. Під творчістю ми розуміємо розвиток креативних умінь: створення, виконання, імпровізація, роздум про музику.

*Мета статті* полягає у розгляді теоретичних положень щодо творчого розвитку молодших школярів на уроках музичного мистецтва.

Проблеми творчого розвитку особистості знаходились в полі зору науковців: В. Лозової, Я. Пономарьова, С. Максименка, В. Сухомлинського, Б. Теплова та інших. Аспекти самовираження та організації творчої діяльності особистості у нових освітніх умовах висвітлено у працях І. Волощука, І. Зязюна, О. Киричука, О. Кононко, В. Кузя, Л. Левченка, О. Моляко, О. Отич, В. Рибалки, В. Роменця, А. Сиротенка, О. Сухомлинської та інших.

Значну увагу творчому розвитку молодших школярів засобами мистецтва приділяють такі видатні педагоги, як О. Коваль, О. Лобова, Е. Печерська, О. Ростовський.

У більшості сучасних наукових концепцій творчість визначається універсальним засобом самореалізації молодших школярів. Схильність до творчості може проявитися в будь-якій сфері людської діяльності, масштаб творчості може бути найрізноманітнішим, але у всіх випадках відбувається виникнення чогось нового.

Разом з тим, основоположник методики раннього розвитку дітей Б. Нікітін вважав, що навчаючись професії, людина розвиває свої виконавські здібності: увагу, пам'ять, вміння копіювати дії інших, повторювати побачене або почуте, вміння

довести професійний навик до автоматизму тощо. Ці здібності дозволяють людині в будь-якій звичній діяльності користуватись одним встановленим правилом. Суть творчих завдань в тому, що при їх вирішенні знаходиться новий шлях або створюється щось нове. Тут потрібні особливі якості мислення, такі як спостережливість, вміння співставляти і аналізувати, комбінувати, знаходити зв'язки і залежності, закономірності – все те, що в сукупності і складає творчі здібності. Творча діяльність, котра є складною за своєю сутністю, доступна тільки людині, а простіша – виконавська може бути перекладена і на тварин, і на машини. У житті відокремити різні види діяльності не завжди можливо, частіше за все людська діяльність включає в себе і виконавський, і творчий компоненти, але в різних пропорціях [6, с. 78].

Психологічні дослідження показали, що спостережливість, легкість комбінування інформації, чутливість до появи проблеми, готовність до вольового напруження, сприяють розвитку творчості. Важливе значення в процесі творчості має уява, тобто уявлення образів і оперування ними. Відомо також, що творчі можливості залежать не тільки від здібностей, а також і від певних рис характеру.

Витоки творчих сил людини беруть свій початок у дитинстві, тому що в цей період творчі прояви мимовільні і життєво необхідні. У молодшому шкільному віці моменти творчості досить помітні, коли діти вносять елементи фантазії в процес пізнання: для учнів початкових класів характерні несподівані зіставлення, незвичайні припущення. Розвиваючі ігри можуть стати потужним стимулом розвитку творчих здібностей дитини. Б. Нікітін вважає, що кожному здорову дитину можна творчо розвивати. При цьому в процесі розвитку особистості не можна робити за дитину те, що вона сама може зробити. «Будь-яка творчість починається тоді, коли рішення не може бути досягнуто шляхом логічного висновку з наявних посилань, коли учень добуває знання з використанням гіпотез, припущень, здогадок, інтуїції», - пише В. Загвязинський [4, с. 23].

Разом з тим, в молодшому шкільному віці бурхливо розвивається наочно-образне мислення, яке відіграє важливу роль не тільки на цьому етапі розвитку – воно може стати передумовою творчої діяльності дорослої людини. Психологічні риси, які вже виявляються в такому ранньому віці, за даними психологів, необхідні і зрілій творчій особистості. Таким чином, багато в творчих можливостях людини залежить від того, наскільки були виражені, і яке місце зайняли в подальшому ті властивості психіки, які відрізняють період молодшого шкільного віку.

Як відомо, рання форма дитячої творчості – гра. У своїх іграх діти наслідують те, що вони побачили. Через гру дитина пізнає навколишній світ. Відповідно до твердження В. Сухомлинського, в грі розкриваються творчі здібності особистості [10, с. 198]. Відмінна риса гри молодших школярів – робота самостійної творчої фантазії дитини, її прагнення висловлювати в грі свої настрої, почуття, уявлення і відповідно варіювати образи гри.

Крім того, важливою умовою творчого розвитку є те, що педагог не має нав'язувати дітям готові судження, які вони зобов'язані запам'ятовувати і повторювати, а слід ставити перед ними питання, на які вони будуть знаходити відповіді самостійно [3, с. 116]. Необхідно вчити дітей спостерігати, чути різні сторони музичної мови, сприймати своєрідність різних музичних образів, розуміти зміст і структуру творів. Тому слід заохочувати дітей обмінюватися враженнями, думками про прослухане, міркувати про різні твори, порівнювати їх. Такий підхід поглиблює емоційний вплив музики.

Головне завдання полягає в усвідомленні, творчій активності сприйняття, яке має збуджувати інтерес і приносити радість. З цією метою рекомендується ставити перед дітьми під час слухання музичних творів конкретні завдання. Спостереження педагогів показують, що найбільш цікаві для дітей завдання, пов'язані з емоційно забарвленими, життєвими образами. Наприклад, учням пропонується, прослухавши музику, вгадати назву твору або намалювати те, що зображав композитор. Такий підхід веде до дуже суттєвого узагальнення – музика здатна виражати характер.

Загальновідомо, що маленькі діти, які часто чують спів матері, рано починають співати самі. Це спів – копіювання, але рідко воно буває точним: дитина створює свої пісеньки з різними варіантами. Останні виникають ненавмисно, часто вони швидкоплинні, не запам'ятовуються, в точності не повторюються. Незважаючи на це, в них є елемент творчості. Дитина може навчитися запам'ятовувати «свої» пісеньки, коли ж вона за допомогою вчителя зробить відкриття, що є мелодії веселі, є й сумні, спокійні й ласкаві, як колискова пісня, і мелодії бадьорі, чіткі, як марш, тоді недалеко до свідомої, виразної мелодійної імпровізації.

Також корисною є гра на музичних інструментах як один з видів активної діяльності учнів. Гра на елементарних інструментах приносить велику користь творчому розвитку дитини. Цінність музичних імпровізацій дуже велика: вони розвивають творчі здібності дітей, в тому числі виконавські навички, а також їх сприйнятливість до музики. Імпровізації приносять дітям величезне задоволення і можуть викликати справжнє захоплення музичними заняттями.

У навчально-виховному процесі музика є засобом формування творчої особистості дитини. Разом з тим, щоб кожне заняття сприяло розвитку творчої ініціативи учня, зміст і методи навчального процесу повинні відповідати віковим та індивідуальним особливостям молодших школярів. Учням повинна бути зрозуміла музична мова. В першу чергу потрібно показати дітям зв'язок музики з життям. При цьому необхідно заохочувати і тактовно направляти у правильне русло будь-які прояви творчої ініціативи школярів.

Підсумовуючи вище сказане, можна сказати, що педагогічний процес на уроках музичного мистецтва сприяє творчому розвитку особистості молодших школярів, формуванню у них відчуття власної винятковості під час пошуків і створення творчих ідей. Музичне заняття – це урок формування в дітях творчого, нестандартного, естетичного ставлення до дійсності, яка гармонічно поєднує всі здібності людини і розвиває культуру почуттів, інтелект, уяву, креативність. Діяльність педагога в цьому процесі має бути органічно пов'язана з діяльністю учнів, їх настроєм і внутрішнім станом.

#### **Список використаних джерел:**

1. Бабаджан Т. С. Музыкальное воспитание детей раннего возраста / Т.С. Бабаджан. – М. : Наука, 2007. – 217 с.
2. Василевська-Скупа Л.П. Формування комунікативної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва : монографія / Л. П. Василевська-Скупа. – Вінниця : ТОВ фірма «Планер», 2014. – 208 с.
3. Вейс П. Э. Ступеньки в музыку. – М.: Советский композитор, 1987. –198с.
4. Загвязинский В.И. Развитие педагогического творчества учителей. – М.: Знание, 1986. – 40с.
5. Кабалевский Д.Б. Как рассказывать детям о музыке? – М.: Советский композитор, 1982. – 214с.
6. Никитин Б.П. Ступеньки творчества или Развивающие игры. – М.: Просвещение, 1989. – 160с.
7. Отич О.М. Мистецтво у системі розвитку творчої індивідуальності майбутнього педагога професійного навчання: теоретичний і методичний аспекти: Монографія / О.М. Отич; за наук. Ред. І. А. Язюна. – Чернівці: Зелена Буковина, 2009. – 752 с.

8. Пономарев О. Я. Психология творчества: Тенденции развития психологической науки / О. Я. Пономарев. - М.: Академия, 2010. – 345 с.
9. Стефіна Н. В. Педагогічна скринька майбутнього вчителя: навчальний посібник для студентів, аспірантів, викладачів, методистів, керівників практики середніх та вищих педагогічних навчальних закладів, вчителів шкіл різного типу / Н. В. Стефіна. – Суми: Сум ДПУ імені А. С. Макаренка, 2006. - 328 с.
10. Сухомлинский В.А. О воспитании. – М.: Политиздат, 1982. - 270с.

## **РОЗВИТОК МУЗИЧНОГО СПРИЙМАННЯ У МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ НА УРОЦІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

*Гуменюк Ю.П., здобувач ступеня вищої освіти «бакалавр»  
Науковий керівник: Лаврінчук О. В., старший викладач*

*Стаття розкриває педагогічний аспект розвитку музичного сприймання школярів на уроках музичного мистецтва.*

**Ключові слова:** *музичний розвиток, молодші школярі, урок музичного мистецтва, музичне сприймання.*

*Статья раскрывает педагогический аспект развития музыкального восприятия школьников на уроках музыкального искусства.*

**Ключевые слова:** *музыкальное развитие, младшие школьники, урок музыкального искусства, музыкальное восприятие.*

*The article reveals the pedagogical aspect of the development of musical perception of schoolchildren at the lessons of musical art.*

**Keywords:** *musical development, junior schoolchildren, lesson of musical art, musical perception.*

Із самого раннього дитинства дитину оточує різноманітна музика, що здійснює на неї емоційний вплив (хоча далеко не все почуте буде гідне дитячої уваги). Діти яскраво реагують на музику, що проявляється в їхніх емоціях.

Завдяки систематичним музичним заняттям у дитячому садку в багатьох дітей цілеспрямований розвиток музичного сприйняття починається до школи. Вони знайомляться з доступними їм художніми творами, вчать усвідомлювати через свої переживання зміст, характер музики, розрізняти засоби музичної виразності, запам'ятовувати почуте.

Уроки музичного мистецтва в загальноосвітній школі покликані готувати вдумливого слухача, що любить музику, здатного розуміти глибину ідей, почуттів, переживань, закладених у кращих творах класичної, сучасної і народної музики. Тому розвиток музичного сприйняття є одним з головних завдань музичного виховання школярів.

Розвиток музичного сприйняття є одним із найвідповідальніших завдань на уроці музичного мистецтва у загальноосвітній школі та центральною проблемою музично-естетичного виховання школярів.

Музика є одним із наймогутніших засобів виховання, що надає естетичного забарвлення всьому духовному життю людини. Уміння слухати й чути музику не є вродженою якістю. Пізнавально-творчі можливості учнів розвиваються в активній музичній діяльності. У процес сприйняття музики включається досвід безпосередніх переживань і роздумів учнів, який формується під впливом музичного мистецтва, а також

художній досвід, пов'язаний з виконанням музики. Це дає можливість розглядати сприйняття як основу засвоєння школярами втіленого в музиці досвіду естетичного ставлення до дійсності. Тому головним завданням музичного виховання учнів є формування в них активного сприймання музичних творів.

Формування музичного сприйняття школярів є провідною проблемою сучасної музичної педагогіки. Учитель має розвинути чутливість дітей до музики, ввести їх у світ краси й добра, відкрити в музиці животворне джерело людських почуттів і переживань. Великого значення у цьому процесі набуває вміла й цілеспрямована музично-педагогічна робота вчителя. Учитель має розвинути чутливість дітей до музики, ввести їх у світ краси й добра, відкрити в музиці животворне джерело людських почуттів і переживань. Великого значення у цьому процесі набуває вміла й цілеспрямована музично-педагогічна робота вчителя.

Проблема формування музичного сприйняття має глибоку історію. Накопичення величезного обсягу теоретичного матеріалу призвело до виникнення у ХХ ст. науки про музичне сприйняття, яка на сучасному етапі виступає як наука про закономірності процесу формування та функціонування суб'єктивного музичного образу. У становленні цієї науки велику роль відіграли праці Б. Асаф'єва, Н. Гродзенської, О. Костюка, Є. Назайкінського, Б. Теплова, В. Шацької, а також багатьох інших вітчизняних і зарубіжних учених.

Створення у слухачів відповідного настрою (тобто установки) на сприймання музики є важливою умовою формування музичного сприйняття школярів.

Положення теорії установки мають важливе значення для керування процесом музичного сприйняття. Воно є основою передбачення поведінки учнів, програмування їхньої діяльності у цілісному процесі музичного сприйняття. Від художньо-пізнавальної установки, створеної вчителем у дітей, залежить зміст думок і почуттів, образів і асоціацій, що виникають у їх свідомості.

Використання вчителем на уроці найрізноманітніших методів створює можливість більш глибокого співпереживання дітьми музики, розуміння переданих у ній думок, почуттів. Сприйняття музики здатне впливати на духовний світ дитини, становлення його високих моральних якостей.

Здатність у школярів повноцінно сприймати музику здійснюється у двох тісно зв'язаних між собою напрямках. Один з них - розвиток у широкому плані, коли в дітей формується здатність усвідомлювати роль і місце музики в житті людини, її багатство і різноманітність, здатність усвідомлювати й систематизувати одержувані з навколишнього життя музичні враження. Інший напрямок передбачає розвиток музичного сприйняття в цілому і окремих його компонентів як музичної здібності, як психологічного процесу.

В основу програми покладені дві ідеї, два аспекти, виходячи з яких підбирається репертуар і розробляється методика навчання:

- 1) у школярів формуються уявлення про зв'язок музики з життям, про музичне мистецтво як своєрідну форму відбитку життя;
- 2) педагогічний процес ґрунтується та виходить зі змістовної сторони музики, тобто із закладених у музиці почуттів, настроїв, думок людини.

Ці два аспекти дозволяють здійснювати цілісний підхід до проведення уроків музики. Всі види діяльності дітей на уроці поєднує завдання формування здатності глибоко й тонко сприймати і переживати емоціонально-естетичний зміст музики, розуміти її зв'язок

з життям, усвідомлювати на основі отриманих знань образність і виразність музичного твору.

Учитель на першому ж уроці говорить про те, яку велику роль у нашому житті грає музика: вона звучить навколо нас, радує й веселить, втішає в смутку, викликає гарні, добрі почуття. Учитель прагне викликати активну реакцію дітей на висловлену думку, просить їх самих згадати, де вони чують музику. Діти відповідають, що чують її вдома по радіо, телебаченню, у кіно та у театрі, на концерті та на вулиці в дні свят тощо.

Це важливий момент у їхньому розвитку: діти усвідомлюють й оцінюють свій досвід спілкування з музикою, переконуються в тому, що музика дійсно всюди супроводжує нас, що вона дуже потрібна людині.

На наступних уроках вчитель грає дітям різноманітні п'єси з дитячого життя, які знову й знову підтверджують думку про те, що "музика розповідає про життя". Щоб діти з більшим інтересом слухали ці п'єси й краще їх запам'ятовували, можна об'єднати їх єдиною сюжетною лінією, наприклад, включити в розповідь "про один шкільний день".

Одне із завдань школи - допомагати дітям орієнтуватися у музиці, учити їх виділяти в ній "великі" і найбільш помітні ознаки, орієнтири (музичні жанри, форми, тембри інструментів і співочих голосів). Із цією метою репертуар програми по музиці підбирається таким чином, щоб діти могли систематично й послідовно знайомитися з різними музичними жанрами (марш, танець, пісня; опера, балет, симфонія), з різними музичними структурами й формами (куплетна, тричастинна, варіації, рондо).

Формування в учнів здатності розуміти музику, розбиратися в ній - важливе завдання вчителя, яке повинне здійснюватися систематично, послідовно і виконання якого вимагає тривалого часу.

Сприйняття музики являє собою єдність емоційного та свідомого. Здатність до усвідомленого сприйняття музики ґрунтується на розвитку музичного мислення дітей. Музичне мислення треба розглядати як одну із різновидів мислення взагалі. Специфічною його особливістю є те, що воно протікає в емоційній формі. Всі операції й форми музичного мислення (аналіз, синтез, порівняння, узагальнення тощо) проявляються стосовно музичного образу, засобів музичної виразності. Істотною особливістю є й те, що процес музичного мислення відбувається в нерозривному зв'язку з діяльністю музичного слуху і без нього неможливий. Діяльність логічного мислення відбувається в тісному зв'язку з образним мисленням.

Головним шляхом формування музичного сприйняття є збагачення школярів художнім і емоційним досвідом, знаннями, вміннями і навичками, значущими для естетичного осягнення змісту музичних творів. Влучення в цей процес духовного потенціалу особистості, її творчих сил здійснюється через розвиток активної діяльності у процесі сприйняття, переживання й осмислення музики. "Інтерес до музики, захопленість музикою, любов до неї, - пише Д.Б. Кабалевський, - обов'язкова умова для того, щоб вона широко розкрила і подарувала дітям свою красу, для того, щоб вона могла виконати свою виховну й пізнавальну роль... Будь-які ж спроби виховувати й навчати того, хто музикою не зацікавився, не захопився, не полюбив її, приречені на невдачу".

Звідси слідує, що не можна навчати музиці, не розбудивши в дітях інтересу до неї. А любов, інтерес до музики можуть виникнути тільки тоді, коли діти навчаться сприймати справді художні зразки музичного мистецтва.

Музична діяльність, яка здійснюється на основі сприйняття, усвідомлення музичного образу, впливає на розвиток емоційно-чуттєвої сфери особистості. Тому, діяльність вчителя музики спрямована на спеціальний музичний розвиток школярів, їх музичні здібності, формування творчої особистості учня з глибоким внутрішнім світом, усвідомленим музичним інтересом. Л. Виготський писав: "Перш ніж ти хочеш залучити дитину до якоїсь діяльності, зацікав її нею, потурбуйся про те, щоб виявити, що вона готова до цієї діяльності, що в неї напружені всі сили, необхідні для цього, і що дитина діятиме сама, вчителю ж лишається тільки керувати й спрямовувати цю діяльність".

