

Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького
Навчально-науковий інститут соціально-педагогічної
та мистецької освіти
Кафедра теорії і методики музичної освіти та хореографії

**ПЕДАГОГІКА МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА,
ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ ТА ХОРЕОГРАФІЇ
У КОНТЕКСТІ ІНТЕРНАЦІОНАЛІЗАЦІЇ ОСВІТИ**

Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції

(8-10 листопада 2017 року)

Мелітополь, 2017

УДК: 378.013.43:7

ББК: 74.58

П24

*Друкується згідно рішення Вченої Ради Мелітопольського
державного педагогічного університету
імені Богдана Хмельницького протокол № 7 від 28.11.2017*

Рецензенти:

Серганюк Л. І. – заслужений діяч мистецтв України, професор, завідувач кафедри методики музичного виховання і диригування Навчально-наукового інституту мистецтв ДВНЗ “Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника”

Гузій Н. В. – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри педагогічної творчості Національного педагогічного університету імені Михайла Петровича Драгоманова

П 24 Педагогіка музичного мистецтва, художньої культури та хореографії у контексті інтернаціоналізації освіти: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (м. Мелітополь, 8-10 листопада 2017 р.) / Відповід. ред. Н.А.Сегеда. – Мелітополь: ФОП Однорог Т.В., 2017. – 195 с.

ISBN 978-617-7566-08-2

Збірник містить тези і статті учасників Міжнародної науково-практичної конференції “Педагогіка музичного мистецтва, художньої культури та хореографії у контексті інтернаціоналізації освіти” (м. Мелітополь, 8-10 листопада 2017 р.). У них розкриваються соціокультурні передумови інтернаціоналізації мистецької освіти, актуальні питання історії і теорії професійної освіти в галузі педагогіки музичного мистецтва, художньої культури та хореографії, сучасні тенденції у вивченні теоретичних і практичних проблем педагогіки музичного мистецтва, художньої культури та хореографії; представлена дослідно-експериментальна робота молодих науковців та студентів з проблем музичної, художньої та хореографічної освіти; розглянуто особливості дидактичного та методичного супроводу творчого самовираження особистості засобами музичного, образотворчого та хореографічного мистецтва.

Матеріали збірника будуть цікавими для студентів, магістрантів і аспірантів факультетів мистецтв, учителів і викладачів мистецьких дисциплін та хореографії у закладах загальної, спеціалізованої середньої та вищої освіти.

Відповідальність за наукову коректність і оригінальність текстів несуть їх автори.

УДК: 378.013.43:7

ББК: 74.58

ISBN 978-617-7566-08-2

© Н.А.Сегеда, 2017

© Автори статей, 2017.

ЗМІСТ

Тези

Багрий Т. Є. СТРУКТУРНІ КОМПОНЕНТИ ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ УЧАСНИКА ШКІЛЬНОГО ХОРОВОГО КОЛЕКТИВУ	7
Базилевська Т. С. СУТНІСТЬ ТА ЗМІСТ ВОКАЛЬНИХ НАВИЧОК МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА	9
Білецька М. В. , Гаркавець Є. І. РОЗВИТОК ТВОРЧОЇ САМОСТІЙНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА	11
Брежнєва С. Б. ОСОБЛИВОСТІ ХОРОВОГО ВИКОНАННЯ ДУХОВНИХ ПІСЕНЬ МЕНОНІТІВ	15
Варнавська Л. І. ПІДГОТОВКА СТУДЕНТІВ ДО ВИКОРИСТАННЯ МУЛЬТИМЕДІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ В ПРОЦЕСІ АКТУАЛІЗАЦІЇ ЗНАНЬ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА.....	18
Василенко Л. М. МЕТОДИКА ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ЗАДОВОЛЕНOSTІ СТУДЕНТІВ ПРОЦЕСОМ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ	21
Власенко Е. А., Кучерина А. О. МЕТОДИЧНА ДОЦІЛЬНІСТЬ ВИКОРИСТАННЯ ТВОРІВ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ДЖАЗОВОЇ МУЗИКИ У НАВЧАЛЬНОМУ РЕПЕРТУАРІ УЧНІВ-ПІАНІСТІВ ДИТЯЧИХ МУЗИЧНИХ ШКІЛ	26
Воронова Н. С. МУЗИЧНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ – НОВА СПЕЦІАЛЬНІСТЬ ЧИ НАУКА?	28
Врубель Г. Ф. СУТНІСТЬ ТА СТРУКТУРНІ КОМПОНЕНТИ КОМПЕТЕНТНОСТІ В МУЗИЧНІЙ ОСВІТІ	30
Гаврілова Л. Г. ФОРМУВАННЯ ЦИФРОВОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИКИ В УМОВАХ СУЧАСНОГО ІНФОРМАЦІЙНОГО ПРОСТОРУ	34
Горських Ю. В. ОРГАНІЗАЦІЙНО-МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ПІДГОТОВКИ ВЧИТЕЛІВ-ХОРЕОГРАФІВ	39
Зайцева Т. В. ФОРМУВАННЯ ІНФОРМАЦІЙНОЇ ГРАМОТНОСТІ У ПРОЦЕСІ МЕТОДИЧНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЯК ПЕДАГОГІЧНА ПРОБЛЕМА	42
Ігнатова Л. П., Марчук Ю. В. ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ПОП-МУЗИКИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ	45
Кириленко Я. О. ТЕОРЕТИЧНІ ТА ПРАКТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ХОРОВОЇ ТЕАТРАЛІЗАЦІЇ	47
Колоніна Л. Г. АКТУАЛІЗАЦІЯ ПИТАННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОЇ ОСВІТНЬОЇ ТРАЄКТОРІЇ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ	51