Отже, пізнання навколишнього світу засобами музичного мистецтва, формування повноцінного музичного сприйняття вимагає розвитку емоційної сфери дітей, їх художньо-творчої активності, здатності до розуміння і переживання музики, збагачення естетичного досвіду. Саме працюючи з дітьми, необхідно пам'ятати, що музичне навчання і освіта цінні не самі по собі, а як найважливіший шлях музичного виховання, тобто виховання культурної людини з розвиненими музичними здібностями, високим смаком, любов'ю та інтересом до музики.

#### Список використаних джерел:

1. Асафьев Б.А. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. - 2-е изд. - Л.: Музыка, 1973. - 144 с.
2. Ветлугіна Н. Музичний розвиток дитини. - К.: Музична Україна, 1997. 94с.
3. Выготский Л.С. Педагогическая психология / Под ред. В. Давыдова. - М.: Педагогика, 1991. - 480 с.
4. Кабалевский Д.Б. Основные принципы и методы программы по музыке для общеобразовательной школы. М., 1982.
5. Коваль Л.Г. Виховання почуття прекрасного. - К.: Музична Україна, 1983. - 224 с.
6. Левчук Л.Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття. - Навч. Посібник. - К.: Либідь, 1997. - 224 с.
7. Науменко С.І. Психологія музичальності та її формування у молодших школярів: Навч. Посібник. - К.: НДПІ, 1993. - 180 с.
8. Остапчук Л.О. Роль музичної етнопедагогіки у вихованні особистості / Л.О. Остапчук // Актуальні проблеми формування творчої особистості педагога в контексті наступності дошкільної та початкової освіти: збір. мат. II Міжнар. наук.-практ. Інтернет-конф., 19-20 квіт. 2018 р. – ВДПУ ім. Михайла Коцюбинського. – Вінниця, 2018. – С. 17-21.
9. Ростовський О.Я. Педагогіка музичного сприймання: Навч. посібник. - К.: ІЗМН, 1997. - 256 с.

### **КАМЕРНИЙ ХОР «ВІННИЦЯ», ЯК ПРЕДСТАВНИК ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА ВІННИЧЧИНИ.**

*Заболотна В.В., здобувач ступеня вищої освіти «магістр»*

*Науковий керівник: Нестерович Б. І., кандидат педагогічних наук, доцент*

*У статті розглядається основні етапи розвитку хорового мистецтва Вінниччини Академічним міським камерним хором «Вінниця», виявляються провідні ознаки виконавського стилю колективу, окреслюється культурницька місія диригента в контексті розвитку сучасної музичної регіоники.*

***Ключові слова:** Вінниччина, хорова школа, хорове мистецтво, педагогічні принципи, мистецька діяльність, В. І. Газінський.*

*В статье рассматриваются основные этапы развития хорового искусства Винницким Академическим городским камерным хором «Винница», оказываются ведущие признаки исполнительного стиля коллектива, определяется культурная миссия дирижера в контексте развития современной музыкальной регионики.*

**Ключевые слова:** Винницкая область, хоровая школа, хоровое искусство, педагогические принципы, художественная деятельность, В. И. Газинский.

*The article considers on the main stages of the development of choral art in Vinnitsa by the Academic Chamber Choir «Vinnitsa», identifies leading features of the performing style of the collective, outlines the cultural mission of the conductor in the context of the development of the modern musical region.*

**Keywords:** Vinnitsa, choral school, choral art, pedagogical principles, artistic activity, V. I. Gazinsky.

Хорове мистецтво є одним з найдосконаліших та найдохідливіших видів музичного мистецтва, саме через хоровий спів люди споконвіку висловлювали свої найглибші почуття, мрії, сподівання. Протягом багатьох століть хорове мистецтво було основою розвитку музичної культури нашого народу. Поетично-музична обдарованість людини знаходила своє відображення в пісенній творчості, а найулюбленішою формою музичного виконавства став хоровий спів. Саме в цій галузі створювались в першу чергу ті художні цінності, які принесли українському народу світове визнання і затвердили за ним славу співучого піснетворця. На основі народнопісенної культури виникло і піднялось могутнє професійне музичне мистецтво. В процесі розвитку вітчизняної хорової культури утворювались хорові колективи, які не знали собі рівних за виконавською майстерністю. Творчість найбільш обдарованих українських музикантів була незмінно пов'язана з народною піснею і хоровим співом. Хорове мистецтво привертало до себе увагу музикантів, в творчості яких були присутні найкращі традиції української музичної культури. Демократизм, доступність і водночас глибина естетичного впливу хорового мистецтва поставили його в ряд найбільш поширених видів художньої діяльності людини.

Сьогодні часто недооцінюються можливості хорової культури, яка століттями накопичувала в собі духовні цінності. Між тим, при більшій популяризації хорового мистецтва можливо досягти суттєвих результатів у вихованні художніх смаків слухацької аудиторії.

У культурно-мистецькому житті Поділля вокально-хоровий жанр музичного виконавства завжди займав провідне місце, він і до тепер є одним з найрозповсюдженіших видів музичної діяльності. Поділля - край, який має давні традиції, він славиться своїми земляками, що народились, або працювали на подільській землі. Це видатні музиканти, творчість яких тісно пов'язана, насамперед, з хоровою музикою: М.Леонтович, К.Стеценко, П.Ніщинський, Г.Давидовський, Р.Скалецький та багато інших диригентів та композиторів. І нині традиції хорового співу живуть на Поділлі, вони розвиваються і збагачуються в творчості багатьох професійних та аматорських хорових колективів, ансамблів пісні та танцю, фольклорних ансамблів тощо.

Різні аспекти хорового мистецтва Вінниччини розкриваються в наукових статтях В.І. Газінського, Т.О. Лозінської, В.Т. Бородуліна, К.Л. Дабіжі, І.В. Газінського, Н.Є. Кравцової, Т.В. Бурдейно-Публіки, А.Ф. Завальнюка. Окремі сторінки діяльності колективів висвітлюються у періодичних виданнях “Вінницька правда”, “Вінницька газета”, “Подолія”.

Серед блискучої когорти діячів національної хорової школи вирізняється неординарна постать визначного хорового диригента, композитора і педагога, народного



артиста України, професора, а також керівника камерного хору Віталія Івановича Газінського.

Метою нашої статті є аналіз диригентської діяльності В. Газінського, що впливає на хорову творчість Подільського краю. Аналізу виконавського стилю видатного диригента, художньо-естетичних аспектів добору репертуару, особливостей репетиційного процесу в керованих ним колективах та його мистецько-педагогічних принципів були присвячені праці провідних музикознавців та діячів культури, а саме М. Бурбана, К. Дабіжі, А. Лашенка, Т. Лозінської, А. Мартинюка, Т. Марчука. Відповідно до мети нами визначені такі завдання: – розкрити сутність музично-виконавської естетики В. Газінського; – виявити культурний універсалізм мистецько-педагогічної діяльності диригента; – визначити основні віхи творчої співпраці диригента з Академічним міським камерним хором «Вінниця»; – окреслити культурницьку місію В. Газінського в контексті розвитку сучасної музикознавчої регіоніки.

Народився В.І.Газінський на Хмельниччині 3 квітня 1945 року в багатодітній сім'ї. У 1970 році закінчив диригентсько-хоровий факультет Одеської державної консерваторії ім.Н.В.Нежданової, де вчився в класі видатного музиканта - професора Д.С.Загребського. В 1977 р. В.Газінського запрошено керувати народною хоровою капелюю Вінницького педагогічного інституту, яку він очолює до цього часу. Саме вихованці хору музичного училища і капели педінституту стали основою Вінницького камерного хору. Творча діяльність диригента відзначена кількома почесними званнями: «Заслужений діяч мистецтв Кабардино-Балкарії» (1979 р.), «Заслужений працівник культури України» (1986 р.), «Народний артист України» (1994 р.). В.І.Газінський - відомий фахівець хорової справи, знавець природи співочого голосу, композитор, аранжувальник, що володіє багатим арсеналом диригентських засобів та прийомів.

Камерний хор - це справа життя В.Газінського, його найулюбленіше дитя, його пристрасть, його захоплення... Засновано хор 23 листопада 1984 р. До його складу ввійшли викладачі вищих навчальних закладів, вчителі загальноосвітніх шкіл, вихователі дошкільних установ, службовці тощо.

Перший виступ колективу відбувся в грудні 1984 року. Хор виконав усього кілька творів - А.Лотті «Miserere», Ш.Гуно «Ніч», С.Людкевич «Сонце ся сховало», С.Прокоф'єв «Многая літа», але кожен з них запав глибоко в серця слухачам. Хор справив на всіх присутніх неабияке враження. Преса відзначала велику майстерність колективу, його творчі можливості та перспективи подальшого зростання. А виконаний твір «Многая літа» став на довгі роки візитною карткою Вінницького камерного.

Дуже швидко Вінницький камерний хор став улюбленцем публіки не лише міста, а й далеко за його межами. В цей час основу репертуару склали твори І.С.Баха, А.Лотті, Ф.Анеріо, М.Леонтовича, С.Людкевича. Художня рада колективу та його керівник проводили значну науково-дослідну роботу по вивченню виконавських стилів, манер, притаманних музиці цих славнозвісних авторів, що дало відчутний результат в удосконаленні виконавської манери хору. Поступово творчий потенціал хору зростав, поповнювався і збагачувався його репертуар.Значною подією для хору стало виконання таких творів: А.Вівальді «Глорія», В.А.Моцарт «Реквієм», С.Танєєв «Прометей». Нині палітра хорового репертуару включає в себе понад 200 творів - від епохи Відродження до найсучасніших хорових композицій. Значне місце в репертуарі колективу посідають українські народні пісні в обробках визначних вітчизняних композиторів (М.Леонтович,

С.Людкевич, К.Стеценко, О.Кошиць та ін.), твори класичної та сучасної української музики (Д.Бортнянський, П.Ніщинський, Л.Дичко, Є.Станкович, О.Яковчук, Б.Лятошинський, В.Зубицький та ін.). Керівник хору приділяє велику увагу й духовній музичній спадщині, в репертуар колективу включені високохудожні зразки як вітчизняної так і зарубіжної духовної музики. Це твори Д.Палестрини, Г.Перселла, С.Рахманіно-ва, П.Чеснокова, О.Архангельського та багато ін.

Репертуарна політика хору складається за принципом «концертності програми», тобто поряд з серйозними творами класичної та сучасної музики колектив виконує популярні, жартівливі твори тощо. Художній керівник хору говорить: «Слухач під час хорового концерту повинен отримати насолоду, духовно зрости, але, водночас, і відпочити». Так в репертуарі хору з'явилися твори: Б.Снетков «Чугунка», Ю.Фалік «На базарі», Дж.Джекман «Рок-н-рол», Дж.Ленон та П.Макартні «Yesterday», Б.Мокроусов «Одинокая гармонь» та ін. Репертуар хору постійно урізноманітнюється, поповнюється, стає більш складним та цікавим як для виконавців, так і для слухачів. Дякуючи такій репертуарній політиці за останні роки значно зросла виконавська майстерність співаків хору. Якщо раніше хор виконував твори гармонічного та поліфонічного складу, то тепер колектив може виконати поряд з ними й найскладнішу сучасну хорову партитуру (У.Найссю «Ні війні», Дж.Орбан «Stabat Mater»).

Вперше хор продемонстрував свою майстерність на міжнародному рівні у 1994 році на конкурсі «Могутні Божа», що відбувся у м.Могилеві (Білорусь). І одразу ж було завойовано Гран -Прі конкурсу та ще 3 його призи. В цьому конкурсі брали участь 67 колективів та окремих виконавців з багатьох країн Європи. Наш хор був визнаний найкращим за виконання твору обов'язкової програми («Плотию уснув» М.Куліковича), кращою була визнана і солістка хору В.Вітер, а В.Газінський - найкращим диригентом фестивалю. Перебуваючи на конкурсі колектив дав 9 концертів, був зроблений запис на українському та білоруському телебаченні. Голова міжнародного журі - народний артист, професор Мінської музичної академії Віктор Ровда та член журі - англійський музикознавець Гай Пікардо заявили, що виступ Вінницького камерного хору - це виконання найвищого європейського рівня.

У травні 1995 року новий успіх - Гран-Прі та 4 спеціальних призи на міжнародному хоровому конкурсі ім.Г.Димитрова у м.Варна (Болгарія) - одному з самих представницьких європейських змагань. У цьому мистецькому марафоні брали участь 29 хорових колективів з 8 країн Європи. Авторитетне міжнародне журі, головою якого був професор В.Мінін (керівник Московського камерного хору), визнано український хор найкращим, колектив отримав спеціальний приз за найкраще виконання твору обов'язкової програми («Херувимська №4» Д.Христова), В.Газінський знов був визнаний найкращим диригентом конкурсу. На заключному концерті за проханням журі хор виконав, окрім своєї програми, «Херувимську №4» Д.Христова. Зал сприймав це виконання стоячи, настільки вразило вибагливу публіку тонке проникнення українських співаків у музичну мову твору болгарського автора.

Восени цього ж року Вінницький камерний хор стає володарем ще одного Гран-прі на міжнародному хоровому конкурсі «Південна Пальміра», що проходив у м.Одеса (Україна). По закінченню конкурсу колектив був запрошений закрити філармонійний сезон у м.Одеса виконанням «Реквієму» В.А.Моцарта з симфонічним оркестром одеської філармонії під керуванням І.Шеврука.

Наступним серйозним випробуванням в житті колективу був конкурс «Поющая Россия» (Москва, Росія, 1996 р.). Конкурс був організований Міністерством культури Росії, головою журі - професор Московської консерваторії, відомий хоровий диригент Б.Тевлін. Він так оцінив виступ вінничан: « Чудовий хор з бездоганною інтонацією та довершеною рівновагою звучання». Хор знову стає першим серед 40-ка хорів-учасників і отримує черговий Гран-Прі.

Далі були міжнародні конкурси і фестивалі в Польщі, Угорщині, Франції, де колектив також отримував високу оцінку слухачів.

Найвизначнішою віхою в житті Вінницького камерного хору став міжнародний конкурс поліфонічної музики у м.Ареццо (Італія) у серпні 1997 р. На цьому престижному хоровому конкурсі колектив було визнано найкращим виконавцем духовної музики і запрошено на особисту аудієнцію до папи римського Іоанна-Павла II у Ватикан, де хор продемонстрував свою виконавську майстерність і отримав високу оцінку і благословіння першого ієрарха католицької церкви.

Звичайно, всі успіхи хору були б неможливі без доцільно спланованої вокально-хорової роботи, яка є головною умовою його успішної діяльності. Загальновідомо, що хорова звучність є результатом взаємодії всіх елементів, з яких вона складається, тобто хорового строю, ансамблю, дикції, динаміки, нюансів тощо. Хороша вокально-хорова техніка забезпечує хору достатньо високий рівень виконання будь-якого твору. Тому керівник постійно турбується про розвиток та удосконалення вокально-хорової техніки колективу. Наріжним каменем вокально-хорової роботи В.Газінський вважає інтонацію та хоровий стрій в поєднанні з вірною постановкою голосу.

Різні хорові школи пропонують свої методики вокально-хорової роботи. Одеська хорова школа рекомендує саме вищезгаданий підхід ( поєднання вокалу і інтонації). Ця умова перевірена досвідом і надає можливість навчити співаків вокально інтонувати. В.Газінський є послідовником одеської хорової школи, яка була започаткована К.К.Пігровим та Д.С.Загрецьким, він в своїй повсякденній практичній діяльності дотримується основних принципів саме цієї славетної школи.

Підсумовуючи вище сказане можна з впевненістю констатувати, що саме завдяки вірній вокально-хоровій роботі, цілеспрямованій репертуарній політиці, доброзичливому морально-психологічному клімату в колективі, наполегливій праці керівника хор досяг неабияких вершин майстерності.

Отже, Вінницький камерний хор переступив свій 33-річний рубіж. З погляду вічності це надто мало, але з точки зору культури нашого міста, співаків хору та його керівника - це дуже і дуже багато. За цей час склад хору постійно поновлювався, лише керівник В.І.Газінський не змінний до цих пір. За 33-и роки через хор «пройшло» близько 100 співаків, тут утворились подружні пари, разом співали батьки і діти, хор став другою сім'єю для всіх його учасників.

За цей час Вінницький камерний хор досяг великих успіхів у творчій діяльності, було дано понад 1000 концертів, хор має широку географію виступів, участі у різноманітних фестивалях, конкурсах, святах, творчих звітах.

#### Список використаних джерел:

1. Газінський В.І., Лозінська Т.О., Дабіжа К.Л. Навчальний хор: навчально-методичний посібник/ В.І. Газінський, Т.О. Лозінська, К.Л. Дабіжа. – Вінниця: «Розвиток», 2012. - 224с.

2. Газінський В.І., Лозінська Т.О. Формування дослідницьких навичок студентів в класі хорового диригування / В.І. Газінський, Т.О. Лозінська // Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання в підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми : [зб. наук. пр. Вип.50 / наук. ред. Гуревич Р. С. та ін.]. – Київ-Вінниця: ТОВ фірма «Планер», 2018. – С. 239-243.
3. Газінський В.І. Деякі питання роботи з самодіяльним та навчальним хором / В.І. Газінський // Вінниця, 1982., 22 с.
4. Газінський В.І. Робота над сучасною музикою в учбовому хорі / В.І. Газінський // Творча особистість учителя: проблеми теорії і практики. Збірник наукових праць вип.2. К.: МО України, КНПУ ім. Драгоманова, 1999., с.156-158.
5. Кавка В.Г. Титул: камерний міський «Камертон» / В.Г. Кавка. – №7 (51) від 24.02.94.
6. Пігров К.К. Керування хором / К.К. Пігров. – К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1962., 200 с.
7. Сізова Н.С. Постать Григорія Давидовського у контексті розвитку хорової культури Вінниччини 1920-х років / Н. С. Сізова // Молодий вчений. – №1 (53) січень. – 2018 р. – С. 168-172.

## **РОЗВИТОК РИТМІЧНОГО ЧУТТЯ У МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВ**

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

*У статті розглядається проблема розвитку ритмічного чуття у молодших школярів на уроках музичного мистецтва; визначається роль музично-ритмічних рухів у музично-ритмічному розвитку молодших школярів.*

***Ключові слова:** розвиток, ритмічне чуття, молодші школярі, уроки музичного мистецтва.*

*В статье рассматривается проблема развития ритмического чувства у младших школьников на уроках музыкального искусства; определяется роль музыкально-ритмических движений в музыкально-ритмическом развитии младших школьников.*

***Ключевые слова:** развитие, ритмичное чувство, младшие школьники, уроки музыкального искусства.*

*The article deals with the problem of the development of the rhythmic sensation among junior pupils at musical art lessons; the role of musical-rhythmic movements in the musical-rhythmic development of junior pupils is determined.*

***Key words:** development, rhythmic sense, younger schoolchildren, lessons of musical art.*

На сучасному етапі розвитку суспільства все більш відчутним стає протиріччя між швидким технічним прогресом і недостатнім розвитком гуманітарної сфери. Криза духовності, що призводить до багатьох негативних наслідків, корениться в недоліках системи освіти. Розвиток науки і техніки, загальна комп'ютеризація ведуть до активного розвитку раціонально-логічного мислення підростаючого покоління на шкоду формуванню музичної культури. Предмети художньо-естетичного циклу, що сприяють формуванню загальної культури учнів, розглядаються як вторинні, розважальні. Водночас в ранньому віці має домінувати власне образне мислення, недооцінка якого завдає непоправної шкоди гармонійному розвитку особистості.