Лай Сяоцянь ФОРМУВАННЯ У СТУДЕНТІВ УМІНЬ СКЛАДАННЯ НАВЧАЛЬНИХ ПРОГРАМ НА ОСНОВІ ОПАНУВАННЯ КРИТЕРІЇВ ДОБОРУ ВОКАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРУ	53
Лі Хан ТВОРЧА АКТИВНІСТЬ ЯК ВАЖЛИВА ХАРАКТЕРИСТИКА ПРОФЕСІЙНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ПОЗИЦІЇ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА	57
Лисенко Я. О. ВОКАЛЬНА ШКОЛА НОННИ СУРЖИНОЇ В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ	61
Люсін Чень КРИТЕРІЇ, ПОКАЗНИКИ ТА РІВНІ СФОРМОВАНOSTІ ТВОРЧИХ ЯКОСТЕЙ ОСОБИСТОСТІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ РОМАНСОВОЇ ЛІРИКИ	64
Майба О. К. ВОКАЛЬНО-ХОРОВИЙ СПІВ ЯК ЗАСІБ ДУХОВНО-МОРАЛЬНОГО ВИХОВАННЯ ДОШКІЛЬНИКІВ В МУЗИЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ	68
Маковський Д. ЗМІСТ ПОНЯТТЯ “РОЗУМІННЯ МУЗИКИ” В УЧНІВ ПОЧАТКОВОЇ ШКОЛИ	71
Мартинюк А. К. ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ У ДЖЕРЕЛОЗНАВЧОМУ ВИМІРІ	74
Масалова Т. О. КОМУНІКАТИВНІ МУЗИЧНІ ІГРИ ЯК ЗАСІБ СОЦІАЛІЗАЦІЇ ДІТЕЙ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ	78
Мержева Л. Ф. ДИНАМІЗМ ОСОБИСТОСТІ В СТРУКТУРІ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНОГО ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ	81
Мілюкова Н. П. ВИКОРИСТАННЯ ХМАРНИХ ТЕХНОЛОГІЙ НА УРОКАХ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОГО ЦИКЛУ У ЗАГАЛЬНООСВІТНІЙ ШКОЛІ.....	84
Мітєва А. М. ОСНОВНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОСВІДОМОСТІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА	88
Назаренко І. М. ДО ПРОБЛЕМИ ХУДОЖНЬО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ У ПРОЦЕСІ СПРИЙМАННЯ МИСТЕЦЬКИХ ТВОРІВ МАЙБУТНІМИ ПЕДАГОГАМИ-МУЗИКАНТАМИ	92
Новікова О. Д. , Авакімова А. А. ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНОГО РОЗВИТКУ УЧНІВ ПІДЛІТКОВОГО ВІКУ	97
Овчаренко Н. А. МУЗИЧНА ОСВІТА: МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ... 99	
Панасюк С. Л., Мазур Ю. В. ХОРОВИЙ СПІВ ЯК ТРАДИЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО ВИКОНАВСТВА	101
Панасюк С. Л., Шмельова М. Б. МУЗИКОЗНАВЧА СПАДЩИНА СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА	104
Панченко Г. П., Мацедонська М. П. ВОКАЛЬНІ ВПРАВИ ЯК ЦІЛЕСПРЯМОВАНА ДІЯЛЬНІСТЬ З ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНИХ УМІНЬ ТА НАВИЧОК ПІДЛІТКІВ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА	107

Пащенко І. М. ОСОБЛИВОСТІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В УМОВАХ СУЧАСНОЇ ВИЩОЇ ШКОЛИ	110
Переверзєва О. В. ПРОФЕСІЙНЕ САМОВИЗНАЧЕННЯ І САМОРЕАЛІЗАЦІЯ МАЙБУТЬОГО ВЧИТЕЛЯ ЗАГАЛЬНООСВІТНЬОЇ ШКОЛИ	113
Попович Т. О. ПРОБЛЕМИ ПРАКТИЧНОГО АСПЕКТУ В СИСТЕМІ МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИХ ДИСЦИПЛІН	116
Римар Л. А. МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ОРГАНІЗАЦІЇ КОМАНДНО- ГРУПОВИХ ІГОР НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА	120
Руденко І. В. ТЕХНОЛОГІЯ ФОРМУВАННЯ ФАХОВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА	124
Сегеда Н.А. ГНОСТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ПЕДАГОГІЧНИХ КОНЦЕПЦІЙ КІНЦЯ ХІХ-ПОЧАТКУ ХХ СТ. ДЛЯ НАУКОВОЇ РЕФЛЕКСІЇ ВІТЧИЗНЯНОЇ ПЕДАГОГІКИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА	127
Слятіна І. О. ОСОБЛИВОСТІ СПІЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ШКОЛИ І СІМ'Ї У ЗАЛУЧЕННІ ПІДЛІТКІВ ДО МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ	130
Соколова Є. О. ЗМІСТ І СТРУКТУРА ВОКАЛЬНО-ХОРОВИХ НАВИЧОК МАЙБУТЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ	134
Сопіна Я. В., Сопін О. І. СТРУКТУРНІ КОМПОНЕНТИ І КРИТЕРІЇ СФОРМОВАНOSTІ ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА	136
Стотика І. Г., Коваль В. Р. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ КОНЦЕРТНО-СЦЕНІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ УЧНІВ-ПІАНІСТІВ ДИТЯЧИХ МУЗИЧНИХ ШКІЛ	139
Ускова А. Л. АКТУАЛЬНІСТЬ ФОРМУВАННЯ МОРАЛЬНО- ДУХОВНОГО СВІТОГЛЯДУ У МАЙБУТНІХ ХОРЕОГРАФІВ	143
Харченко Ю. Т. БЕЗПЕРЕРВНА ОСВІТА ЯК ЧИННИК ПРОФЕСІЙНОГО САМОРОЗВИТКУ І САМОРЕАЛІЗАЦІЇ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА	145
Хуан Ханьцзе СЦЕНІЧНЕ ПАРТНЕРСТВО У ПІДГОТОВЦІ ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ ЯК НАУКОВО-ПЕДАГОГІЧНА ПРОБЛЕМА.....	149
Цзяо Цжи ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ФОРМУВАННЯ ЕТНОМИСТЕЦЬКОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ УЧНІВСЬКОЇ МОЛОДІ В МУЗИЧНОМУ НАВЧАННІ.....	151
Цзі Фенлай ДО ПРОБЛЕМИ ВИКОНАННЯ ХОРОВИХ ТВОРІВ ЗАРУБІЖНИХ КОМПОЗИТОРІВ	154
Червонська Л. М СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ДИТЯЧОГО СЦЕНІЧНОГО УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМУ	156
Черняк Є. Б. Йоркіна Н. В. ЕКО-АРТ ЯК ДІЄВА ФОРМА ВИХОВАННЯ ДУХОВНО-ЦІННІСНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ СТУДЕНТІВ ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ	160

Miteva Kristina THE FUNCTIONS OF PROVIDING INTERNATIONALIZATION OF HIGHER EDUCATION IN TERMS OF UKRAINIAN HIGHER INSTITUTIONS	162
Spasova Vasilena KRATHWOHL'S AFFECTIVE TAXONOMY IN THE CONTEXT OF MUSIC PERCEPTION FOR THE DEVELOPMENT OF EMOTIONAL INTELLIGENCE	165

Статті

Біленька С. О., Біленька І. В. Сівак В. С. ВІТЧИЗНЯНА МУЛЬТИПЛІКАЦІЯ З ЕЛЕМЕНТАМИ ФОЛЬКЛОРУ ЯК ОДИН З ОСНОВНИХ ЧИННИКІВ СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО МЕНТАЛІТЕТУ	169
Генчева М. Й. АКТИВІЗАЦІЯ МЕТРОРИТМИЧЕСКОГО ЧУТЬЯ ЧЕРЕЗ ОБРАЗЦЫ БОЛГАРСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА	173
Добрушкин Г. Л., Добрушкина В. С. К ВОПРОСУ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ЗАРОЖДАЮЩИХСЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ПРИЗНАКОВ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ МЕЗОАМЕРИКИ	179
Кулага Т. О. АКТУАЛІЗАЦІЯ ПИТАНЬ ФОРМУВАННЯ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОГО ТЕЗАУРУСУ ШКОЛЯРІВ СТАРШИХ КЛАСІВ ПОЧАТКОВИХ СПЕЦІАЛІЗОВАНИХ МИСТЕЦЬКИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ (ШКІЛ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ)	185
Усачова А.В. ЄДНАННЯ УКРАЇНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ З ЕЛЕМЕНТАМИ СОНОРИСТИКИ В СУЧАСНОМУ ХОРОВОМУ МИСТЕЦТВІ	189

СТРУКТУРНІ КОМПОНЕНТИ ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ УЧАСНИКА ШКІЛЬНОГО ХОРОВОГО КОЛЕКТИВУ

Анотація. У тезах розглядається значення хорового співу в розвитку школярів, визначено структурні компоненти виконавської культури учасника шкільного хорового колективу.

Ключові слова: хоровий спів, виконавська діяльність, виконавська культура.

Annotation. In theses the value of the choral singing is examined in development of schoolchildren, the structural components of carrying out culture are certain participant of school choral collective.

Key words: choral singing, performing activity, performing culture.

Чільне місце в музичному вихованні учнів загальноосвітніх навчальних закладів займає виконавська діяльність, зокрема хоровий спів. Впродовж багатьох століть хоровий спів є найбільш дієвим видом масового музикування.

Доступність хорового співу сприяє масовому залученню школярів до надбань хорового мистецтва і вихованню їхньої загальної культури. Хорова творчість – це той ідеальний фактор розвитку, до якого повинна бути спрямована увага школярів з боку вчителя музичного мистецтва, керівника хорового колективу.

Заняття хоровим співом сприяють формуванню в учнів художнього смаку, активізують розвиток музичних здібностей (ладове почуття, почуття ритму, музичної форми, тембровий, гармонійний, мелодійний слух) і стимулюють виконавську діяльність учнів. Процес хорового співу дає можливість спостерігати індивідуальне виявлення характеру кожного учня. В хоровому колективі учень частіше за все не помічає моменту, коли він є об'єктом педагогічної уваги. В оточенні однолітків він не відчуває зацікавленості ним вчителя і такий комфортний в психологічному відношенні стан сприяє активізації зовнішніх виявів музичного переживання.