Базова культура людини, фундамент всіх видів мислення закладається в молодшому шкільному віці. Саме тут формуються основи естетичного виховання,

оскільки в цей період мозок і весь організм дитини найбільш сприйнятливі до пізнання нового.

**Мета статті:** зробити дефінітивний аналіз поняття «ритмічне чуття»; визначити взаємозв'язок чуття ритму у молодших школярів із процесом творчої діяльності.

Проблемам, присвяченим творчому розвитку дітей на початковому етапі навчання і виховання, в педагогіці традиційно приділяється значна увага. В основі педагогічних досліджень розвитку молодшого шкільного віку лежать праці відомих психологів: Л.С. Виготського, С.Л. Рубінштейна, Д. Б. Ельконіна та інших.

Ритм - один із першоджерел, першоелементів музики, завжди життєво важливий для музичного мистецтва. [5, с.246]. Розуміння музичного ритму в музикознавчій літературі досить різне, навіть суперечливе. Б.М. Теплов зазначає: «Ритм як всеосяжне поняття, мабуть, характеризується лише однією невизначеною ознакою: тимчасовим або просторовим порядком предметів, явищ, процесів. Виходячи з такого малозмістовного поняття, навряд чи можна дійти до аналізу ритмічного чуття» [6, с. 334].

У музичній педагогіці досить поширене переконання про те, що чуття ритму мало піддається вихованню. Більшість педагогів вбачають відмінність між музичним слухом і чуттям ритму, вважаючи, що останнє розвивається набагато важче, ніж музичний слух. Стосовно музичного ритму, експериментальні дані не дають ніяких приводів сумніватися в розвитку ритмічного чуття. Таким чином, посилення на «психологічні дослідження» для доказу того, що розвиток музично-ритмічного чуття обмежений, є абсолютно не обґрунтованими.

Ритм – це певна організація в часі. Але ритмічним ми не назвемо безперервний рух і не назвемо ритмічним уривчастий ряд рухів (рівномірно падаючі краплі води ще не утворюють ритму). Обов'язковою умовою ритмічного угруповання, а, отже, і ритму взагалі є наявність акцентів. Без акцентів немає ритму. Більшість людей не усвідомлює своїх рухових реакцій, поки на них не буде спеціально звернено увагу. Спроби придушити моторні реакції або призводять до виникнення аналогічних реакцій в інших органах, або призводять до припинення ритмічного переживання.

У наукових дослідженнях доведено, що весь організм людини реагує на дію музики. Відомий музикознавець В. В. Медушевський зазначав, що нескінченно багата інформація, закладена в музиці, зчитується не розумом, а динамічним станом тіла - рухом. Рух є основним засобом розвитку чуття ритму, уяви, прагнення до самовираження, емоційного відгуку на музику. Тому рух - це найважливіший компонент музичного виховання. [4, с. 254].

Створенню творчої атмосфери на уроках музичного мистецтва сприяють музично-ритмічні рухи як один із видів музично-виконавської діяльності. Ще на початку ХХ-го століття в багатьох країнах набула поширення система ритмічного виховання, яку розробив швейцарський педагог Е. Жак-Далькроз. Вона спрямована на розвиток у дітей музичного слуху, пам'яті, чуття ритму, пластичної виразності рухів засобами спеціально вибраних вправ.

Значення музично-ритмічних рухів полягає в тому, що слухаючи музику молодші школярі стежать за розвитком художнього образу. Виконуючи рухи під музику, учні уявляють той чи інший образ.

Рухи бувають зафіксованими, складеними із знайомих елементів, а в окремих випадках музично-ігровий образ відтворюється по-новому, зі змінами. Отже, в процесі

музично-ритмічних рухів розвивається не тільки відтворювальна, а й творча уява. Цей вид діяльності спонукає учнів переживати музику. Відчуваючи красу музичного твору і своїх рухів, вони емоційно збагачуються.

Музично-ритмічні рухи: забезпечують музичний розвиток та розвиток музичного слуху молодших школярів; формують уміння керувати рухами тіла: швидко та точно зупинятися, змінювати рухи на інші; сприяють розвитку музичності та творчих здібностей молодших школярів; формують навички колективних дій; активізують чуття ритму; сприяють поглибленому засвоєнню музичного матеріалу.

На уроках музичного мистецтва доцільно застосовувати різноманітні музично-ритмічні рухи, що пов'язані з навчальним матеріалом уроку. Вони можуть виконувати роль методу, за допомогою якого школярі усвідомлюють окремі поняття музичної грамоти і як засобу самовираження дитини.

В умовах шкільного уроку можна організувати лише невеликий танок у тій частині класу, де немає парт. Учні, які не беруть участі в танку, можуть співати, акомпанувати на дитячих музичних інструментах. Участь у хороводах під знайому музику допоможе учням осмислити деякі особливості музичної форми. Ефективні також рухи творчого характеру, зокрема руками, елементи танцю, пантоміми. Іноді виконання подібних завдань пов'язане з перевтіленням у певний образ, що сприяє розвитку творчої уяви.

Учням 6-7- річного віку заважає рухатися погана координація рухів. Діти механічно копіюють рухи своїх однокласників або вчителя. Їх не слід підганяти або докоряти за помилки; треба порадити вслухатися в музику й уявити той чи інший образ, його характерні особливості.

Учні молодших класів мають хорошу координацію рухів у крокуванні та бігу. Вони можуть легко імпровізувати під музику, використовуючи плескання в долоні, дії з простими музичними інструментами тощо.

Музично-ритмічні рухи спрямовані на пластичне вираження музики, зокрема: загальних особливостей - характеру, настрою, образу музичного твору; специфічних властивостей - засобів музичної виразності (елементів музичної мови), жанрових особливостей (пісенність, танцювальність, маршовість), оркестровки (імітація гри на музичних інструментах). Завдання учителя - навчити реагувати на всі ці особливості, навчити пластично-ритмічному відтворенню музики.

Інтонаційно-образний лад музики, що має яскравий образотворчий характер, також може слугувати мотивом для виконання дітьми пластичних етюдів. Хвилеподібними рухами рук учні можуть зображати картину моря ("Гра хвиль" з триптиха "Море" К.Дебюссі), хлібну ниву, що колишеться (уривки з кантати "Радуйся, ниво не полита" М.Лисенка). Похитуванням рук із саморобними квітами учні виконують "Вальс квітів" з балету "Лускунчик" П.Чайковського. Поступово розкриваючи долоні рук, зображають бутон квітки, що розкривається, під музику "Ранку" з сюїти "Пер Гюнт" Е. Гріга.

Інсценізація пісень є одним із часто вживаних форм музично-ритмічних рухів. "Розіграти" пісню завжди допоможе її яскрава образна основа. Таким чином, виконання пісні супроводжується виразними рухами окремих персонажів і груп.

З ігровими рухами тісно пов'язаний музичний фольклор. Наприклад: українські народні пісні-ігри: "Подоряночка", "А ми просо сіяли" тощо.

Відтворення рухами засобів музичної виразності (елементів музичної мови) допоможе учням у їх практично-наочному засвоєнні. Наприклад, метр можна відтворити

крокуванням, диригуванням, показом "пульсу" (вказівним пальцем правої руки по долоні лівої руки); ритм - плесканням, стуканням, тупанням; рух мелодії - однією чи двома руками перед собою у просторі кожного звука мелодії; вказівним пальцем рухати нитку, що лежить на парті, що й продемонструє наочно даний рух мелодії; динаміку - рухами різної амплітуди: малої - тихо, великої - голосно; ступені ладу - ручними знаками релятивної системи сольмізації; ноти звукоряду - на "живому піаніно" тощо.

З перших уроків музичного мистецтва учні навчаються реагувати на диригентські жести учителя під час розучування пісень. Пропонуючи дітям уявити себе в ролі диригента, можна диригувати спочатку власним співом, виділяючи логічні наголоси в тексті, кульмінацію в музиці, передаючи жестами характер пісні - штрихи, динаміку, особливості метра. Надалі можна перейти до колективного диригування невеликими інструментальними п'єсами (Прелюдії № 7, №20 Ф. Шопена тощо). При цьому не треба домагатися точного наслідування диригентської схеми, диригування повинно бути справді вільним і передавати жестами фразування, динаміку, моменти кульмінації тощо.

Жанрові особливості музики, а саме пісенність можна передати плавними рухами рук, а маршовість - крокуванням. Виконання музики танцювального характеру сприяє освоєнню танцювальних рухів - кружляння у вальсі, кроку польки, граціозних поклонів і реверансів у менуеті, підстрибування, кроку полонезу, характерних рухів рук, голови, корпусу тощо.

Виразними рухами - імітацією гри на музичних інструментах - учні можуть супроводжувати звучання п'єс із яскраво вираженим тембровим звучанням яких-небудь музичних інструментів. Імітування рухів руки зі скрипкою, балалайкою, барабаном - у пісні "Веселий музикант" А. Філіпенка. Рухи руки зі смичком віолончелі передають виразність звучання п'єси "Лебідь" з "Карнавалу тварин" К. Сен-Санса тощо.

Отже, розвиток музично-ритмічного чуття - процес тривалий і різнобічний. Рух є основним засобом розвитку чуття ритму, природної музичності, уяви, прагнення до самовираження, емоційного відгуку на музику, основним способом розвитку діяльності й мислення, джерелом ні з чим незрівнянної радості для дітей. Тому рух - це найважливіший компонент у музичному вихованні.

#### Список використаних джерел:

1. Кравцова Н.Є. Методика розучування пісенного репертуару на уроках музичного мистецтва : навч.-метод. посіб. [для викл. і студ. муз. спец. вищ. навч. закл.] / Н. Є. Кравцова, Ж. В. Штепа – Вінниця : ФОБ Рогальська І. О., 2017. – 182с.
2. Кравцова Н.Є. Сильовий підхід в диригентській підготовці педагога-музиканта / Н. Є. Кравцова // Молодий вчений. – Херсон, 2018. – №5.2 (57.2) травень – С. 150-155.
3. Науменко Т.І. Музичний розвиток дітей від 2 до 7 років в умовах дошкільного закладу: програма, методичні рекомендації / Т.І.Науменко. - К.: ІЗМН, 1997. - 104 с.
4. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. В. Медушевский. – М.: Музыка, 1976. – 254 с.
5. Осеннева М. С., Безбородова Л. А. Методика музыкального воспитания младших школьников / М.С.Осеннева, Л.А.Безбородова. – М., 2001.- 246 с.
6. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей / Б.М.Теплов. - Москва, Ленинград, 1947. - 334 с.

## ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНИХ НАВИЧОК МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

*Копитко Т.В., здобувач ступеня вищої освіти «бакалавр»*

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

*Стаття розкриває педагогічний аспект формування вокальних навичок молодших школярів на уроках музичного мистецтва.*

*Ключові слова: вокальні навички, вокально-хорова діяльність, молодші школярі, урок музичного мистецтва.*

*В статтє освещается педагогический аспект формирования вокальных навыков младших школьников на уроках музыкального искусства.*

*Ключевые слова: вокальные навыки, вокально-хоровая деятельность, младшие школьники, урок музыкального искусства.*

*The article reveals the pedagogical aspect of the formation of vocal skills of junior pupils at musical art lessons.*

*Keywords: vocal skills, vocal and choral activity, junior students, lesson of musical art.*

Розбудова сучасної національної системи освіти спонукає до пошуку і впровадження нових педагогічних підходів, форм і методів, які б відповідали розвитку особистості, сприяли розкриттю її моральних, духовних, розумових і фізичних здібностей. У зв'язку з цим неможливо переоцінити значення музичного мистецтва і художнього виховання у духовному становленні підростаючого покоління.

Одним із важливих завдань уроку музичного мистецтва у загальноосвітньому навчальному закладі є навчання співу. Колективна форма співацького виконання розвиває музичні здібності, формує високі людські якості, добре впливає на фізичний стан співаків. Тому проблема розвитку вокальних навичок молодших школярів у процесі співацької діяльності завжди буде актуальною.

Проблема хорового виховання досліджувалася в працях провідних музичних педагогів, таких як Гладкої Н. Тевлина, Н. Черноіваненко, Л. Дмитрієва, О. Апраксиной, Л. Безбородова, Г. Стулова та ін.

Протягом значного періоду дослідники намагалися з'ясувати принципи виховання співака, удосконалити організацію всього вокально-педагогічного процесу (Т.Мадишева, О.Стахевич та інші), а саме висвітлити процес виховання естетичного становлення учнів до вокального мистецтва, розкрити специфіку опрацювання шкільного репертуару в процесі вокального навчання, а також визначити методичні підходи до формування вокальних навичок учнів молодших класів.

Мета дослідження – теоретично обґрунтувати особливості формування вокальних навичок молодших школярів у процесі вокальної діяльності на уроках музичного мистецтва.

Багаторічною практикою доведено, що спів у дитячому віці дуже корисний. Спів сприяє розвитку голосових зв'язок, дихального і артикуляційного апаратів. Правильний спів зміцнює здоров'я дитини. А щоб розвиток голосу молодшого школяра відбувався правильно, необхідно сформувати і розвинути в нього такі вокальні навички: *Співацька постава.*



Діти можуть виконувати пісні стоячи та сидячи. Коли учні виконують пісню стоячи, доцільно стежити за тим, щоб вони стояли рівно, з випрямленою спиною, голову не відкидали назад. Коли діти співають сидячи за партами, необхідно руки покласти на коліна, голову не слід опускати вниз, корпус тримати без напруження. Внутрішній стан повинен бути спокійним, вираз обличчя привітним. Ці вимоги діти швидко засвоюють, і в процесі роботи функції вчителя полягають у мимовільному коригуванні співацької постанови окремих учнів. Дедалі ці навички закріплюються й стають нормою поведінки під час співу [7, с.112].

Дотримання вимог співацької постави уможлиблює якість звучання дитячого голосу, який від природи світлий і неповторний. Прикладом для вироблення цих якостей дитячого голосу повинен бути вчитель який грамотно застосовує методичні прийоми та працює в особистісно-орієнтованому стилі.

Надалі поговоримо про правильність *дихання*, яке відіграє основоположну роль при співі. Педагог повинен навчити дітей опановувати технікою дихання. Вдих потрібно робити носом і ротом одночасно. Він має бути коротким, швидким і безшумним, а видих – повільним та економним. Потрібно навчити дітей дихати не грудьми, а животиком. Саме таке дихання вважається співацьким.

Навичка правильного дихання виховується поступово, тому на початковому етапі навчання у репертуар потрібно включати пісні з короткими фразами, а далі, використовувати пісенний матеріал і з більш тривалими фразами. Необхідно пояснювати учням що пісні мають різний характер, і веселий і сумний, тому дихання в цих піснях також береться по різному. Для роботи над розвитком дихання сприятимуть грамотно підібрані поспівки, народні пісні, наприклад: «Сад-виноград», «Лебідь біла», та інші.

*Звукоутворення* – вокальна навичка яка відповідає за культуру звуку. Саме у молодшому шкільному віці найдоцільніше використовувати м'яку атаку звуку так, як вона є основою правильного звукоутворення. У процесі співу потрібно стежити за тим, щоб звук не був відкритим.

Велику роль у виконанні правильного утворення звуку мають вправи. Наприклад, спів на склади: «Да-де-ді-до-ду, льо-льо-льо, ма-ме-мі-мо-му». Як результат роботи над звукоутворенням – вироблення у дітей єдиної манери співу та прикритого звукоутворення голосних складів.

Розуміння слухачем змісту пісні забезпечить чітка *дикція*. Якісна співацька дикція сприяє формуванню співацького звуку, активізує дихання, допомагає досягненню забарвленого звучання.

Для того, щоб дикція у дітей була чіткою потрібно дотримуватись деяких правил вимови голосних і приголосних звуків. Наприклад, голосна «а» використовується як основна голосна для вироблення вокального звучання. Голосні «я, й, ю» співаються м'яко. Звук «й» вимовляється коротко. Завдяки округлості голосні добре прослуховуються в будь-яких темпах. В свою чергу приголосні поділяються на глухі й дзвінкі, можуть вимовлятися твердо і м'яко. Напівголосні «м, л, н, р» тягнуться й використовуються як голосні. Дзвінкі «б, г, в, ж, з, д» вимагають активної роботи артикуляційного апарату; при співі глухих «п, к, ф, с, т» доречною буде тверда вимова.

Вокальні навички, про яких мова велася у статті вище, займають важливу позицію у співацькому розвитку молодших учнів а від якості їх сформованості залежить наступний етап роботи – це підбір репертуару.

Репертуар повинен відповідати таким вимогам:

- 1) Носити виховний характер;
- 2) Бути високохудожнім ;
- 3) Відповідати віку та розумінню дітей;
- 4) Відповідати можливостям даного виконавського колективу;
- 5) Бути різноманітним за характером, змістом;
- 6) Мати такий рівень складнощів, який дасть змогу поступово розвивати вокальні навички дітей. [5, с.198]

У молодших класах діти досить швидко втомлюються, увага їх притупляється. Для її концентрації доводиться чергувати найрізноманітніші методичні прийоми, активно застосовувати ігрові моменти, все заняття будувати по наростаючій лінії.

Урок музичного мистецтва на мою думку, повинен проходити стрімко, емоційно. Використання комплексу різних методів і прийомів має бути орієнтоване на розвиток основних якостей співочого голосу дітей шляхом стимулювання, перш за все, слухової уваги і активності, свідомості та самостійності.

Наступний етап у роботі над вокальними навичками – це розучування пісні. Перед тим, як її розучувати, потрібно спрямувати дітей на настрій пісні, тобто розповісти вступну бесіду. Тільки після цього відбувається показ пісні. Від того, як він проводиться часто залежить ставлення до розучування – їхнє захоплення чи байдужість, млявість. Тому ми завжди використовуємо всі свої можливості при показі, заздалегідь добре готуємося до нього.

Дітей необхідно привчати до розуміння значення диригентських рухів (жестів) керівника і відгукуватися на них.

Корисно використовувати прийом беззвучного співу «про себе», тобто –уявний спів з імітацією ритмічного і текстового виконання пісні. Інколи доцільно використовувати допоміжні рухи руки для показу висоти звуку.

Як правило, на уроці не варто записувати слова пісні (виняток становлять іноземні тексти, що важко запам'ятовуються, які потребують додаткового опрацювання з учителем цієї мови). У цьому немає необхідності, тому що при методі пофразного заучування пісні, при її численному повторенні слова швидко запам'ятовуються.

Необхідно звертати увагу на міміку під час співу, яка повинна відповідати змісту пісні. Бажано поєднувати спів з жестами, плесканням, погойдуванням головою, танцювальними рухами з використанням дитячих музичних інструментів [4, с.36].

Правильне використання інструментального супроводу при розучуванні пісні має велике значення. Звісно, що при співі з супроводом діти швидше запам'ятовують мелодію, слова але інтонаційні вміння і музична пам'ять розвиваються успішніше в процесі співу без інструментального супроводу.

Бажано, одразу в процесі розучування пісні використовувати технічні прийоми, тобто звернути увагу дітей на поставу, дихання, паузи, артикуляцію та дикцію. Це робиться для того, щоб діти не форсували звук і не псували голос поки розучується пісня, а одразу напрацьовували навички правильного співу.

Не слід довго працювати над піснею. Необхідно дотримуватись такого правила: краще розучувати пісню на двох заняттях протягом 10 хвилин ніж на одному протягом 20 хвилин. Припинити спів слід ще до того, як учні стануть відволікатися чи нудьгувати.

Художнє виконання пісні – завершальний етап роботи над піснею. Її можна виконувати в класі чи позакласному заході, приуроченому певній події, на підсумковому уроці чи уроці-концерті.

Отже, ми дійшли висновку, що розвиток вокальних навичок на уроках музичного мистецтва стає більш ефективним тоді, коли музичне навчання здійснюється систематично з урахуванням особистісного розвитку кожного учня та коли панує дружня та творча атмосфера.

#### Список використаних джерел:

1. Белінська Т.В. Зміст музично-фольклористичних дисциплін як педагогічний феномен / Т. В. Белінська // *Духовність особистості в системі мистецької освіти* : зб. пр. наук. шк. д-ра пед. наук, проф. О. М. Олексюк. Вип. 3 / Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2018. – С. 37-42.
2. Белінська Т.В. Історія становлення та розвитку змісту музично-фольклористичних дисциплін у системі вищої музичної освіти України (20-ті рр. XX – поч. XXI ст.) : монографія / Т. В. Белінська. – Вінниця : ВМГО «Розвиток», 2017. – 204 с.
3. Бервецький З.Т. Виховати музичну культуру / З.Т. Бервецький, Л.О. Хлебнікова // *Грані творчості*: кн. для вчителя. – К.: Рад. школа, 1990. – С. 126-140.
4. Гадалова І.М. Методика викладання музики у початкових класах / І. М. Гадалова. – К., 1994. – 67с.
5. Кабалецький Д. Б. Як розповідати дітям про музику? / Д. Б. Кабалецький. – К. : Музична Україна, 1981. – 320 с.
6. Мадишева Т. П. Співак і мова: культура співу мовою оригіналу: теорія та практика : [навч. посіб. для студ. вокал. ф-тів ВНЗ культури і мистець України] / Т. П. Мадишева. – Х. : Штрих, 2002. – 160 с.
7. Стахевич А. Г. Профессионально-техническая подготовка в искусстве пения / А. Г. Стахевич. – Сумы, 1991. – 49 с.
8. Остапчук Л.О. Основоположні засади розвитку та збереження співацького голосу / Л. О. Остапчук // *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського* / Серія: Педагогіка і психологія. – №53. – 2018. – С. 157-162.
9. Остапчук Л.О. Вокалізи для народного голосу / Л.О. Остапчук, Т.Ю. Панасюк. – Вінниця : Нова книга, 2016. – 48с.

## РОЗВИТОК МУЗИЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ УЧНІВ ЗАСОБАМИ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ

*Мельник С.В., здобувач ступеня вищої освіти «бакалавр»*

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

*У статті розглядається вплив музичного фольклору на розвиток музичних здібностей учнів на уроках музичного мистецтва та в позаурочний час.*

*Ключові слова: фольклор, музичний фольклор, розвиток, музичні здібності, учні.*

*В статье рассматривается влияние музыкального фольклора на развитие музыкальных способностей учащихся на уроках музыкального искусства и во внеурочное время.*

*Ключевые слова: фольклор, музыкальный фольклор, развитие, музыкальные способности, ученики.*

*The article examines the influence of musical folklore on the development of musical abilities of schoolchildren at musical art lessons and in extra-curricular time.*

*Keywords: folklore, musical folklore, development, musical abilities, schoolchildren.*

Давайте спробуємо з'ясувати, настільки важливим чинником був фольклор у навчанні та вихованні підростаючого покоління раніше і чи насправді є необхідним на сучасному етапі розвитку українського суспільства. Насамперед розберемось: що означає даний термін.

Отже, фольклор - художня колективна літературна і музична творча діяльність народу, яка засобами мови зберегла знання про життя і природу, давні культури і вірування, а також відбиток світу думок, уявлень, почуттів і переживань, народнопоетичної фантазії або ж усна народна творчість, мудрість; народні знання, скарги ... Суттєвою ознакою фольклору є традиційність. Фольклор живе і розвивається тільки в руслі традицій, тільки спираючись на досягнення попередніх поколінь [4]. Як бачимо, щось надто цінне, щоб ним нехтувати.

Тема розвитку музичних здібностей учнів засобами фольклору як в українській педагогіці, так і в світовій – не нова. До неї зверталися такі видатні педагоги як В. Сухомлинський та К. Ушинський, визнаючи народну музику основою виховання майбутніх поколінь. Ідею виховання на основі творів фольклору відстоювали видатні педагоги, письменники: Х. Алчевська, Б. Грінченко, М. Драгоманов, О. Духнович, М. Костомаров, І. Котляревський, Г. Сковорода, Л. Українка, І. Франко, А. Макаренко, В. Сухомлинський, К. Ушинський та ін.

"Починати роботу треба від тієї музики, що особливо близька роду, від його народної пісні", - зазначає Анна Усова. Вона підкреслює, що за допомогою малих форм фольклору можна вирішувати практично всі задачі методики формування музичних здібностей і потрібно використовувати цей найбагатший матеріал словесної творчості народу. До аналогічних висновків прийшли вітчизняні дослідники З.Василенко, Л. Волинець, С. Грица, А. Зінченко, І. Іванова, Н. Комарова, І. Пеша та ін.

Може скластися враження, що усна творчість цінність мала раніше, адже була єдиним доступним джерелом пізнання для наших неписьменних пращурів, однак проаналізувавши життєвий і творчий шлях відомих українців, можемо стверджувати інше – всі вони навчалися, виховувалися, а згодом і самі займалися збиранням та дослідженнями фольклору, високо цінували та шанували народну спадщину. Тарас Шевченко, Леся Українка, Микола Леонтович, Степан Руданський, Михайло Старицький, Микола Лисенко, Михайло Коцюбинський – великі українці, які формували свій світогляд та здібності саме на фольклорі. Ось як згадував про брата Михайла Хома Коцюбинський:

«Будинок, в якому ми жили (м.Бар), містився поблизу базарної площі, і ми з братом Мусею (так називали Михайла), забігали на базар. Тут його приваблювали пісні та гра лірників, яких тоді було багато на ярмарках. Особливо йому подобався лірник – дід Купріян, який гарно співав «Бондарівну...».

«Яка то є велика потреба музиківі, а разом і народникові повештатися поміж селянським людом, зазначити його світогляд, записати його перекази, споминки, згадки, прислів'я, пісні і спів до них. Вся ця сфера, як воздух чоловікові потрібна; без неї гріх починати свою працю і музиківі й філологові», - закликав Микола Лисенко.

Слідуючи цьому заклику, я ще зі школи розпочала цікавитися пісенним фольклором. Спочатку я оформила тексти десятків пісень, які співала моя прабабуся Ірина Бохонець (с.Шендирівка, Чернівецький район). Деякі з них не містяться ні в доступних збірниках, ані в електронних ресурсах. Настільки вистачило вмінь, я навіть півтора десятка пісень спробувала поставити на ноти і оформити як збілочку. Це надихнуло настільки, що в

межах Могилів-Подільського району я знайомилася з автентичними фольклорними колективами, робила аудіозаписи їхнього виконання з надією в подальшому використовувати дані пісні, поширювати їх, давати нове життя. Незабаром я матиму змогу використовувати все це у повній мірі, за що я дуже вдячна когорті викладачів кафедри музичного мистецтва.

Українська народна пісня завжди була душею народу, її радістю, її болем, її сподіваннями. У піснях люди не лише змальовували своє життя, у піснях збереглася генетична пам'ять, код співочого, працьовитого, талановитого народу. Українська народна пісня здобула визнання і пошану, вона є нашим послом, нашою візитівкою в світі. Так Ф. Боденштедт, німецький перекладач сказав: «Ні в якій іншій країні дерево народної поезії не дало таких величезних плодів, ніде дух народу не виявився в піснях так жваво й правдиво, як в українців... Справді, народ, який міг співати такі пісні і милуватися ними, не міг стояти на низькому рівні освіти».

Висока пісенна культура українського народу добре відома. У період свого розквіту вона була ще і цілісною системою передачі дидактичних знань, що є незаперечною аксіомою. Проте наше завдання сьогодні подивитися на усну народну творчість саме у розрізі розвитку музичних здібностей, проаналізувати як це відбувається, які форми найкраще сприятимуть вирішенню даного завдання.

Провідними педагогами доведено, що завдяки використанню фольклору у дітей формується емоційний інтерес до музичної діяльності; формуються елементарні вокально-слухові навички і уявлення; ритмічно-мовно-рухові уміння; здатність дітей до музично-творчої діяльності. Шляхом створення музично-емоційного середовища здійснюється розвиток почуттів та утворення емоційно-вольової сфери.

Творчі прояви у дитини простежуються в перші роки життя. Найпершим формується слуховий аналізатор. Завдяки йому малюк сприймає мову людей. Упіймавши в ній певний ритмічний малюнок, дитина розрізняє слова і відокремлює їх від загальної плутанини звуків. Знання про цю здатність дитини дало підстави вченим стверджувати, що новонародженим присутнє чуття ритму, а протягом життя його необхідно тільки вдосконалювати і розвивати. Дитяча творчість характеризується непередбачуваністю бажань і дій, їхньою спонтанністю.

Творчі процеси проходять на підсвідомому рівні, а свідомість лише закріплює отриманий результат. Тому не дивно, що дитина може безкінечно фантазувати про художній образ, нав'язаний почутим музичним твором. Нерідко в неї виникає бажання поєднати картину, яка вималювалася в уяві, з розвагою. Саме такими корисними є музичні забави. Забавляючись під музику, діти вчаться виконувати рухи відповідно до змін звучання музики, а значить – виробляють вміння виробляти настрій музичного твору. Крім цього, музична забава активує ділову активність дитини, розвиває її фантазію та образи мислення. У розвазі відбувається соціалізація дитини. Забавляючись, вона намагається знайти своє місце в житті. Дитячі музичні забави з фольклорної скарбниці – це переважно інсценівки дитячих пісень. Завдяки тому, що вони тотожні світу, у якому живе дитина, почуттям, які вона переживає, у процесі гри створюється атмосфера психологічного комфорту. Виходячи з цього, можна стверджувати, що музична розвага – відмінний спосіб навчити і виховати дитину, не нав'язуючи їй правил поведінки, а переносячи її у конкретну ситуацію і даючи можливість самостійно виробити схему

поведінки. Щоб розвиватися творчо, дитині необхідно отримати якнайбільше вражень про навколишній світ.

Заглиблюючись у зміст наших коляд, щедрівок, веснянок, гаївок - скільки ми там знайдемо цікавого, правдивого й глибинно-історичного. Філософія життя, космічні питання, питання народження, життя й смерті людини; питання створення світу і т.д. Бачимо, що і на сьогодні ці питання свіжі, цікаві і далеко не всі розв'язані.

Крім цього, завдяки звичаям та фольклору, ми маємо щасливу нагоду пізнати далеке минуле наших пращурів, їх буття; їх інтереси, життєві прагнення, ідеали; їх психологію; їх чуття, розуміння природи; їх звички, їх розумовий розвиток, їх національну специфіку, їх вірування, їх історію, історичні епізоди [4].

Світове визнання і поширення здобула музично-педагогічна система Карла Орфа, заснована на працях «Шульверк" – музика для дітей. Новаторство педагога проявилось у продуманому використанні «елементарної музики», яка пов'язана з рухом, танцем і словом, яку потрібно створювати самому, включатися в неї не як слухач, а як учасник.

Вагомий внесок у розбудову даного питання своїми працями зробила Світлана Садовенко, зокрема навчально-методичним посібником «Розвиток музичних здібностей засобами українського фольклору» (2008 р) [9].

Як бачимо, над даною темою працювали фахівці, кращі педагоги, тож не можна сказати, що вона не вивчена, проте, особливо сьогодні, вважаючи на її важливість, маємо знайти місце для творчого пошуку, досліджень, практичних впроваджень у роботу. Виконати ці завдання допоможуть розповіді історії дохристиянської доби, знайомство з віруваннями, відтворення звичаїв, традицій, застосування забавлянок.

Наприклад, «**Подоляночка**» - солярний танець. Цей хоровод водили за сонцем. В середині ставили дівчинку, яка мала співом, пантомімою, жестами, рухами розкрити свій образ. Хороводи являють собою синтетичний вид народної творчості, в якому органічно поєднані поезія, музика та хореографія [9. с.7].

**Кривий танець ( Кроповеє колесо)** - філософське бачення безкінечності часу і простору. ( День змінює ніч, весна зиму, рослина спочатку сходить, пускає листочки, розквітає, дає плід і в'яне). Тобто це показує дітям безкінечність життя, простору, усього світу. Кривий танець вели за часовою стрілкою хороводом, зачасту від церкви по всьому селі. Ще один варіант, коли три дитини садили трикутником, а хоровод, не перериваючись, робив зигзаги поміж дітей, показуючи цим труднощі, що можуть виникати у житті, та яким є звивистий шлях кожної людини. (Філософські уявлення).

А в кривого танця

Та не виведу кінця.

До цього філософського бачення можна віднести також діалог «Ми з тобою йшли», де все обертається по колу і немає завершення. Під час цієї гри відбувається розвиток артистизму. Дані ігри та забавляння (ворітечка, мости...) виконуються масово, колективно. Таким чином дитина змалечку вчиться бути в колективі, бачить своє місце серед людей, вчиться взаєморозумінню та співпраці.

Колядки та щедрівки виховують повагу до старших; коліскові – любов до матері, патріотизм, любов до землі; приказки та скоромовки розвивають артикуляційний апарат та уяву.

Використання всіх форм у комплексі формує у вихованців відчуття ритму, координацію руху, моторику, слух, голос, відчуття ансамблю, а також розширюють коло музичних уявлень про українські народні традиції, звичаї, ознайомлюють з вітчизняним дитячим музичним фольклором, його пісенно-ігровою складовою, сприяють накопиченню у них музичного досвіду, викликають стійку мотивацію до музичної й творчої діяльності та інтересу до вітчизняного фольклору.

Таким чином, вплив народної музичної творчості на становлення особистості неможливо переоцінити. Наукою доведено, що народна творчість є близькою до генетичного коду народу. Через це діти сприймають народну музику легко. Український фольклор є природним підґрунтям розвитку особистості. Музичний фольклор не тільки формує музичні здібності дитини, а й впливає на розвиток інтелекту. Хорошим і дієвим засобом є прилучення дитини до української музики з раннього віку – тоді, коли формується її духовна культура. Це є запорукою її творчого розвитку. Фольклор дає дитині можливість у великій мірі розкрити свій творчий потенціал.

#### Список використаних джерел:

1. Белінська Т.В. Зміст музично-фольклористичних дисциплін як педагогічний феномен / Т. В. Белінська // *Духовність особистості в системі мистецької освіти* : зб. пр. наук. шк. д-ра пед. наук, проф. О. М. Олексюк. Вип. 3 / Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2018. – С. 37-42.
2. Белінська Т.В. Історія становлення та розвитку змісту музично-фольклористичних дисциплін у системі вищої музичної освіти України (20-ті рр. XX – поч. XXI ст.) : монографія / Т. В. Белінська. – Вінниця : ВМГО «Розвиток», 2017. – 204 с.
3. Білозерська Г.О. Формування національної свідомості студентської молоді засобами музичного мистецтва / Г.О.Білозерська // *Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання у підготовки фахівців: методологія, теорія, досвід проблеми* : [зб. наук. пр. Вип.43 / наук. ред. Гуревич Р. С. та ін.]. – Київ-Вінниця: ТОВ фірма «Планер», 2016. – С. 153-157.
4. Іваницький А. І. Українська народна музична творчість : навч. посіб / А. І. Іваницький. – К.: Музична Україна, 1999. – 222с.
5. Кулич І.М. Боденштедт Фрідріх // *Енциклопедія історії України* : у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. ; Інститут історії України НАН України. — К. : Наук. думка, 2003. – Т. 1 : А – В. – С. 321.
6. Остапчук Л.О. Основні засади розвитку та збереження співацького голосу / Л. О. Остапчук // *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського* / Серія: Педагогіка і психологія. – №53. – 2018. – С. 157-162.
7. Остапчук Л.О. Вокалізи для народного голосу / Л.О. Остапчук, Т.Ю. Панасюк. – Вінниця : Нова книга, 2016. – 48с.
8. Остапчук Л.О. Роль музичної етнопедагогіки у вихованні особистості / Л.О. Остапчук // *Актуальні проблеми формування творчої особистості педагога в контексті наступності дошкільної та початкової освіти*: збір. мат. II Міжнар. наук.-практ. Інтернет-конф., 19-20 квіт. 2018 р. – ВДПУ ім. Михайла Коцюбинського. – Вінниця, 2018. – С. 17-21.
9. Садовенко С.М. Світ фольклору: Український дитячий музичний фольклор як засіб формування музичних здібностей дітей дошкільного віку : наук.-метод. посіб / С. М. Садовенко. – К.: КТ “Київська нотна фабрика”, 2007. – 332 с.