Розвиток виконавської культури школярів є необхідною умовою повноцінного розвитку особистості, її творчого, естетичного і художнього потенціалу.

Борисевич В.Г. розглядає виконавську культуру школярів як діалектичну єдність процесу і результату освоєння художньо-образної природи музики в процесі навчальної діяльності, яка супроводжується поглибленою мотивацією, удосконаленням технічних навичок, розвитком творчого характеру навчання.

Самостійне усвідомлення технологічних труднощів у зв'язку з уявою про позитивний художній результат, їх послідовне і поетапне подолання, оптимізація способів вирішення проблем, які виникають, є основними механізмами формування виконавської культури школярів.

Слід відзначити, що формування виконавської культури учасника шкільного хорового колективу нерозривно пов'язано з досягненням музики різних стилів і напрямків. Однак сьогодні в повсякденному житті учні отримують масу суперечливих повідомлень про оточуючий світ, що в деякій мірі стосується і потоку музичної інформації. Досить часто музика в усіх її різновидах низькопробна. Це виявляється як в музичному так і літературному змісті. Звернення до величезного пласту вітчизняної музичної культури, до традицій української хорової виконавської школи, класичної музики є одним із основних факторів становлення виконавської культури школярів.

Виконавська культура учасника шкільного хорового колективу виявляється в процесі творчої хорової виконавської діяльності і містить наступні характеристики:

- виражений інтерес до хорової виконавської діяльності;
- володіння необхідними виконавськими уміннями і навичками, які сприяють досягненню єдності інтонаційно-образного сприйняття;
- відношення до виконавства як до творчого процесу;
- уміння оцінити якість виконання на основі власних уявлень хорового звучання.

Термін “виконавська культура учасника хорового колективу” може бути визначений як сукупність особистісно-значущих якостей, які виявляються в процесі творчої хорової виконавської діяльності.

На нашу думку, доцільно виділити такі структурні компоненти виконавської культури учасника шкільного хорового колективу: досвід виконавської діяльності, виконавська компетентність і комплекс музично-творчих здібностей виконавця.

Досвід виконавської діяльності виявляється в наявності виражених інтересів, потреб і мотивів звернення до вокально-хорової виконавської діяльності; умінні оцінювати якість виконання музики на основі власних слухових уявлень про твір; здатності до музичного переживання, емоційної культури виконання.

Наступний компонент виконавської культури - виконавська компетентність - характеризується володінням необхідними виконавськими уміннями і навичками, різними прийомами звуковедення, здатністю до самоаналізу виконавської діяльності, слухового контролю за якістю звучання і наявністю музично-виконавських артистичних якостей.

Третій компонент виконавської культури - комплекс музично-творчих здібностей виконавця - містить в собі музичну обдарованість, художньо-образне мислення, музичну уяву, здатність до індивідуальної творчої інтерпретації музичного твору.

Процес виконавської творчості являє собою не тільки акт втілення композиторського задуму, але і створення власної виконавської трактовки.

Інтерпретація музичного твору учасниками шкільного хорового колективу передбачає свідомий чи інтуїтивний вибір тих виконавських засобів, які необхідні для розкриття музичного образу і втілення різних виконавських трактовок творів, які вивчаються.

Розвиток виконавської культури хорового колективу - це послідовна взаємопов'язана система дій вчителя-хормейстера, спрямована на планомірне втілення музично-педагогічного процесу і безпосередньо пов'язана з мотиваційною діяльністю учасників хорового колективу. Технологія розвитку виконавської культури спрямована на набуття досвіду виконавської діяльності, розвиток виконавської компетентності, формування комплексу музично-творчих здібностей.

Виконавська культура – це інтегрована особистісна властивість учасника хорового колективу.

УДК 378.016:784

Т.С. Базилевська

магістрант кафедри теорії і методики музичної освіти та хореографії
Мелітопольський державний педагогічний
університет імені Богдана Хмельницького

СУТНІСТЬ ТА ЗМІСТ ВОКАЛЬНИХ НАВИЧОК МАЙБУТЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. Розглядаються сутність та зміст вокальних навичок майбутнього вчителя музичного мистецтва. Розкривається феномен “вокальні навички” як частково автоматизований спосіб виконання дії, що є компонентом співацького процесу.

Ключові слова: вчитель музичного мистецтва, вокальні навички, вокальна підготовка, звукоутворення.

T.S. Bazilevska

Melitopol Bohdan Khmelnytskyi state pedagogical university

SUMMARY AND RESEARCH QUALITIES OF THE FUTURE MUSIC ARTIST

Annotation. The article deals with the summary and research qualities at vocal skills of the future music artist. The phenomenon of "vocal skills" is revealed as a partly automated way of performing an action that is a component of a singing process.

Key words: teacher of music art, vocal skills, vocal training, sound formation.

Серед різноманітних напрямів формування вокальних навичок у майбутнього вчителя музичного мистецтва, важливе місце займає вокальна діяльність. Вокальна діяльність позитивно впливає на

особистість, сприяє її творчому розвитку та збагаченню духовної культури. Актуальності набуває проблема формування вокальних навичок у процесі вокальної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Під час вокальної підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва, відносять такі вимоги: формування необхідних знань, умінь та навичок для постановки академічної манери виконання, знання об'єктивних закономірностей співацького звукоутворення, основ вокальної методики, особливостей розвитку дитячих голосів і принципів їх охорони, володіння методикою роботи з дитячими голосами.