## ЕМОЦІЙНИЙ АСПЕКТ МУЗИЧНО-МНЕМІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ

*Пилипчук І. В.*, здобувач ступеня вищої освіти «бакалавр»  
*Науковий керівник: Лаврінчук О. В.*, старший викладач

*У статті з'ясовано місце та роль емоцій у здійсненні музично-мнемічних процесів, досліджено їх вплив на функціонування музичної пам'яті молодшого школяра.*

**Ключові слова:** *емоційний аспект, музично-мнемічна діяльність, молодші школярі.*

*В статтє выяснено место и роль эмоций в осуществлении музыкально-мнемических процессов, исследовано их влияние на функционирование музыкальной памяти младшего школьника.*

**Ключевые слова:** *эмоциональный аспект, музыкально-мнемическая деятельность, младшие школьники.*

*The article determines the place and role of emotions in the implementation of musical-mnemonic processes, their influence on the functioning of the musical memory of the junior pupil is investigated.*

**Keywords:** *emotional aspect, musical-mnemonic activity, junior schoolchildren.*

Питання емоційного розвитку дітей є широко досліджуваним, йому приділяється значна увага на уроках музичного мистецтва в школі. Практичне значення дослідження полягає в узагальненні передового педагогічного досвіду з проблеми взаємодії музичної пам'яті з емоціями та викликане необхідністю оновлення методики музичного навчання та виховання.

Вагомий внесок в дослідження проблеми музично-мнемічної діяльності зробили такі відомі науковці як Б.Асаф'єв, Т.Комаров, Є.Незайкінський, В.Петрушин, Б.Теплов . Питанню ролі музики у формуванні пам'яті присвячені роботи зарубіжних вчених : Т.Бакстера, Дж.Байрона, Ф.Бернарда, А.Текана.

Розглядаючи музичну пам'ять як складну психолого-педагогічну категорію, що характеризується загальними мнемічними процесами , операціями та механізмами, яким властиві специфічні риси музичної діяльності особистості ,ми вважаємо за необхідне докладніше проаналізувати перебіг цих процесів та їх обумовленість своєрідністю музичної діяльності.

Зміст психологофізіологічних процесів музичної пам'яті має багато спільного із мнемічними закономірностями інших видів діяльності. Музична пам'ять функціонує за законами загальної пам'яті, визначається її категоріями, але має певні специфічні особливості.

Серед механізмів регулювання пам'яті більшість дослідників виокремлює такі: запам'ятовування, збереження, відтворення, пригадування, забування. Значна область досліджень пам'яті спрямована на виявлення зв'язку функціонування пам'яті з емоціями, вплив емоційного стану людини на продуктивність її мнемічної діяльності. Так дослідниця Е. Носенко наголошує, що процеси, які лежать в основі емоційної регуляції різних видів діяльності, чинять істотний вплив на ефективність самої діяльності, в тому числі і зміни в особливостях функціонування пам'яті обумовлені змінами емоційного стану [5, с. 4].



Багато суперечностей викликає питання емоційного характеру вражень, що запам'ятовуються, питання про те, які події зберігаються в пам'яті краще – пов'язані з позитивними, чи з негативними емоційними переживаннями. Ця проблема не допускає однозначного рішення. Експериментально виявивши вплив різного роду та сили емоцій на пам'ять, П. Блонський дійшов наступних висновків: на більший термін запам'ятовуються події, що характеризуються значною емоційною збудливістю (що викликають сильні емоції), також на триваліший час запам'ятовуються неприємні події (що викликають негативного роду переживання). А отже, найкраще запам'ятовуються та довше пам'ятаються сильні емоційні враження, до того ж неприємні [1, с. 43-44].

На перший план виходить характеристика сили нервового реагування, «максимально добре запам'ятовується те, що викликало дуже сильне нервове збудження» [1, с. 49]. Тобто, процес запам'ятовування прямо пропорційний силі емоційного підйому. Те ж припускає і науковець Е. Носенко, говорячи, що на процеси запам'ятовування впливає не стільки знак емоцій, скільки «їх глибина та міра проникнення в особистісні структури» [5, с. 5]. У музичному досвіді молодшого школяра цілком очевидно, що немає будь-якої необхідності у досвіді негативних емоцій та станів, тож ми беремо таку характеристику як яскравість емоційного впливу, незалежно від його полярності (+, чи -).

Залежність емоцій та процесу пригадування (за П. Блонським) виявляється в наступному: складність пригадування викликає негативні переживання, навіть страх перед поразкою, а його легкість навпаки, призводить до відчуття радості, гордості та тріумфу [1, с. 56]. Більше того, дослідник зауважив, що природа такого мнемічного процесу, як впізнання, схожа із почуттям та у своїй первинній основі почуттям і являється.

Вивчення взаємодії музичної пам'яті та емоцій спрямоване на виявлення характеру емоційних реакцій на музику, характеру емоцій, що відчуваються слухачами під час слухання музики для подальшого її запам'ятовування та компонентів музичної мови (засобів музичної виразності), що визначають виникнення тієї чи іншої емоційної реакції. Музика служить потужним сигналом для відтворення емоційних спогадів, а створення сильного зв'язку між емоціями та музикою в пам'яті полегшує пригадування одного (музичного фрагменту, чи емоційного моменту) у відповідь на звернення до іншого (К. Шерер, М. Зентнер) .

Емоційні реакції на музику зазвичай виражаються у формі фізіологічних реакцій та виразної поведінки . Науковець Б. Любан-Плоцца музичне переживання розуміє як єдиний та комплексний процес, як сприйняття музики всім тілом, не залежно від того виконує він музику сам або слухає [4, с. 55]. Фізичні та емоційні реакції людей при прослуховуванні музики досліджував й Х. Аллеш. Його музично-психологічні експерименти показали, що сила емоційного прояву при слуханні музики до деякої міри може регулюватися волею [4, 57].

Слухачі можуть ідентифікувати конкретні емоції з певними жанрами музики, також музика здатна викликати емпатію через виникнення емоцій, які, як передбачається, відчуває виконавець, чи композитор та являється широко використовуваним терапевтичним засобом. Але досить важко підібрати критерії для визначення величини емоційної збудливості на музику, тих чи інших емоційних характеристик (валентність, інтенсивність, стеничність чи зміст) через їх суб'єктивність та вибірковість вираження.

У дослідженнях, що визначають пряму залежність між емоціями, викликаними музикою, та її запам'ятовуванням можна виділити деякі особливості емоційного сприймання музичних творів:

- музичні твори, які викликають високе збудження і мають позитивну валентність запам'ятовуються краще, ніж незбудливі та емоційно нейтральні музичні твори;

- музичні твори, які були оцінені як дуже позитивні пізнавалися значно краще, ніж ті, що оцінювалися менш позитивно;

- викликавши сильні емоційні реакції в минулому, певні музичні твори здатні й у подальшому їх пригадуванні призводити до подібних виявів через вегетативну нервову систему;

- багаторазове прослуховування музичного твору поступово зменшує афективні вегетативні реакції, які зрештою можуть повністю зникнути (аж до стану байдужості): такий ефект повторення [4, с. 58].

Розвиток емоційної чуйності на музику необхідно здійснювати з ранніх років на основі вікової активізації емоційної сфери дітей. Здатність сприймати та запам'ятовувати емоції в музиці розвивається з раннього дитинства, і значно покращується протягом усього розвитку. Якість сприйняття визначається не тільки умінням уважно слухати і емоційно реагувати на почуте, але і здатністю точно і швидко засвоювати звучну в даний момент музику, тобто музичною пам'яттю. Емоційна сфера молодших школярів має ряд особливостей:

- більшість психічних процесів та усі сфери життєдіяльності учнів початкової школи забарвлені емоціями;

- вияв емоційних переживань школярів характеризується відвертістю та безпосередністю;

- у поведінці дітей спостерігається значна емоційна нестійкість, що призводить до частої зміни настроїв, іноді до крайніх, полярних;

- для них характерна схильність до короткочасних та бурхливих емоцій, легка чуйність на події, що відбуваються у житті;

- емоціогенними факторами для дітей молодшого шкільного віку являються гра та спілкування з однолітками, а також навчальна, пізнавальна діяльність;

- самі ж емоції (як власні, так і чужі) слабо усвідомлюються та розуміються (крім тих, що виникають в знайомих життєвих ситуаціях) школярами, дітям важко наділити емоційні переживання словесним виразом;

- у молодших школярів виникає здатність до емпатії, співпереживання, тому для сприймання стають доступніші трагічні, драматичні сцени, конфлікти .

Дуже важливо, щоб діти запам'ятовували свої почуття, що були викликані під час запам'ятовування музики, для подальшого її безпосереднього відтворення (по пам'яті). Тож радимо маркувати своєрідними афективними мітками (у формі графічних об'єктів, спеціальних наліпок, абстракцій чи вільного художнього стилю (відомими лише дітям помітками)) свої відчуття в робочий зошит. Можна просто робити записи «веселий», «сумний», «сердитий», «наляканий», «байдужий» і т.д. Необхідно вчитися й промовляти настрої, образні характеристики музичних творів. Це ті «вузлики на пам'ять», які допоможуть дітям запам'ятати, спогади про які у потрібний момент допоможуть відтворити музику. Доречним також вважаємо використання показу слайдових

презентацій в Microsoft PowerPoint із зображенням різних емоційних станів дітей (усміхнених, похмурих, веселих та сумних), чи відео-матеріалів перед, або ж одночасно із сприйманням музики.

Сучасні наукові пошуки музичних психологів узгоджуються з іншою частиною літератури про підсилюючий ефект емоцій щодо запам'ятовування, збереження та відтворення музичного матеріалу. Емоційні переживання посилюють не тільки спогади для словесного, або образотворчого матеріалу, а й для музичних творів. Емоційна «забарвленість» образу є важливим фактором розвитку і підтримки інтересу до сприйняття творів музичного мистецтва, збереження отриманих знань в пам'яті та потреби в їх розширенні.

Отже, для запам'ятовування музики особливо важливе значення має емоційне ставлення: запам'ятовується краще те, що викликає емоційний відгук, діє на дітей з певною емоційною забарвленістю. Саме емоційна активність дає дитині можливість реалізувати свої музичні здібності, стає засобом емоційного спілкування, важливою умовою розвитку музичної пам'яті молодшого школяра.

#### Список використаних джерел:

1. Блонский П.П. Память и мышление / П.П. Блонский. СПб.: Питер, 2001. – 288 с.
2. Кравцова Н.Є. Модернізація сучасної музично-педагогічної освіти: перспективи, потреби / Сучасний контент професійного розвитку менеджерів освіти в умовах глобальних викликів і реформ : монографія / Н.Є. Кравцова. – Миколаїв : Видавець Ємельянова Т.В., 2017. – С. 111-128.
3. Леонтьев А.Н. Потребности, мотивы и эмоции / А.Н. Леонтьев // Психология мотивации и эмоций : под ред. Ю.Б. Гиппенрейтер, М.В. Фаликман. – М.: АСТ: Астрель, 2009. – С. 47-66.
4. Любан-Плоцца Б. Музыка и психика / Б. Любан-Плоцца [и др.]. – К. : Издательский дом «АДЕФ-Украина», 2002. – 200 с.
5. Носенко Э. Л. Память и эмоциональное состояние : монография / Э. Л. Носенко, С. Н. Егорова; Днепропетровский гос. ун-т. – Д. : Вид-во ДДУ, 1996. – 145 с.

## ХОРОВИЙ КОНЦЕРТ ЯК КУЛЬМІНАЦІЙНИЙ ЕТАП РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ХОРОВОЇ ДУХОВНОЇ МУЗИКИ

*Савін С.В., здобувач ступеня вищої освіти «бакалавр»*

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

*У статті розглянуто особливості хорового концерту як кульмінаційної точки розвитку українського хорового мистецтва, та духовні хорові твори у творчості М. Березовського, А. Веделя, Д. Бортнянського.*

*Ключові слова: духовна хорова музика, хоровий концерт, партесний спів, класицизм.*

*В статье рассмотрены особенности хорового концерта как кульминационной точки развития украинского хорового искусства, и духовные хоровые произведения в творчестве М. Березовского, А. Веделя, Д. Бортнянского.*

*Ключевые слова: духовная хоровая музыка, хоровой концерт, партесный пение, классицизм.*

*The features of the choral concert as a culmination point of the development of choral art are considered in the article, and choral works in the works of M. Berezovsky, A. Vedel, D. Bortniansky.*

*Keywords: choral music, choral concert, party singing, classicism.*

**Постановка проблеми.** Хорова музика завжди відігравала важливу роль у духовному житті людей. У давнину при монастирях існували співочі школи, діяльність яких сприяла поширенню хорового мистецтва, розвитку багатоголосного співу.

Хорова музика привертала увагу багатьох композиторів. Світової слави здобули хорові твори Джованні Палестріни, Йоганна Себастьяна Баха, Георга Фридриха Генделя, Модеста Мусоргського, Петра Чайковського та інших.

Українська хорова культура формувалася впродовж століть і досягла високого художнього рівня. До золоті скарбниці українського музичного мистецтва увійшли хорові твори Дмитра Бортнянського, Максима Березовського, Артема Веделя, Миколи Лисенка, Кирила Стеценка, Олександра Кошиця та інших. Тож і нині хорове мистецтво відіграє досить важливу роль у житті суспільства. Тому досить цікаво, коли саме стався той кульмінаційний момент цього розвитку ( перехід з одноголосся до багатоголосся, поява світської музики, поява нових хорових жанрів). Особливої уваги набуває хоровий концерт, як кульмінаційний етап розвитку української хорової духовної музики.

**Аналіз попередніх досліджень.** Проблеми та особливості розвитку української хорової духовної музики розглядали у своїх роботах українські науковці: В. О. Сердюк, Т. І. Кіреєва, Л. Процик, А. М. Кифенко, О. Торба, В. Г. Бойко.

**Мета статті** – дослідити, який жанр став кульмінаційним етапом розвитку хорової музики.

**Виклад основного матеріалу.** В історії української музичної культури друга половина XVIII ст. стала кульмінаційним етапом розвитку хорової музики, а також початком формування таких музичних жанрів як опера, симфонія, соната, концерт тощо. Провідним залишався жанр хорового концерту, який набував інших більш розвинених форм під впливом західноєвропейської професійної музики. Відбувся перехід від одночастинного партесного концерту доби бароко до циклічного духовного концерту періоду класицизму.

Музика епохи класицизму — академічна музика XVII—XVIII століття.

У середині XVIII-го століття Європа почала рухатися в сторону нового стилю в архітектурі, літературі, мистецтві — класицизму. Цей стиль прагнув наслідувати ідеали античності, головним чином Класичної Греції [3].

Класицизм, як художній напрямок, був створений у Франції в першій половині XVII століття. Інтерес, який виник ще в епоху Відродження, до античної культури, спричинив наслідування в усіх видах мистецтва античним зразкам, у Франції перетворився на нормальну естетику, що основана на "Поетиці" Аристотеля та додав до неї жорстокі вимоги.

Естетика класицизму була заснована на переконанні розумності та гармонічності світоустрою, що проявилось в увазі до збалансованості частин твору, ретельної обробці деталей, розробці основних канонів музичної форми. Саме в цей період остаточно сформувалася сонатна форма, заснована на розробці і протиставленні двох контрастних тем, визначився класичний склад частин сонати, з симфонії.

Хоровий концерт — феномен музичної культури України, важливою жанровою ознакою якого було органічне поєднання нових досягнень композиторської техніки з глибинними національними рисами традиційного українського хорового співу; центральний жанр хорової музики доби класицизму в українській, білоруській та російській музиці (друга половина XVIII століття). Писався як циклічний твір для

чотириголосого хору *a cappella* на церковні тексти (найчастіше на тексти давидових псалмів) і виконувався під час богослужінь. Хоровий концерт зазвичай містив не менше 4-х частин, що чергувалися за принципом темпових та динамічних контрастів.

Особливості композиції хорового концерту полягає в тому, що твір циклічний, часто чотиричастинний. Межі між частинами чіткі, що підкреслюється темповим і динамічним контрастом. Деякі (або всі) частини мають раціональну внутрішню організацію з поділом на розділи. Фрагменти тексту можуть вільно повторюватися, переставлятися місцями тощо. Текст підкоряється задуманій структурі твору. Виконавський склад: чоловічі та жіночі голоси (голоси хлопчиків можуть замінюватися жіночими голосами). В кожній партії від 3-4 до 25 або більше співаків.

До загальних рис концерту – своєрідної хорової симфонії належать: філософські роздуми про сенс життя, гуманістичність змісту, що відбивав загальнолюдські моральні проблеми, високі духовні людські поривання; принципи контрастного зіставлення частин циклу, характерні для великих музичних форм; складні прийоми поліфонічного розвитку від простої канонічної імітації до великих фуг.

Основним жанром української професійної музики XVII — першої половини XVIII ст. був партесний концерт. Саме в партесному концерті епізоди, виконувані ансамблем солістів, протиставляються епізодам, які виконує хор. Партесний концерт — одночастинний багатоголосий хоровий твір віртуозного характеру.

У творчості найвидатніших вітчизняних композиторів того часу — М. Березовського, А. Веделя і Д. Бортнянського — хоровий концерт досяг вершини свого розвитку. У їхніх творах втілено прогресивні художні ідеали того часу, в них у досить специфічній формі звучить протест людини проти насильства, зла, несправедливості. Ці композитори зуміли поєднати досягнення вітчизняної й західноєвропейської музичної культури і сказати своє оригінальне слово в мистецтві.

Максим Березовський (1745 – 1777) – засновник жанру духовного хорового концерту циклічної структури в українській музиці, композитор і співак.

Композиторська діяльність Березовського була дуже успішною. Його твори — в основному церковні композиції і духовні концерти — отримують високу оцінку не лише вітчизняних, але й іноземних знавців мистецтва, про неї пишуть тогочасні петербурзькі часописи. Хочу звернутися до свідчень Якова фон Штеліна: «Церковні концерти складаються... італійськими придворними капельмейстерами... і українськими композиторами, колишніми церковними співаками. Серед останніх вирізняється... придворний камерний музикант Максим Березовський, наділений видатним обдаруванням, смаком і майстерністю у композиції церковних творів вишуканого стилю. Він настільки досконалий, що знає, як щасливо поєднувати вогненну італійську мелодію з ніжною грецькою».

Хорова спадщина композитора містить концерти, літургії та інші твори, що відзначаються високою емоційністю, вишуканістю композиторського письма, художньою досконалістю, красою й виразністю. Четверта частина літургії М. Березовського «Вірую» стала одним із найпопулярніших церковних творів. Справжньою перлиною духовної музики є драматично-трагедійний концерт «Не отвержи мене во время старости». Новаторство цього твору полягає в зіставленні чотирьох частин циклу, ансамблевому й хоровому виконанні. У такий спосіб композитор утілює ідею конфліктності різних музично-образних сфер: скорботності, туги, безнадії, схвильованості, обурення, протесту

тощо. Глибокий за змістом текст розповідає про життя і смерть, цінності людського буття, ніби перегукуючись зі сповненою трагізму біографією митця. Творчість М. Березовського, у якій органічно поєдналися традиції західноєвропейської (італійської) музики з елементами мелодики українських пісень, мала непересічне значення для подальшого становлення вітчизняного професійного музичного мистецтва.

Артемій Ведель (1767—1808) — композитор, хоровий диригент, співак (тенор), скрипаль, педагог — увійшов в історію музичної культури як митець, який писав винятково сакральну хорову музику, розвиваючи багатотомові традиції української хорової культури й народної творчості.

Багато творів композитора не дійшли до нашого часу; нам відомі близько 30 хорових концертів, серед яких — «Доколе, Господи...», частини з «Літургії», «Веночна», «Покаянне тріо». Діапазон концертів А. Веделя — від скорботних до урочисто-величальних. Його музика відзначається експресивністю мелодики. Особливо запам'ятовуються виразні тенорові соло — драматичні декламації імпрізаційного характеру, споріднені з українськими думами. Неабиякий вплив на формування стилю митця мала українська побутова пісенно-романсова лірика. Наприклад, мелодика його «Херувимської» наближається до української народної пісні «Повій, вітре, на Вкраїну». Простота й виразність, співучість і щирість зумовили популярність цієї музики. У яскравій самотній творчості А. Веделя, композитора-лірика, відобразились гуманістичні ідеали епохи.

Творчий спадок, який залишив композитор є справжнім діамантом національної культури. Музика Веделя вражає глибокою щирістю та задушевністю, проникливим ліризмом та співучим мелодизмом. Особливо виразними є хорові концерти духовного змісту. У багатьох з них він звертається до народнопісенних джерел. Наприклад, один з уривків його "Херувимської" асоціюється з мелодією пісні, яка відома під назвою "Повій, вітре, на Вкраїну", у "Покаянному тріо" звучать інтонації популярної пісні-романсу "їхав козак за Дунай". Таким чином церковна музика виходила за межі богослужіння, набувала національних ознак.

Дмитро Бортнянський (1751 – 1825) – класик хорової музики XVIII ст., у творчості якого поєдналися найновіші на той час до сягнення світової композиторської техніки, зокрема італійської школи, з вітчизняними музичними традиціями.

У 80—90-х рр. XVIII ст. Бортнянський створив велику кількість творів. Багато з них стали першими зразками вітчизняної музики у різних жанрах.

Так, «Збірка романсів і пісень» започаткувала жанр, що потім став найпопулярнішим як у російській, так і в українській культурі.

Бортнянський є також автором першої вітчизняної клавірної сонати, перших в Росії та на Україні професійних інструментальних творів — інструментального концерту, квартету, двох квінтетів, трьох сонат для скрипки та клавіру, першої вітчизняної симфонії. Протягом 1786—1787 рр. Д. Бортнянський створив три «французькі опери»: «Свято сеньйора», «Сокіл» та «Син-суперник».

Проте хочеться сказати, що якими б визначними не були його досягнення у світській музиці, найвидатніші свої твори він написав у жанрі духовного хорового концерту.

У 1796 р. вжитті Дмитра Бортнянського відбулися значні зміни. Павло I призначив його директором Придворної співацької капели, яка після смерті М. Полторацького залишилась без керівника. Саме на цій посаді творча діяльність Бортнянського —

композитора та організатора хорової справи — розгорнулася на повну силу. За час його керівництва капела досягла таких вершин майстерності, що в першій половині XIX ст. з нею не міг зрівнятися жоден хор Європи. У її виконанні звучали шедеври світової музики: «Пори року» Гайдна, «Реквієм» Моцарта, «Месія» Генделя, «Урочиста меса» Бетховена. Але найбільше захоплення слухачів капела викликала виконанням хорових концертів самого Бортнянського: саме ці твори вписали золотими літерами-ім'я свого творця в історію світової культури.

Він створив 35 чотириголосних хорових концертів, 10 двохорних (восьми-голосних) концертів, багато хорових аранжувань церковних наспівів.

Тож в історію світової культури Д. Бортнянський увійшов як реформатор церковного співу. Він створив понад 100 хорових творів: святково-урочистих, ліричних, скорботно-елегійних тощо. Серед них — дві літургії, хорові концерти для одного та двох хорів (чотириголосі й восьмиголосі), у тому числі кантата «Співак у таборі російських солдатів», камерно-інструментальні твори. Із них тільки придворною капелою було виконано тридцять п'ять концертів, вісім духовних тріо з хором, двадцять один духовний спів. Придворний мелодист і кваліфікований професіонал Д. Бортнянський поєднував щирість і задушевність із тонким смаком та винахідливістю; його музику з однаковим задоволенням виконували й слухали і в палацах, і в простих оселях. Стилю майстра притаманні інтонаційне багатство, оригінальність прийомів поліфонічного письма, стрункість форми. Французький композитор Г. Берліоз і німецький композитор Л. ван Бетховен були вражені високим професіоналізмом Д. Бортнянського. Про творчість цього композитора-класика можна впевнено сказати, що вона активно вплинула на розвиток української хорової культури. На його спадщині вчилися славетні митці: М. Лисенко, М. Леонтович, К. Стеценко, Л. Ревуцький, В. Лятошинський та ін.

Отже, завдяки розвитку всього мистецтва, переходу від стилю бароко до класицизму, виник жанр хорового духовного концерту, який і став кульмінаційною точкою розвитку всього українського хорового мистецтва.

#### Список використаних джерел:

1. Білозерська Г.О. Методичні рекомендації для організації самостійної роботи студентів з дисципліни «Теорія і методика викладання фахових дисциплін (хорове диригування)» : [для студ. галузі знань 02 Культура і мистецтво, спец. 025 Музичне мистецтво / Г. О. Білозерська, Н. С. Сізова. – Вінниця: ВДПУ, 2018. – 92 с.
2. Білозерська Г.О., Лозінська Т.О. Підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва до хорової роботи в школі / Г.О.Білозерська, Т.О.Лозінська // Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання у підготовки фахівців: методологія, теорія, досвід проблеми : [зб. наук. пр. Вип.42 / наук. ред. Гуревич Р. С. та ін.]. – Київ-Вінниця: ТОВ фірма «Планер», 2015. – С. 153-157.
3. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст. / Н. Герасимова-Персидська. К., 1978
4. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики / Б. Кудрик; Упор. і автор передм. Ю. Ясинівський. — Львів: ін.-т українознавства ім. І.Крип'якевича НАН України, 1995. – 233с.
5. Кушнір К.В. Визначення структури й змісту ціннісних компетентностей майбутнього вчителя музичного мистецтва в процесі диригентсько-хорової підготовки / К. В. Кушнір // Молодий вчений. – Херсон, 2018. – №1 (53) січень – С. 668–672
6. Московчук Л. М. Українська духовна музика: навч.-метод. комплекс (програма, методичний посібник, ното хрестоматія) [для вчителів загальноосвітніх навч. закладів та недільних шкіл] / Л. М. Московчук. – Кам.-Подільський: Аксіома, 2010. — 704 с.
7. Сізова Н.С. Постать Григорія Давидовського у контексті розвитку хорової культури Вінниччини 1920-х років / Н. С. Сізова // Молодий вчений. – №1 (53) січень. – 2018 р. – С. 168-172.
8. <http://www.subject.com.ua/textbook/art/10klas/41.html>

9. [http://valyakodola.com.ua/publ/mojim\\_uchnjam/gotuemos\\_do\\_urokiv\\_khudozhnoji\\_kulturi\\_10\\_klas/khoro\\_vij\\_koncert\\_ta\\_jogo\\_tvorci/56-1-0-317](http://valyakodola.com.ua/publ/mojim_uchnjam/gotuemos_do_urokiv_khudozhnoji_kulturi_10_klas/khoro_vij_koncert_ta_jogo_tvorci/56-1-0-317)

## ЗНАЧЕННЯ МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ В ПАТРІОТИЧНОМУ ВИХОВАННІ УЧНІВ ПІДЛІТКОВОГО ВІКУ

*Сухина Л.М., здобувач ступеня вищої освіти «магістр»*

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

*У статті розглядається актуальна проблема патріотичного виховання учнів підліткового віку засобами музичного фольклору.*

**Ключові слова:** *музичний фольклор, патріотичне виховання, учні підліткового віку.*

*В статье рассматривается актуальная проблема патриотического воспитания учащихся подросткового возраста средствами музыкального фольклора.*

**Ключевые слова:** *музыкальный фольклор, патриотическое воспитание, ученики подросткового возраста.*

*The article deals with the actual problem of patriotic education of pupils of adolescence by means of musical folklore.*

**Keywords:** *musical folklore, patriotic education, pupils of adolescence.*

У наш час проблема використання фольклору в музичному вихованні школярів постала досить гостро. Народна пісня майже зникла з побуту, особливо міського, її пропаганда звелася здебільшого до сценічних форм, багатівікові народні традиції у деяких регіонах України призабулися. Така ситуація характерна і для школи, де народна музика у програмах тривалий час була репрезентована лише епізодично.

Як зазначав О. Вишневський, патріотичне виховання дитини починається з сім'ї: маминої коліскової, бабусиної казки, з народообрядової пісенності. Тому вдосконалення системи музичного виховання школярів торкнулося насамперед питань використання фольклору: виховання народною піснею стало найпріоритетнішим завданням учителя музики. І педагоги, і музиканти одностайні в тому, що віковічні духовні традиції народу мають стати надбанням дітей у патріотичному вихованні, а саме: рідна мова, пісня, казка мають врятувати їх від безпам'ятства, безликісті й сірості [ 4].

Любов до народної музики, пісні – найприродніше і найглибше духовне «зерно» людського життя, адже кожна людина генетично несе в собі зачатки тої музичної свідомості, на якій у далекому минулому зросла могутня стихія музичного фольклору. Саме у фольклорі збережена генетична пам'ять багатьох поколінь, яка допомагає сьогодні нам не тільки розкривати суттєві ознаки народного мистецтва наших пращурів, а дізнатися, хто ми є насправді.

Серед досліджень, що засвідчують увагу педагогів до проблеми використання народного мистецтва рідного краю у вихованні підростаючого покоління, можна віднести праці М. Костриці, Л. Масол, В. Обозного, Т. Озерової, В. Смирнова. Наприклад, обрядова, календарна пісенність зображує картини побуту, звичаї, діяльність людей, разом з тим всі розділи фольклору пронизують патріотичні інтонації. Адже патріотизм – це не тільки боротьба зі зброєю за Вітчизну, а й віншування рідної природи у дитячих веснянках, землі-годувальниці у жнивних піснях, любові до матері, коханої дівчини у лірико-побутових піснях.



Вплив народнопісенної спадщини на інтелектуальний та емоційний стан людської свідомості відкриває широкі можливості для формування у школярів відчуття цінностей навколишнього світу та особистісного ставлення до нього. Тобто, за допомогою такої музики, можливе естетичне виховання національної орієнтованості школярів, якій належить передати пісенне джерело свого народу наступним поколінням. Звідси, власне, випливає нагальна необхідність у проведенні конкретних педагогічно спрямованих заходів для підвищення рівня морально-естетичної та національно-музичної вихованості молоді.

У працях учених (О. А. Апраксіної, Б. В. Асаф'єва, Д. М. Джоли, Д. Б. Кабалецького, Л. О. Куненко, В. О. Сухомлинського та інших) відзначається, що народна пісня – неоцінений матеріал для патріотичного виховання та розвитку музично-естетичних здібностей школярів.

К. Д. Ушинський вважав головним завданням школи виховання в учнів високих почуттів любові й відданості народові. Великого значення в зв'язку з цим він надавав вивченню історії народу, його життя і боротьби в минулому й тепер, вивченню рідної мови, літератури і особливо фольклору. К. Д. Ушинський писав, що «з вуст трудового народу ллється народна пісня, з якої черпають своє натхнення і поет, і художник, і музикант; чується влучне, глибоке слово, в яке, за допомогою науки і дуже розвиненої думки, вдумуються філолог та філософ і дивуються глибині і істині цього слова» [8].

Значна частина досліджень присвячена вивченню впливу фольклору на патріотичне виховання молоді, а саме рідної мови та словесності, історії України, українознавства, фольклору, народних традицій, звичаїв, обрядів, національної символіки тощо (В. Бутенко, І. Зязюн, П. Кононенко, В. Кузь, І. Матюша, Ф. Погребенник, В. Скуратівський, В. Сухомлинський, М. Стельмахович, Д. Федоренко та ін.).

«Любов і повага до народної пісні самі по собі не з'являються, - підкреслював С. С. Горбенко, – її необхідно брати за основу розуміння музики, давати можливість дітям більше спілкуватися з народною пісенною творчістю. Виховати любов, пробудити інтерес до народної пісні можна лише при умові постійної уваги до неї протягом всіх років навчання» [5].

Підлітковий період розвитку – це своєрідний етап у становленні особистості. У характері підлітка легко помітити суперечності. Сміливість, рішучість, вірність і відданість колективу, друзям, допомога старшим у праці нерідко співіснують у них з проявами байдужості, негативізму, невірноваженості поведінки в стосунках з дорослими і однолітками. Ця суперечливість значною мірою є проявом вікових особливостей регулятивної функції великих півкуль головного мозку.

Підлітковий вік охоплює період розвитку дитини від 11 до 15 років. Відомий психолог Г. С. Костюк називав цей період перехідним, тому що в цей час відбувається перехід від дитинства до юності в фізичному, психологічному і соціальному відношеннях. Перехід цей характеризується кількісними і якісними змінами в людському організмі. Відбувається статеве дозрівання, значних змін зазнає психічна діяльність школярів. Відживають попередні дитячі інтереси, формуються нові. Яскраво виявляється прагнення до самостійності й властивих дорослим форм поведінки [6].

Як відмічають вчені Н. Д. Левитов та К. К. Платонов, учні більше включаються в суспільно-корисну працю, істотно змінюються їх стосунки з дорослими і ровесниками.

Підліток – гарячий патріот, чутливий до громадської думки, колективіст, глибоко пройнятий дружбою і товаришуванням, почуттям власної гідності. Усвідомлення власних

недоліків і чутливість до своїх невдач спонукає учнів до самовдосконалення, особливо до загартовування волі. Вони прагнуть виховати в собі всі кращі якості людини: гуманність, чесність, мужність, доброзичливість та ін.

Формування характеру потребує особливої уваги сім'ї, школи громадськості. Особливий приклад дорослих, позитивні контакти в учнівському колективі, творча діяльність, взаємодопомога в навчанні і праці, виховання патріотичних почуттів, поваги до інших народів є основними засобами формування у підлітків позитивних рис характеру.

Видатні вчені А. Фохт-Бабушкін та М. Крупник в соціологічному дослідженні інтересів та потреб школярів різного віку підкреслюють, що більшість учнів 12 – 15 років проявляють бажання глибше вивчати предмети естетичного циклу (літературу, музику, народознавство). Ю. Б. Алієв зазначав, що сприймання музичних творів є поширеним прикладом музично-естетичного переживання в підлітковому віці. Хоровий спів та музичне сприймання – основа музичної освіти, виховання та розвитку в загальноосвітній школі [1].

Особливо значну виховну роль у патріотичному вихованні відіграють музичні твори, змістом яких є Любов до Батьківщини, визволення народу, братерство і щастя усіх людей. Ідею патріотизму музика виражає з найбільшою виразністю. Картини історії, пейзажі рідної землі й народний спів – все це пробуджує в людині любов до Батьківщини, виховує повагу до традицій та перлин народної творчості які не втратили і ніколи не втратять свого наукового культурного значення. Підлітковий вік є дуже сприятливим для виховання патріотичних почуттів і розвитку духовної культури. Підліткам притаманне прагнення проявити себе в активній діяльності. Це виявляється, зокрема, в потребі приймати участь в різних музичних самодіяльних колективах, оркестрах, хорах, ансамблях. Виконуючи твір в колективі, учасники разом з керівником нібито заново творять його, знаходять в ньому нові художні грані, поглиблений зміст і естетичну цінність. Також необхідно залучати підлітків до музично-освітньої роботи з молодшими школярами, що є серйозним стимулом подальшої самоосвіти.

Кожне мистецтво завжди тісно пов'язане з життям народу, воно виражає думки, почуття, прагнення людей, їх історію. На конкретних прикладах ми намагалися показати школярам особливості форми і змісту українських народних пісень. Необхідною умовою для повноцінного сприйняття української народної пісні була активна участь школярів у музичній діяльності на уроках музичного мистецтва. Раніше у шкільній практиці знайомство з народною музикою проходило, головним чином, тільки при розучуванні пісні. Ми переконалися, що народна пісня – прекрасний музичний матеріал для подальшого поглиблення і розвитку не тільки естетичних почуттів і переживань школярів, а й для розширення їх кругозору, підвищення культурного рівня, виховання національної самосвідомості.

Ми враховували те, що не можна сформувати в учнів інтерес до музики свого народу і прищепити до неї любов тільки способом «насичення» музично-слухових вражень народними інтонаціями, тому, що накопичення вражень – це лише етап, здібний викликати менш стійкий інтерес у школярів до народної пісні. Було запропоновано різноманітні форми роботи з метою активізації інтересу до народної творчості, а саме:

- слухання, розучування і виконання української народної пісні школярами;
- бесіда, як шлях накопичення теоретичних знань;
- читання та слухання книг і народних українських казок про музику як шлях накопичення історичних знань про народну творчість;

- спів по нотах різних вправ, які створюють активну творчу атмосферу;
- музично-ігрові моменти та ритмічні рухи як емоційно-захоплюючий прийом;
- інсценування українських народних пісень.

Таким чином, ефективним шляхом і засобом патріотичного виховання учнів підліткового віку є музичний фольклор, який має чітко виражену виховну і патріотичну спрямованість, а саме: колискові пісні, приказки, пісні-ігри готують дитину до життя, допомагають освоєнню навколишнього середовища; традиції слов'янського народу формують першооснови національної самосвідомості особистості; обрядові забави, ігри вчать наслідувати трудовому процесу дорослих; пісні, заклички, приказки, ігри мають поліфункціональний характер, впливаючи на інтелектуальний розвиток (сприйняття, уваги, мислення, пам'яті). Дослідження особливостей та педагогічних можливостей вітчизняного музичного фольклору доводить, що він, як феномен української народної творчості, концентрує в собі етнічну філософію, етику й естетику має неоціненне значення в сучасній педагогічній практиці і є невід'ємною частиною навчально-виховного процесу в загальноосвітньому закладі. Ми переконані, що б сформувати патріотичну особистість потрібно педагогам і батькам подавати дітям належний приклад, які зможуть відродити генетичний код українського народу, сформувати новий тип українця, здатного вивести свою державу на світовий рівень культури.