Сутності формування вокальних навичок в процесі вокальної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва присвятили свої дослідження багато вчених. Відомий психолог О. Леонтьєв розглядав процес формування вмінь і навичок з позицій діяльнісного підходу. Він виокремив три етапи:

1. перехід від роботи з меншими до більш широких частин, цілісних утворень;
2. цілеспрямоване і доцільне застосування вмінь у вокальній діяльності;
3. автоматизація ряду дій та елементів вокальної діяльності.

Протягом цих етапів означені якості доводяться до досконалості у вокальній діяльності. При цьому уміння та навички можуть набуватися різними шляхами: наслідуванні ідеальним зразкам, проб і помилок, перехід від роботи під керівництвом викладача до роботи самостійної.

Вокальна діяльність спрямована на емоційне відношення до дійсності, що веде до пошуку сенсу своєї діяльності, самореалізації, що є основоположником при формуванні вокальних навичок у процесі підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Описуючи вокальну діяльність у майбутнього вчителя музичного мистецтва Л. Трутнєв зазначає наступні характеристики: креативність, обдарованість, талановитість, спонтанність, мобільність, артистичність, працелюбність, імпровізаційність, наполегливість, цілеспрямованість.

Багато науковців під вокальними навичками вважають частково автоматизований спосіб виконання дії, який є компонентом співацького процесу.

Голос є основним інструментом формування вокальних навичок під час вокальної підготовки. У вокальному словнику ми знаходимо таке визначення: "Постановка голосу - процес розвитку в голосі якостей, необхідних для його професійного використання. Поставлений голос має підвищену витривалість, красивий тембр, стійкість, велику силу і діапазон". Під час занять з постановки голосу ми намагаємося навчити студента імітувати звуки тому, що власний показ або запис аудіо професійних співаків впливає на голосову

функцію й організовує її у необхідному напрямку. Найкоротшим шляхом до засвоєння вокальних навичок є імітація.

Формування вокальних навичок майбутніх учителів музичного мистецтва на заняттях з постановки голосу має направлення на вирішення задач, пов'язаних з майбутньою професією студентів (робота в загальноосвітній школі та різноманітних позашкільних закладах).

Успішне оволодіння вокальними навичками у майбутніх вчителів музичного мистецтва на заняттях з постановки голосу можливе лише у поєднанні з самостійною роботою. Самостійна робота створює сприятливі умови для засвоєння вокальних навичок на заняттях (розучування музично-літературного тексту нового твору, мелодії вокалізу, вокальні вправи на звільнення чи укріплення м'язів голосового апарату, самостійне розспівування, прослуховування записів видатних співаків).

Результатом процесу формування вокальних навичок є досконале оволодіння основами співацького дихання, вірною позицією звучання голосу, різними видами звуковедення, динамікою звуку, співацькою орфоепією, вірною співацькою артикуляцією та чіткою дикцією.

Таким чином вокальні навички - автоматизований спосіб виконання дії, який є компонентом співацького процесу. Під навичками ми маємо на увазі доведені до автоматизму багаторазові повторення певних дій без усвідомленого контролю. В основі яких лежить створення і зміщення умовно рефлексорних зав'язків, освіту систем цих зав'язків – динамічних стереотипів з добре уторованими переходами від однієї системи до іншої.

УДК:[378.015.31: 159.954.4-042.65]:78.071

М. В. Білецька

кандидат педагогічних наук, доцент,
завідувач кафедри інструментального виконавства
та музичного мистецтва естради

С. І. Гаркавець

магістрант кафедри інструментального виконавства
та музичного мистецтва естради
Мелітопольський державний педагогічний
університет імені Богдана Хмельницького

РОЗВИТОК ТВОРЧОЇ САМОСТІЙНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. У статті розкриваються шляхи розвитку творчої самостійності майбутнього вчителя музичного мистецтва. Визначено

поняття “творча самостійність” та надана характеристика її компонентам.

Ключові слова: творча самостійність, інтонаційна активність, слуховий самоконтроль, музично-виконавська діяльність.

Annotation. The article reveals the ways of developing the creative autonomy of the future teacher of musical art. The concept of «creative independence» is defined and the characteristic of its components is given.

Key words: creative autonomy, intonation activity, auditory self-control, musical performance.

Головною метою навчання і виховання є формування якостей особистості, які дозволяють продуктивно вирішувати творчі завдання, критично мислити, відстоювати свої погляди, поновлювати знання, свідомо застосовувати їх у практичній діяльності. Однією з таких якостей виступає творча самостійність. Вона спрямована на пошук “нового”, а також на особистісне і професійне самовдосконалення.

Творча самостійність є необхідною умовою успішного оволодіння всіма видами знань, виховання неординарної особистості.

Пошуки шляхів розвитку визначеної якості були в центрі уваги видатних мислителів та педагогів попередніх епох. Серед них – Арістотель, А.Дістверг, Я.Коменський, І.Песталоцці, Ф.Рабле, Жан-Жак Руссо, К.Ушинський, І.Франко.

У своїх роботах ці автори наголошували, що розвиток творчої самостійності необхідно здійснювати в процесі самоосвітньої діяльності. Тільки тоді, на їхню думку, людина зможе піднятися до розуміння внутрішньої гідності своєї природи.

У наш час вивчення творчої самостійності та розробка теорії її формування набуває ще більшої значущості.

У межах сучасної психолого-педагогічної науки визначено загальнотеоретичні основи формування творчої самостійності (Д. Богоявленська, П. Виноградов, П. Гальперін, М. Данілов, М. Дідора, Н. Дідусь, Б. Єсіпова, Н. Левітов, О. Леонтьєв, А. Макаренко, П. Підкасистий, М. Пономарьов, В. Сухомлинський, Р. Хмелюк, Д. Ельконін, О. Чаплигін та інші).

Треба відзначити, що у трактовці цього поняття різними дослідниками немає єдності. Творча самостійність розглядається вченими як інтегративна здібність, що реалізується у будь-якій сфері людської діяльності (П. Підкасистий), як якісна характеристика найвищого рівня розвитку мислення (Д. Богоявленська), а також як риса характеру, точніше, волі (Н. Левітов).

Більш переконливою, на наш погляд, є інтерпретація творчої самостійності П. Виноградовим, М. Дідорою, Н. Дідусь, Я. Пономарьовим. Ці автори вважають, що вона є складним інтегративним утворенням – властивістю або якістю особистості, яка спрямована на створення нового, вихід за межі відомого і базується на єдності розуму, почуття та волі. Зазначена якість водночас

характеризує найвищий рівень розвитку самостійності особистості, всіх її якостей та пов'язана з самореалізацією, внутрішньою активністю людини.

До найхарактерніших проявів творчої самостійності, зокрема в художній сфері, дослідники відносять: творчий характер діяльності, оригінальність мислення, рішень, які приймаються, вчинків, дій (Н. Дідусь); здатність до генерування ідей, вибірковості єдиного варіанту, самоконтролю, самооцінки (О. Хижна); уміння комбінувати раніше відомі засоби діяльності в залежності від конкретних умов, опанувувати нові знання та уміння, ставити та вирішувати проблеми, які виникають у практичній діяльності (С. Рижова), а також незалежність, ініціативність, відповідальність суб'єкта (М. Дідора).

Ці дослідники справедливо відзначають, що в структурі визначеної якості є дві сторони – внутрішня (операційна), яка поєднана зі створенням ідеального образу, та зовнішня (предметна), котра забезпечує реальне втілення ідеального образу.

Таким положенням підкреслюється велике значення творчої самостійності для художньої діяльності, де вона виявляється найяскравіше. Поєднуючись з роботою мислення та уявлення, творча самостійність спрямовує їх на утворення нового, якісне прогнозування результату діяльності, виявлення особистісної сутності митця. У зовнішній художній діяльності визначена якість існує у вигляді здатності до саморегуляції суб'єкта.

Розвивається творча самостійність, на думку всіх дослідників, в процесі та результаті засвоєння культурного досвіду і власної відповідної діяльності.

У зарубіжній філософській, психолого-педагогічній літературі представлена якість вивчається в контексті теорії розвитку творчої особистості та персоналістичних концепцій (Є. Айснер, М. Баркан, А. Бартон, Р. Берне, Е. Еріксон, Дж. Гілфорд, В. Гордон, А. Осборн, І. Рітсон, К. Роджерс, Дж. Рудфорд, Е. Торранс та ін.). Дослідження, що велись в цих напрямках, дали можливість відкрити творчі якості особистості (креативність, оригінальність, відкритість досвіду, гнучкість, чутливість), розкрити домінуюче значення мистецтва для розвитку творчих здібностей людини, підкреслити вирішальну роль суб'єкта в творчій діяльності, його уявлення про себе як митця.

Не залишилися осторонь від питань, присвячених вивченню творчої самостійності, й музиканти. Наприклад, І.-С. Бах, Ф. Ліст, М. Рубінштейн, Р. Шуман надавали цій якості великого значення, про що свідчать їхні висловлювання та педагогічні погляди.

Творчий розвиток учня, формування самостійності його мислення розглядалися дослідниками виконавського мистецтва як основне завдання підготовки музиканта (Л. Баренбойм, Ф. Блуменфельд, К. Ігумнов, Г. Нейгауз, Л. Ніколаєв, Я. Флієр та багато ін.).

З ім'ям відомого німецького педагога-музиканта та дослідника К. Мартінсена пов'язаний перший науковий аналіз творчої сили (якості), що лежить в основі діяльності виконавця. Автор називає її "звукотворча воля", чим підкреслює її інтегративний характер та слухову основу. Вважаючи звукотворчу волю провідною здатністю, що забезпечує створення нових "звучових світів", науковець вважає за необхідне розвивати цю якість у музикантів з раннього дитинства.

Вивчення німецьким дослідником звукотворчої волі відкрило шлях до розуміння особливостей творчої самостійності в сфері виконавства.

Так, в працях Г. Ципіна ми знаходимо головні ознаки творчої самостійності музиканта-виконавця: уміння без сторонньої допомоги орієнтуватись у незнайомому музичному матеріалі; вірно розкодувати авторський текст; складати переконливу інтерпретаторську гіпотезу; готовність самостійно відшукувати ефективні шляхи в роботі; знаходити потрібні засоби втілення художнього задуму; здатність критично оцінювати результати власної музично-виконавської діяльності.

Проблемі формування творчої самостійності майбутнього вчителя музичного мистецтва у класі основного музичного інструмента присвячені експериментальні дослідження С. Барановської, М. Перельштейна та Л. Рахімбаєвої. Автори встановили, що згадана якість максимально розвивається в процесі спеціально організованої та свідомо керованої пошукової діяльності, пов'язаної з самостійним рішенням творчих завдань.