#### **Список використаних джерел:**

1. Алиев Ю. А. Формирование и развитие гармонического слуха школьников-подростков в процессе восприятия музыки. Музыкальное восприятие школьников / Ю. А. Алиев. - М., 1975. - 124 с.
2. Белінська Т.В. Історія становлення та розвитку змісту музично-фольклористичних дисциплін у системі вищої музичної освіти України (20-ті рр. ХХ – поч. ХХІ ст.) : монографія / Т. В. Белінська. – Вінниця : ВМГО «Розвиток», 2017. – 204 с.
3. Белінська Т. В. Зміст музично-фольклористичних дисциплін як педагогічний феномен / Т. В. Белінська // Духовність особистості в системі мистецької освіти : зб. пр. наук. шк. д-ра пед. наук, проф. О. М. Олексюк. Вип. 3 / Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2018. – С. 37-42.
4. Вишневський О. І. Сучасне українське виховання: педагогічні нариси / О. І. Вишневський. – Львів, 1996 . – 238 с.
5. Горбенко С. І. Народна пісня і виховання школярів // Народна творчість та етнографія. – 1998. – № 6. – С. 61–64.
6. Костюк Г.С. Вікова психологія / Г. С. Костюк. – 1976, - С. 179-204.
7. Остапчук Л.О. Роль музичної етнопедагогіки у вихованні особистості / Л.О. Остапчук // Актуальні проблеми формування творчої особистості педагога в контексті наступності дошкільної та початкової освіти: збір. мат. II Міжнар. наук.-практ. Інтернет-конф., 19-20 квіт. 2018 р. – ВДПУ ім. Михайла Коцюбинського. – Вінниця, 2018. – С. 17-21.
8. Ушинский К. Д. Человек как предмет воспитания. Опыт педагогической антропологии / К. Д. Ушинский [Собр. соч]. – М., 1950. – Т. – 9. – С. – 573-574.

## **РОЗВИТОК ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

*Харламова І. В., здобувач ступеня вищої освіти «бакалавр»*

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

*У статті розглядається процес виникнення та становлення нових жанрів вокально-хорового мистецтва, відродження духовної хорової музики ХІХ – початку ХХ ст., а також творчість великих українських композиторів, які зробили великий внесок в розвиток вокально-хорового мистецтва цього періоду.*

**Ключові слова:** *вокально-хорове мистецтво, сучасні хорові колективи, дитяча хорова музика.*

*В статье рассматривается процесс возникновения и становления новых жанров вокально-хорового искусства, возрождение духовной хоровой музыки XIX - начала XX в., а также творчество великих украинских композиторов, внесших большой вклад в развитие вокально-хорового искусства этого периода.*

**Ключевые слова:** *вокально-хоровое искусство, современные хоровые коллективы, детская хоровая музыка.*

*The article deals with the process of the emergence and formation of new genres of vocal and choral art, the revival of spiritual choral music from the 19th and early 20th centuries, as well as the life and work of the great Ukrainian composers who made a great contribution to the development of vocal and choral art of this period.*

**Keywords:** *vocal choral art, modern choral collectives, children's choral music.*

**Постановка проблеми.** Період мовчання в історії української духовної музики охоплює кілька поколінь (близько семи десяти років), упродовж яких було втрачено навички розшифрування стародавніх музичних манускриптів, припинились дослідження давньої музики, професійні композитори не могли творити в жанрі духовної музики, хорові колективи були позбавлені можливості вдосконалюватись у виконанні національної духовної класики. Здавалось, ніби все згублено... Але розпад радянської імперії та здобуття Україною незалежності у скорому часі призвели до відродження забутої сфери життя, а також і відповідного їй жанру музики. Тому, актуальним завданням статті є дослідити як відроджувалась хорова музика і наскільки важливою вона є сьогодні, які хорові колективи продовжують працювати та розвивати вокально-хорове мистецтво України.

**Аналіз попередніх досліджень.** Проблеми та особливості розвитку української вокально-хорової музики розглядали у своїх роботах українські науковці: В. О. Сердюк, Т. І. Кіреєва, Л. Процик, А. М. Кифенко, О. Торба, В. Г. Бойко.

**Мета статті.** Дослідити розвиток вокально-хорової мистецтва України XIX – XX ст., та розкрити значення цієї музики для сучасності.

**Виклад основного матеріалу.** Вокально-хорова музика найдавніша галузь української культури. Чимало її зразків увійшло до золотого фонду вітчизняних духовних надбань, а ряд композицій, зокрема хорових і солоспівів, здобули міжнародне визнання.

У XIX ст. розвиваються різні жанри світської музики: пісня-романс, музично-драматичні твори. Змінюється стильова ситуація, відбувається перехід від класицизму до романтизму, який в Україні став формою національно-культурного відродження. Відображення цього явища є у хоровій творчості М. Вербицького, Лаврівського, П. Ніщинського, П. Сокальського, А. Вахнянина, В. Матюка, С. Воробкевича, в опері С. Гулака-Артемівського „Запорожець за Дунаєм”, у більшості жанрів творчості М. Лисенка.

Середина XIX ст. в історії української музики чітко окреслюється як важливий етап, позначений появою нових форм музичного спілкування, зокрема вокально-хорового виконавства, та становленням концертної хорової композиції. У другій половині XIX ст. мистецький процес охоплює всі українські землі.

Хорова музика XX століття (за винятком духовно-релігійної, що занепала після жовтневого перевороту 1917 р. ) стала продовженням і розвитком давніх традицій хорової творчості в Україні. Можна виділити такі основні її групи: оригінальні хорові твори; твори, що базуються на фольклорних джерелах; обробки народних пісень.

В розвитку жанру обробки народної пісні надзвичайно важлива роль належить М. Леонтовичу (1877-1921). Його хорові твори – одна з вершин українського музичного професіоналізму.

Видатним продовжувачем традиції М. Лисенка та М. Леонтовича в жанрі обробки став Л. Ревуцький. Шедеврами українського національного мистецтва стали хорові твори Б. Лятошинського, М. Колесси, Є. Козака та ін.

Особливо гідна уваги тенденція української хорової (а також інструментальної) музики до жанру поеми і ширше – до поемності як специфічної стильової форми, що випиває з самого духу українського мистецтва з притаманним йому романтичним тонутом, який бере початок від історичних пісень і дум, поезії Т. Шевченка і музики М. Лисенка. Зокрема, це найвизначніші хорові твори 20-30-тих років С. Людкевича, В. Барвінського та Л. Ревуцького на вірші Кобзаря.

Багато уваги приділяють українські композитори створенню хорового репертуару для дітей. Наприклад, твори для дитячого хору із супроводом є найчисленнішими у вокально-хоровій творчості Богдани Фільц.

В останні десятиліття українські композитори звертаються до нових для хорової музики жанрів – концерту, фантазії, симфонії. Оновлюється інтонаційна мова хорової музики, складнішими і витонченішими стає арсенал її виражальних засобів.

Певний прорив був здійснений лише на початку 60-х років. Кілька молодих українських музикантів - В.Сильвестров, Л. Грабовський, В.Годзяцький, диригент І. Блажков - утворили групу по вивченню новітніх досягнень світової музики та її поширення в Україні. Усвідомлюючи, що творча особистість в Україні, як і в усьому Радянському Союзі, загнана в глухий кут, вони спробували розірвати ланцюг ідеологічних пут жорсткої цензури. Музику, яку вони писали в авангардному руслі, стала викликом існуючій системі. Звичайно, щодо них теж уживались адміністративні Сильвестрова міри. Але у світі їх було почуто: музика Л.Грабовського і В. . зазвучала на міжнародних фестивалях.

Окремою цариною в українській музиці залишається пісенна творчість. її кращими представниками у ХХ ст. є П.Майборода, О.Білаш, І.Шамо, А.Філіпенко та їх молодші колеги - В.Івасюк, Т.Петриненко.

Із здобуттям незалежності, в Україні з'явилися нові можливості розвивати творчі таланти. Нині існує свій потужний фестивальний рух. На міжнародних музичних фестивалях у Києві, Львові, Одесі, Харкові виконуються твори талановитої молоді України та зарубіжних музикантів.

Окремою частиною продовжує бути хорове мистецтво України, яке представляють такі колективи, як національні хорові колективи "Думка", Хор ім. Г.Верьовки, камерний хор "Київ". Національним художнім скарбом є також творчість видатної народної співачки Ніни Матвієнко.

Більшість композиторів присвячують свою творчість темам духовності. Насамперед, потужного розвитку набуває заборонена впродовж 70 років радянської влади церковна (літургійна) музика на канонічні біблійні тексти. Унікальні щодо цього твори написали Є.Станкович, В.Сильвестров, Леся Дичко, М.Скорик, Ганна Гаврилець, В.Степурко, І.Щербаков і багато інших.

В українській музичній культурі теж продовжується романтична лінія (Я.Степовий, В.Косенко). На новий професіональний щабель піднімається хорова

культура, в основі якої завжди залишалося народне мистецтво (М.Леонтович, К.Стеценко). Провідними композиторами першої половини ХХ ст. є Б.Лятошинський, Л.Ревуцький, М.Колеса, які сформували українську композиторську школу. Велику роль відіграло також: покоління 60-х років, послідовники та учні якого зумовили творчі досягнення сучасної української музики. Кращі її представники - В.Сильвестров, Л.Грабовський, М.Скорик, Л.Дичко та молодша генерація композиторів і виконавців вивела національну музичну культуру на світовий рівень.

Отже, українська музика на рубежі ХІХ-ХХ ст. пережила великі зміни. Незважаючи на жорстку реакцію і утиски, які відчувала в цей період українська культура в музичному мистецтві тривав розвиток потужного фольклорного струменя, який живив творчість видатних українських композиторів - Якова Степового, Кирила Стеценка і Миколи Леонтовича.

**Висновки.** Сучасна епоха повернула одному з найспівучіших народів світу його справжню історію та древню культуру. І ми знову повертаємося до своїх безцінних скарбів, дарованих нашими предками, - народної пісні та духовного пісенспіву, в яких втілено всю драматичну історію нашого народу. Потреба збереження чистоти прадавніх шарів українського вокально-хорового співу та пошуки нових форм і стилів вокально-хорового виконавства вписуються нині в загальнолюдські завдання, пов'язані з екологією культури, зокрема екологією людської душі.

#### Список використаних джерел:

1. Бермес І. Віктор Матюк: бібліографічний покажчик / І. Бермес. – Дрогобич: ДДП, 1993. – 118с.
2. Бермес І. Йосиф Кишакевич: бібліографічний покажчик / І. Бермес. – Дрогобич, 1997. – 82 с.
3. Білинська М. Сидір Воробкевич / М. Білинська. – Київ: Музична Україна, 1982.
4. Білозерська Г.О., Лозінська Т.О. Підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва до хорової роботи в школі / Г.О.Білозерська, Т.О.Лозінська // Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання у підготовки фахівців: методологія, теорія, досвід проблеми : [зб. наук. пр. Вип.42 / наук. ред. Гуревич Р. С. та ін.]. – Київ-Вінниця: ТОВ фірма «Планер», 2015. – С. 153-157.
5. Булка Ю. Н. Нижанківський, життя і творчість / Ю. Булка. – Львів -Нью-Йорк, 1997. – С.16,20.
6. Воробкевич С. І. Твори / Упоряд., нап. вступ, статтю, примітки Івасюк М.Г. – Ужгород: Карпати, 1986.
7. Газінський В.І., Лозінська Т.О. Формування дослідницьких навичок студентів в класі хорового диригування / В.І. Газінський, Т.О. Лозінська // Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання в підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми : [зб. наук. пр. Вип.50 / наук. ред. Гуревич Р. С. та ін.]. – Київ-Вінниця: ТОВ фірма «Планер», 2018. – С. 239-243.
8. Газінський В.І., Лозінська Т.О., Дабіжа К.Л. Навчальний хор: навчально-методичний посібник/ В.І. Газінський, Т.О. Лозінська, К.Л. Дабіжа. – Вінниця: «Розвиток», 2012. - 224с.
9. Кушнір К.В. Педагогічні умови формування ціннісних компетентностей майбутнього вчителя музики у процесі диригентсько-хорової підготовки / К. В. Кушнір // Духовність особистості в системі мистецької освіти : зб. пр. наук. шк. д-ра пед. наук, проф. О. М. Олексюк. Вип. 3 / Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2018. – С. 93-102.

## ЕТАПИ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКИХ НАВИЧОК У КЛАСІ З ПОСТАНОВКИ ГОЛОСУ

*Хохлан В.О., здобувач ступеня вищої освіти «бакалавр»*

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

*У статті розглядаються методичні аспекти формування вокально-виконавських навичок у класі з постановки голосу.*

*Ключові слова: формування, вокально-виконавські навички, клас з постановки голосу.*

*В статье рассматриваются методические аспекты формирования вокально-исполнительских навыков в классе по постановке голоса.*

*Ключевые слова: формирование, вокально-исполнительские навыки, класс по постановке голоса.*

*The article deals with the methodical aspects of the formation of vocal-performing skills in the class of voice.*

*Keywords: formation, vocal-performing skills, voice-class.*

Проблема розвитку й засвоєння вокальних навичок завжди стояла перед учителями співу, викладачами вокалу, хормейстерами, співаками-початківцями й залишається найголовнішою. Можливість реалізувати себе як виконавця, а також тривалість співацького голосу залежить від того, наскільки правильно сформовані навички співу.

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. Левідов, Д. Аспелунд, В. Давидова, Ф. Заседателев, В. Морозов, В. Чапліна та ін.

Методи та прийоми розвитку вокально-виконавських умінь у своїх працях представили Ф. Анікієв, З. Анікієва, Б. Бейлі, К. Білоброва, О. Благовидова, Ф. Вітт, М. Гарсія, Ю. Гей, И. Гіллер, М. Глінка, Н. Гонтаренко, В. Деряжний, Ж. Дюпре, М. Єгоричева, А. Кравченко, К. Лінклейстер, В. Луканін, Д. Люш, Є. Малініна, А. Менабені, Є. Муравйова, М. Мюллер-Брунов, Ю. Штокгаузен, Р. Юссон та інші. Теоретичні основи методики викладання вокалу подані в працях Л. Василевська-Скупа, В. Мордвінова, П. Голубєва, С. Юдіна, Л. Б. Дмитрієва, А. Здановича, Д. Євтушенка, М. Микиші та ін.

Теоретичні основи методики викладання вокалу подані в працях Л. Василевська-Скупа, В. Мордвінова, П. Голубєва, С. Юдіна, Л. Б. Дмитрієва, А. Здановича, Д. Євтушенка, М. Микиші та ін.

Основна робота над формуванням вокально-виконавських навичок відбувається під час навчання у класі з постановки голосу. Важливим у формуванні співацьких навичок є створення внутрішнього образу, що регулюється, уявлення про звук, який належить проспівати. Важливого значення при цьому набувають багато чинників. Перш за все, це — ідеал, до якого прагне співак, ідеал, який вихований усім попереднім вокальним досвідом. Кожен початківець орієнтується на улюблених співаків, яких він, як правило, намагається наслідувати. Зауваження, показ та інші педагогічні прийоми, необхідні для того, щоб викликати потрібне звукове уявлення, завжди сприймаються через призму власного

міркування про прекрасне звучання, до якого студент інстинктивно прагне. Роботу над розвитком вокальних навичок слід розглядати в кілька етапів.

Перший етап – знаходження правильної співацької роботи голосового апарату, правильного звукоутворення на деяких голосних і на обмеженій ділянці діапазону голосу.

Другий етап – зберігання й уточнення цих навичок, засвоєння різних типів звуковедення, перенесення правильних принципів роботи голосового апарату на весь діапазон.

Третій етап – автоматизація, шліфування й знаходження багаточисельних варіантів роботи. Це – етап доведення правильного звукоутворення й звуковедення до автоматизму, повної розкутості голосового апарату й можливості варіювати голосом у межах правильного звучання, тобто розвитку нюансування.

Навчання співу починається з пояснень: як брати дихання, атакувати звук, підтримати звучання, яке виникло, тощо. В студента вже є певний досвід або уявлення про те, що йому належить виконати. Усе це бере участь у формуванні звукового образу. Оскільки в цей період у співака-початківця самоконтроль розвинутий недостатньо (м'язові, вібраційні та інші зворотні зв'язки), особливо великого значення мають пояснення й звукові подразники від показу педагогом. На етапі уточнення, поряд зі словесними й звуковими подразниками, значну роль відіграють руховий аналізатор та інші органи відчуття. На етапі вдосконалення на перше місце висувається руховий аналізатор. Відомо, що досвідчений співак за м'язовими відчуттями може легко визначити висоту проспіваного звуку, а за вібраційними (резонаторними) — оцінити його темброву якість [ 1].

Зупинимося окремо на етапах утворення співацької рухової навички й відмітимо ті характерні риси, які повинні визначати раціональну методику їх вироблення.

Перший етап охоплює такий період занять: від спроб здійснити звукове завдання до його правильного виконання, тобто до відносно злагодженої роботи органів голосового апарату. Як і в інших випадках, спочатку все стає вельми недосконалим, приблизним, незручним унаслідок нескоординованої роботи органів та груп м'язів. Це пояснюється тим, що для виконання руху залучаються центри тих м'язів, які не повинні брати в ньому участь, але органи голосового апарату, які непідвласні волі, ще не зуміли пристосуватися для нової функції. Характерні риси цього етапу: зайві рухи, недостатнє узгодження. Намагаючись виконати одну деталь, учень неухважно до інших (наприклад, слідкуючи за диханням, він забуває опустити нижню щелепу тощо).

Перший етап є одним із найбільш відповідальних, тому що неправильно сформовані навички при повторюванні зміцнюються, входять у стереотип, від них важко позбавитися в подальшому. Такі експерименти завжди складні для нервової системи. Більшість студентів-першокурсників приходять до ВНЗ із сформованими вокальними навичками. Вони навчались у гуртках (вокалу, співали в ансамблях, хорах тощо). Як показує практика, більшість із них потребує вдосконалення цих навичок, а іноді потребує й повних змін.

Складність полягає в тому, що вони іноді не розуміють чому їм дають полегшений репертуар, приділяють багато часу розспівам, вокалізам. І тільки через деякий час приходить розуміння: чому викладач зробив так, а не інакше. Саме тому навчити легше, ніж переучувати. Вибираючи вправи, оцінюючи ступінь їх складності, необхідно усвідомлення чи достатньо підготовленим є студент для їх виконання, наскільки він є



навченим у вокально-технічному відношенні. Якщо виконання завдання потребує такого розвитку слуху й вокально-технічного досвіду, якого на цьому етапі в студента немає, це може привести до неправильної роботи голосового апарату, до формування інших стереотипів з відповідно іншими звуковими результатами, наприклад, до звички співати форсованим звуком. У результаті цього відбувається іррадіація процесу збудження, тому що зусилля стають надмірними, «на допомогу» приходять інші м'язи. При повторюванні ці зайві рухи й надмірне напруження закріплюються, голос, який красиво звучав, починає звучати форсовано. Функціональні можливості нервової системи поступово підвищуються, у результаті систематичного тренування досягається необхідний рух або звучання. Неправильно засвоєна й закріплена координація, як уже було зазначено, залишається стійкою.