На нашу думку, особливістю творчої самостійності у сфері виконавства є те, що вона має слухову природу. Тому можемо припустити, що її дві структурні частини, внутрішня і зовнішня, виявляються у відповідних сторонах музичного слуху.

Саме тому, інтонаційна активність внутрішнього слуху, втручаючись в процеси розкодування нотного тексту та створення ідеального виконавського образу, збуджує продуктивну роботу мислення, його творчу самостійність, сприяє самореалізації й самовдосконаленню особистості.

З переходом ідеального виконавського образу у реально-практичну інтерпретаторську діяльність великого значення, на наш погляд, набуває зовнішній музичний слух у вигляді дійового слухового самоконтролю. Він, як вже зазначалось є одним з видів самоконтролю, тобто виконує функцію саморегуляції індивіда (П. Анохін). Ця функція виявляє невідповідність будь-яких елементів, що утворюють процес і результат діяльності.

У музично-виконавській роботі вчителя музичного мистецтва за допомогою дійового слухового самоконтролю відбувається фіксація відхилень від певного зразка (ідеальний виконавський образ), здійснюється регуляція самостійних дій з коригуванням слухової

сфери, технічного апарату, а також відбувається самооцінка виконання, яка виступає заключною частиною дійового самоконтролю і показує його сформованість.

Забезпечуючи самоаналіз та самооцінку діяльності майбутнього вчителя музичного мистецтва, дійовий слуховий самоконтроль є необхідною складовою його творчої самостійності, пов'язаної з виконанням музичних творів.

Таким чином, розгляд науково-педагогічної та спеціальної літератури, дозволяє зробити висновок, що творча самостійність майбутнього вчителя музичного мистецтва, базуючись на діяльності внутрішньослухової сфери, виявляючись у оригінальності виконавських дій і здатності до дійового слухового самоконтролю є якістю особистості, яка відображає найвищий рівень професіоналізму й максимально сприяє самореалізації та самовдосконаленню вчителя. Вище викладене дає підстави вважати розвиток творчої самостійності провідною педагогічною умовою формування музично-виконавської культури майбутніх вчителів музичного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Сегеда Н.А. Професійний розвиток викладача музичного мистецтва: історія, методологія, теорія: [монографія] / Н.А. Сегеда – Київ: НПУ імені М.П. Драгоманова, 2011. – 273 с.

2. Чаплигін О.К. Творчий потенціал людини: від становлення до реалізації: соціально-філософський аналіз: [монографія] / О.К. Чаплигін – Х.: Основа, 1999. – 277 с.

УДК 783.6.071.2:276.2.,17/19”

С. Б. Брежнєва

викладач кафедри теорії і методики музичної освіти та хореографії,
Мелітопольський державний педагогічний
університет імені Богдана Хмельницького

ОСОБЛИВОСТІ ХОРОВОГО ВИКОНАННЯ ДУХОВНИХ ПІСЕНЬ МЕНОНІТІВ

Анотація. Дослідження пов'язане з особливостями хорового виконання духовних пісень менонітів. У роботі подається аналіз чоловічої хорової культури виконання пісень співів, а також розкриваються причини природної забарвленості чоловічих голосів.

Ключові слова: меноніти, духовні пісні, церковні піснеспіви, хорал, гармонія, акапельний піснеспів.

THE FEATURES OF MENNONITE SPIRITUAL SONGS' CHORAL IMPLEMENTATION

Annotation. The research is connected with the peculiarities of the choral performance of the spiritual songs of the Mennonites. The research work deals with analyze development of spiritual songs' choral culture.

There are also analyzes the male choral culture of singing and reveals the reasons for the natural color of male voices.

Key words: Mennonites, spiritual songs, church chants, chorus, harmony, chapel singing.

Духовні пісні в менонітів посідають центральне місце в поклонінні Богу тому, що виконання гімнів є найкращим джерелом світла та надії кожної людини в житті .

Так історично склалося, що менонітська музика інституціонально була чоловічою, тобто в ній домінували голоси чоловіків, але Мері К. Ойер (Mary K. Oyer) внесла свій погляд на виконання пісень та розширила музичні канони в менонітській музиці завдяки крос-культурному обміну.

Але ще не отримано відповіді на запитання: якщо активно використовувати нові візуальні та музичні технології в оформленні пісень, як це буде співвідноситися з акапельним пісенспівом менонітів?

У журналі “Життя менонітів” («Mennonite Life») (1948 р.; 1952 р.) була надрукована серія статей про музичне життя менонітів в Америці. Люди, які мешкали далеко від менонітів, не могли зрозуміти, чому дитячі та юнацькі хори завжди мали високі рейтинги на шкільних музичних фестивалях; чому вокальні ансамблі та їх творчість були настільки популярними серед молоді? Самі меноніти цей музичний феномен пояснюють, звертаючись, перш за все, до історії їх родин і суспільства, відзначаючи духовні цінності та їх прищеплення в сім’ї. Меноніти дають оцінки цьому феномену, використовуючи як суб’єктивний, так і об’єктивний підхід. Меноніти визнають, що в них добре розвинена хорова культура, є знання теорії вокальної музики, багато дуже вдалих чоловічих голосів, які мають надзвичайну природну забарвленість. Чоловічі голоси більш розвинені та за своєю природою мають відтінки агресивності. Вокальне мистецтво менонітів викристалізовувалося на духовних німецьких традиціях. Меноніти вважають, що завдяки їх тевтонським корінням, їхнім фізичним характеристикам чоловічі голоси мають те, чого немає в скандинавів, голландців і англосаксів. Чоловічі голоси менонітів формувалися тривалий час у сільській місцевості, під час тяжкої фізичної праці на свіжому повітрі. Ритм музики меноніти відчувають природно. Домінування голосів чоловіків над жіночими було очевидним і давало додаткову забарвленість у виконанні пісенспіву. Чоловіки були дуже активними та створювали додаткові хори й квартети, де виявляли свій співочий талант. Чоловіки могли брати участь у різних хорах, у тому числі в змішаних. Саме суспільство менонітів залучало чоловіків до музичної справи, коли було дозвілля, вони обов’язково брали участь у церковних пісенспівах. Вони володіли *вертикальною гармонією музики*, тобто добре знали й користувалися висотною системою, акордами, тональністю в музиці. Вертикальна гармонія відображає проєкцію загальноестетичного явища, надає благозвучності