Отже, використання тієї чи іншої вправи, вокального твору повинно виходити з чіткого уявлення про попередній вокально-руховий досвід: набуті вміння та подальші перспективи учня. Кожен наступний етап повинен бути важчим за попередній та базуватися на ньому. Кожне завдання із звуковедення повинно бути більш ускладненим або новим варіантом того, що учень уже вміє робити: одні рухи готують інші.

За умов правильної послідовності вправ виконання складнішого завдання відбувається через низку підготовчих рухів. Для правильного звукоутворення зазвичай великий обсяг має робота над окремими ланками співацького акту. У вигляді окремих м'язових прийомів засвоюється, наприклад, вміння вдихнути, відкрити рота, зробити позіхання, покласти язика тощо. Усі ці часткові рухи, що відпрацьовуються окремо, потім повинні бути об'єднані в цілісну координацію. Це — частини майбутньої загальної навички.

Зауважимо, що пошук відразу правильної роботи голосового апарату – нелегке завдання й потребує достатньо довгого часу. Для цього доцільним є розподіл роботи досягнення необхідного звучання на частини, але тільки робити це слід вельми обережно та вміло. Завжди можна виділити й окремо працювати над рухами, що траплялися перед фонацією: як зітхнути, відкрити рота, звільнити глотку, позіхнути, опустити гортань тощо, тобто над моментами, які педагог вважає суттєвими.

Із загального комплексу рухів при звукоутворенні чіткому виділенню підлягає момент атаки звуку. Коли звук узятو, легко проконтролювати його за допомогою слухових, резонаторних, дихальних та інших відчуттів. Більш малий розподіл вокальних рухів навряд чи має смисл і можливий лише на короткий момент.

Робота над частинами не повинна переходити в самоціль. Так, деякі педагоги, наприклад, надаючи ізольовані вправи для дихання, вважають таким чином розвинути співацьке дихання. Вокальна робота повинна, вірогідно, раніше пов'язуватися із загальною координацією, тобто зі співом. На початку засвоєння будь-якої нової навички не рекомендується робити великі перерви в заняттях. Тому що, ці вміння є свіжими (як у руховому аналізаторі, так і в слуховому та вібраційному тощо), і їх необхідно часто підкріплювати. Однак виконувати підряд багато разів одну й ту ж вокальну вправу не слід — це призводить до перевтоми. Краще, повторивши її кілька разів, повернутися до неї на наступному занятті.

Наступний етап формування вокальних навичок – фаза уточнення. Основна характеристика цього етапу — це розвиток знайденого зв'язку диференційного гальмування, завдяки якому гальмується все, що заважає правильному співацькому

процесу. Особливу увагу слід звернути на другорядні рухи й на зберігання сформованих навичок у різних музично-текстових ситуаціях. На цьому етапі необхідними є постійні вказівки педагога, досягнення правильної якості звучання, засвоєння прийомів, якими слід користуватися, щоб уникнути й загальмувати напруження.

Усі недоліки виконання не можна усунути відразу, тому студент повинен слідкувати за одним-двома елементами, не більше, і лише потім переходити до нового завдання. Дуже важливо послідовно й поступово вести більш тонку обробку навички. У цей період, коли вмикаються зайві рухи, студент раптом починає співати гірше; тут необхідна велика перерва між заняттями: молоді, непотрібні зв'язки зникнуть, а міцно вироблені координатії залишаться. Раціонально відкласти на якийсь час твір або вправу, переключитись на щось інше, де якість співацької функції не порушиться.

Досить часто порушує процес формування правильних навичок минула помилкова навичка. Так буває, що співак не може побороти в собі відчуття страху, обережності у зв'язку з внутрішніми слуховими відчуттями, які змінилися. Йому здається, що в новій манері голос «не звучить», дихання «не опирається», що його не буде чути в залі та ін. Віра й метод педагога, оцінка з боку друзів, магнітофонний запис власного голосу — усе це засоби боротьби зі страхом та невпевненістю. На практиці ми стикаємося з тим, що ті вправи або вокальні твори, над якими працювали в цей період в окремих випадках, так і залишилися з набором старих, не дуже якісних навичок. У таких випадках ці вправи або вокальні твори були виключені з роботи.

Етап закріплення рухових навичок та їх автоматизація відповідають закріпленню динамічних стереотипів у корі мозку. У цій фазі навички виконуються легко, зладжено, вільно, не вимагаючи великої уваги. Голос має всі необхідні якості, звучить рівно й вільно на всьому діапазоні, дозволяючи спокійно переносити основну увагу на виконання. У таких випадках зазвичай кажуть: «Голос визначився». Автоматизм дозволяє проявитися варіантам таких навичок, що й складає основу різних нюансів.

Узагалі, майстерність співу характеризується 50 відмінностями, така особливість вимагає вирішення художньої виконавської задачі. Співак, так би мовити, «грає» голосом, не виходячи за межі професійного звучання. На ранніх етапах доводиться миритися з деякою одноплановістю звучання, зі скромністю динамічних і тембрових нюансів, вимогами виразності слова. Оскільки у фазі, що розглядається, увага майже цілком може бути перенесеною на виконавські задачі, педагог для занять може використовувати більш складний музичний матеріал, що містить різноманітні типи голосоведення й емоційно-сміслового змісту. Музично-виконавські вимоги змусять співака знаходити необхідні варіанти навички, призведуть до розвитку динамічних і тембрових можливостей голосу.

Таким чином, у формуванні та розвитку вокально-виконавських навичок у класі з постановки голосу велику роль відіграє педагог з вокалу. Який послідовно, систематично методичними принципами допомагає досягти якісного вокального звучання. Для цього потрібно знати індивідуальні особливості учнів та їх взаємозв'язок з об'єктивним середовищем. Також для того, щоб вокаліст міг розвинути в собі вокальні навички, необхідно, щоб йому були властиві такі якості особистості, як стійкий інтерес до співу, навички правильного навчання виразному співу, розвинений слух і голос, ладове почуття, почуття ритму, а також позитивна та творча атмосфера.

### Список використаних джерел:

1. Василевська-Скупа Л.П. Формування комунікативної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва : монографія / Л. П. Василевська-Скупа. – Вінниця : ТОВ фірма «Планер», 2014. – 208 с.
2. Василевська-Скупа Л.П. Художньо-творчий розвиток майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі виконавської інтерпретації вокального твору / Л. П. Василевська-Скупа // Актуальні проблеми формування творчої особистості педагога в контексті наступності дошкільної та початкової освіти: збір. мат. II Міжнар. наук.-практ. Інтернет-конф., 19-20 квіт. 2018 р. – ВДПУ ім. Михайла Коцюбинського. – Вінниця, 2018. – С. 14-17.
3. Остапчук Л.О. Вокалізи для народного голосу / Л.О. Остапчук, Т.Ю. Панасюк. – Вінниця : Нова книга, 2016. – 48с.
4. Остапчук Л.О. Основоположні засади розвитку та збереження співацького голосу / Л. О. Остапчук // Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського / Серія: Педагогіка і психологія. – №53. – 2018. – С. 157-162.
5. Штепа Ж.В., Пацкань І.В. Формування музичної культури студентів у класі постановки голосу / Ж.В. Штепа, І.В. Пацкань // Актуальні проблеми формування творчої особистості педагога в контексті наступності дошкільної та початкової освіти: збір. мат. II Міжнар. наук.-практ. Інтернет-конф., 19-20 квіт. 2018 р. – ВДПУ ім. Михайла Коцюбинського. – Вінниця, 2018. – С. 24-27.

## ВИКОРИСТАННЯ СИСТЕМИ ВІДНОСНОЇ СОЛЬМІЗАЦІЇ У РОЗВИТКУ МУЗИЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ

*Ширман А.М., здобувач ступеня вищої освіти «магістр»*

*Науковий керівник: Дабіжа К. Л., заслужений артист України, доцент*

*Автор розглядає систему відносної сольмізації як дієвого засобу розвитку музичних здібностей молодших школярів.*

*Ключові слова: відносна сольмізація, музичні здібності, молодші школярі.*

*Автор рассматривает систему относительного сольмизации как действенного средства развития музыкальных способностей младших школьников.*

*Ключевые слова: относительная сольмизации, музыкальные способности, младшие школьники.*

*The author considers the system of relative slymization as an effective means of developing musical abilities of junior pupils.*

*Keywords: relative stereotyping, musical abilities, junior schoolchildren.*

**Постановка проблеми.** Одним із найбільш ефективних методів формування звуковисотного слуху в музичній педагогіці визнано метод відносної сольмізації. На даний час у багатьох країнах світу вже зроблено й успішно введено в практику методіку розвитку музичних здібностей, що ґрунтується на адаптації методу відносної сольмізації та національному дитячому музичному фольклорі. Найбільш відомою в цьому сенсі є угорська музично-педагогічна концепція, створена під керівництвом фольклориста, педагога З.Кодая у ХХ ст., яка має цілий ряд національних адаптаційних варіантів, у тому числі й в Україні, зокрема в її Західному регіоні.

В Україні над проблемою використання методу відносної сольмізації на основі національного дитячого музичного фольклору в загальноосвітніх школах працювали: А. Верещагіна, З. Жофчак, Л. Білас, Е. Тайнель та ін.

**Мета статті** – це дослідження використання системи відносної сольмізації у розвитку музичних здібностей молодших школярів.

**Результати дослідження.** Виховання музичних потреб, смаків та ідеалів людини, а відповідно, і музичної культури в цілому, відбувається під впливом творів музичного мистецтва, сприйняття яких – невід’ємна частина музично-образного пізнання дійсності, один із способів художнього бачення світу.

Музичне сприйняття – вид художньо-естетичної діяльності, що виражається у цілеспрямованому і цілісному сприйнятті музичного твору як естетичної цінності, яке супроводжується естетичним переживанням; це складна психічна діяльність суб’єкта, спрямована на розуміння ним музичного мистецтва, оволодіння його образно-емоційною мовою. У процесі музичного сприйняття задіяна складна система зв’язків; музичне сприйняття є складним багаторівневим процесом, зумовленим не лише музичним твором, а й духовним світом людини, яка сприймає цей твір, її досвідом, рівнем розвитку, психологічними та індивідуально-типологічними особливостями тощо. Поняття музичного сприйняття значно ширше, ніж безпосереднє почуттєве відображення дійсності, бо відбувається водночас у формі відчуттів, сприймань, уявлень, абстрактного мислення.

Ефективність музичної освіти школярів залежить від багатьох чинників, але вирішального значення набуває особистість учителя, рівень його професійної підготовки. Діти приходять до школи з різною музичною підготовкою і різними музичними задатками. Їх художні й життєві враження хоча і відрізняються кількісно, але в якісному плані приблизно однакові. Кожна дитина до школи вже мала певний слухацький досвід, брала участь у дитячих іграх, що сприяло розвитку виконавських і творчих здібностей. Але все ж досить помітною є нерівномірність розвитку дітей до музичної діяльності як у окремих учнів, так і в учнівських колективах. Серед учнів саме початкових класів виявляється найбільший дисбаланс у розвитку здібностей до музичної діяльності. Об’єднує всіх дітей бажання до активної ігрової діяльності, в якій вони часто наслідують один в одного. Завдання вчителя полягає в тому, щоб допомогти учням пов’язати набутий ними життєвий досвід з музичною образністю.

Проблема розвитку музичних здібностей молодших школярів на уроках музики складна й багатогранна. Вона включає ціле коло питань, вирішення яких допоможе вчителю зробити процес навчання й виховання більш ефективним, а його результат наблизить школу до реального вирішення її головного завдання – формування гармонійно розвиненої особистості.

Молодший шкільний вік відзначається складними динамічними психофізіологічними змінами, що робить процес формування музичних здібностей достатньо непростим і вимагає від учителя знання вікових особливостей, можливостей дітей і ґрунтовної методичної підготовки.

Ефективність формування музичності зростатиме за умови цілісного розвитку музично-слухових, музично-естетичних здібностей та здібностей до музичної діяльності. Музичні здібності – це складний динамічний комплекс, у якому немає головних і другорядних елементів і які розвиваються в тісному взаємозв’язку. При цьому основною рушійною силою їх формування є суперечності, які виникають між наявним рівнем розвитку здібностей і його невідповідністю зростаючим потребам і змісту музичної діяльності.

Коваль О.В. стверджує, що формування музичних здібностей молодших школярів повинно здійснюватися одночасно у таких трьох напрямках:

1. Формування музично-слухових здібностей:

- а) ладове чуття (емоційний компонент);
- б) музично-ритмічне чуття (емоційний компонент);
- в) музично-слухові уявлення (слуховий компонент).

2. Формування музично-естетичних здібностей (раціонально-пізнавальні здібності):

- а) слухова спостережливість;
- б) диференціація музичної мови;
- в) здібність до осмислення музичного змісту.

– емоційно-пізнавальні здібності:

- а) яскравість та багатство уяви;
- б) розкриття життєвих зв'язків музики;
- в) оцінне ставлення.

3. Формування здібностей до музичної діяльності:

- а) здібність сприймання;
- б) виконавські здібності;
- в) творчі здібності [2, 124]

Багато років визначні педагоги країн Балтії, Росії, України (на Україні це, зокрема, Золтан Жофчак, А. Бур'янський, Н. Дубина) успішно використовують *систему відносної сольмізації*. Великою перевагою цієї системи є те, що складові назви ступенів ладу дають змогу одночасно відчувати як висоту звуку, так і його функцію в ладу. У першу чергу нота учень сприймає як ступінь ладу, стійку чи не стійку. Кожна ступінь ладу в системі відносної сольмізації має не тільки складове позначення, але і ручний знак. Ручні знаки образно показують характер кожної ступені: найбільш стійка 1 – кисть руки стиснута в кулак, 111 ступінь – відкрита кисть долонею донизу і V – відкрита долонь, повернута до викладача. Нестійкі ступені зображуються ручними знаками, фіксуючими увагу на напрямку їх тяжіння: 11 ступінь – рука з відкритою долонею під кутом 45° вниз, 1V – рука стиснута в кулак, вказівний палець має напрямок вниз, V1 – кисть вільна, пальці мають напрямок вниз, V11 – рука стиснута у кулак, вказівний палець має напрямок до гори. За допомогою ручних знаків, одержані слухові уявлення також закріплюються у м'язово-моторних відчуттях.

Систематичні вправи з ручними знаками, а в подальшому і спів по руці (рука використовується як “нотний стан”), інтенсивно розвивають координацію між голосом та слухом та закладають основи ладового слуху. Від простих поспівок-ігр, поступово ускладнюючись, вправи ведуть до пісні.

У дітей молодшого шкільного віку ще мало розвинена здатність до аналізу предметів та явищ, уповільнено сприйняття. Їм важко схоплювати слухом звивистий рух мелодії, стрибки, які сліднують один за іншим, стрибки на нестійких ступенях ладу, варіаційні зміни, складні ритмічні фігури. На початку навчання особливо важливо дотримуватись принципу послідовного нарощення труднощів.

Діти легше засвоюють, а значить, вони більш успішно розвиваються на піснях з плавним, спокійним рухом мелодії, простим, ритмічним малюнком, ясно вираженою ладовою структурою. Приступаючи до розучування пісні, вчителю бажано декілька разів виконати її самому – так діти швидше засвоюють мелодію та краще її запам'ятовують. Опановуючи пісню, дуже корисно запропонувати проспівати окрему фразу чи речення одному чи декільком учням, досягаючи при цьому точного інтонування – це активізує

слухове сприйняття всіх дітей, присутніх на уроці. Складні місця, стрибки, треба виділити, проспівати окремо, можна в вигляді вправи, як секвенцію. Для такої вправи добре вигадати будь який цікавий для дітей текст.

**Висновки.** Розвиток музичного слуху у великій мірі залежить від вірно сформованих співацьких навичок, так як правильно відтворений голосом звук оказує позитивну дію і на якість слухових уявлень. У свою чергу вокалізація потребує слухового самоконтролю. Вірно сформовані співацькі й слухові навички в їх взаємозв'язку є основною метою навчання співу в загальноосвітній школі. Отже, розуміючи складність проблеми розвитку музичного слуху молодших школярів, ми, спираючись на сучасну методикау відносної сольмізації і узагальнюючи наш практичний досвід роботи з цього питання, виявили що даний метод є досить актуальним та ефективним у навчанні музичних здібностей молодших школярів.

#### Список використаних джерел:

1. Алієв Ю. Б. Настільна книга вчителя-музиканта / Ю. Б. Алієв. – М.: Освіта, 2000. – С. 15-33.
2. Блинова М. П. Физиологические основы ладового чувства. – М-Л., Просвещение, 1964. – С. 123-134.
3. Вейс П. Абсолютная и относительная сольмизация. / П. Вейс // Вопросы методики воспитания слуха. – Л., 1967. – С. 23-34.
4. Газінський В.І., Лозінська Т.О., Дабіжа К.Л. Навчальний хор: навчально-методичний посібник/ В.І. Газінський, Т.О. Лозінська, К.Л. Дабіжа. – Вінниця: «Розвиток», 2012. - 224с.
5. Дабіжа К.Л. Хорове аранжування : навч.-метод. посіб. [для викл. і студ. муз. спец. вищ. навч. закл.] / К. Л. Дабіжа. – Вінниця : ФОб Репей Д. В., 2017. – 66с.
6. Жданова Т. А. Ігровий метод у розвитку музично-просвітительських інтересів молодших школярів у дитячому хорі / Т. А. Жданова // Музичне виховання в школі. – М. : Музика, 1978. – Вып. 13. – С. 14-17.
7. Огороднов Д. Е. Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе. – К. : Музична Україна 1988. – С. 11-27.
8. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. – М., 1947. – С. 134-157.
9. Штепа Ж.В., Пацкань І.В. Формування музичної культури студентів у класі постановки голосу / Ж.В. Штепа, І.В. Пацкань // Актуальні проблеми формування творчої особистості педагога в контексті наступності дошкільної та початкової освіти: збір. мат. II Міжнар. наук.-практ. Інтернет-конф., 19-20 квіт. 2018 р. – ВДПУ ім. Михайла Коцюбинського. – Вінниця, 2018. – С. 24-27.



Підписано до друку 26.07.2018.  
Формат 60x84/8. Папір офсетний.  
Друк цифровий.  
Умов. друк. арк. 19. Обл.-видавн. арк. 17,67.  
Наклад 100 прим. Зам. № 5793/1.

Віддруковано з оригіналів замовника.  
ФОП Корзун Д.Ю.

Видавець та виготовлювач ТОВ «ТВОРИ».  
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до  
Державного реєстру видавців, виготовлювачів і розповсюджувачів  
видавничої продукції серія ДК № 6188 від 18.05.2018 р.  
21027, а/с 8825, м. Вінниця, вул. 600-річчя, 21.  
Тел.: (0432) 603-000,  
(096) 97-30-934, (093) 89-13-852.  
e-mail: [tvoru@tvoru.com.ua](mailto:tvoru@tvoru.com.ua)  
<http://www.tvoru.com.ua>