гармонійно впорядкованим звукам. Так, наприклад, непідготовленому слухачу гармонія здається випадковим набором звуків, взятих одночасно. Хорал і вертикальна гармонія звуків були домінантою в чоловічих піснеспівах.

Менонітська церква завжди підтримувала вокальні піснеспіви (духовні, фольклорні пісні дорослих і дітей) та не вітала, навіть стримувала, засвоєння підростаючим поколінням танців, засвоєння різних музичних стилів у виконанні духовних творів, оволодіння різними музичними інструментами. Унісонний піснеспів був провідним в організації дорослих чоловічих та жіночих і дитячих хорів. Ще один факт вражав суддів фестивалівних вокальних конкурсів та інших учасників фестивалю: хоровий колектив чоловіків-менонітів мав *велику звучність тону*. Гортанний звук, вільне володіння діапазоном, глибина голосу, краса тону – усе це дає неперевершені музичні результати в менонітів. Юнаків з дитинства привчали виконувати духовні пісні, де цілком задіяне почуття, мати піднесені думки при виконанні духовного гімну, що безпосередньо впливало на звучання голосу. Духовні слова та краса текстів гімнів привчали юнаків співати “від щирого серця”. Ця практика згодом була збережена, навіть тоді, коли в духовному піснеспіві з’явилися музичні інструменти: фортепіано, орган, гітара. Повне тональне співзвуччя музичного інструменту та людського голосу – це наступне завдання в музичній теорії та практиці менонітів. Меноніти прагнуть не довіряти похвалу й поклоніння Богу саме музичному інструменту, це повинно йти від їхнього голосу через духовний піснеспів. Традиції хорового співу менонітів входили до шкільної програми, школярів широко залучали до хорового співу. На шкільному дворі часто лунала музика хорів.

Але меноніти стурбовані зниженням музичних стандартів у школах та коледжах. Вони не сприймають «Джазовий» Євангеліє. На думку менонітів, регент хору повинен мати якісну духовну музичну освіту, намагатися виконувати складні духовні пісні та відповідати кращим стандартам церковної музики .

ЛІТЕРАТУРА

1. Assembly Songs: A Hymnal Supplement – Hymns Both New and Old. Scottdale, Pa. ; Newton, KS, 1983.
2. Horst I. B. The Mennonites in Amsterdam. *Mennonite life*. 1952. July. P. 113–114.
3. Juhnke J. C. Rethinking the Great Trek. *Mennonite Life*. 2007. Vol. 62. № 2. P. 21–28.
4. Juhnke J. C. Rethinking the Great Trek. *Mennonite Life*. 2007. Vol. 62. № 2. P. 23.

ПІДГОТОВКА СТУДЕНТІВ ДО ВИКОРИСТАННЯ МУЛЬТИМЕДІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ В ПРОЦЕСІ АКТУАЛІЗАЦІЇ ЗНАЬ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. В тезах підіймаються питання методичної підготовки студентів до використання мультимедійних технологій на уроках музичного мистецтва, надається визначення та структура мультимедійних технологій навчання, розглядаються види мультимедійних технологій, означаються певні знання, уміння та навички їх створення та застосування.

Ключові слова: мультимедійні технології, підготовка студентів до використання мультимедійних технологій, вміння та навички, актуалізація знань, урок музичного мистецтва.

Annotation. These theses reveal the aspects of methodological training of students aiming the proper usage of the multimedia technologies at the music art lessons, give the definition and the structure of multimedia technologies in teaching, observe the types of multimedia technologies, state the specific competences and skills of their formation and usage.

Key words: multimedia technologies, training students how to use multimedia technologies, competences and skills, actualization of knowledges, music art lesson.

У національній доктрині розвитку освіти України у XXI столітті звертається особлива увага на підготовку нової генерації педагогічних кадрів, здатних використовувати всі новітні технології навчання та виховання, враховуючи інформаційні та мультимедійні.

Впровадження новітніх форм організації навчального процесу впливає на підвищення ефективності навчання в сучасній школі. Інтенсифікація навчального процесу, можливість зробити його більш наочним та динамічним має лише викладач, який володіє комп'ютерними та мультимедійними технологіями, що на уроках музичного мистецтва стає реальною необхідністю.

В тлумачному словнику сучасної комп'ютерної лексики "мультимедійні технології" визначаються як спеціальна інтерактивна технологія, яка за допомогою технічних і програмних засобів забезпечує роботу з комп'ютерною графікою, текстом, мовленнєвим супроводом, високоякісним звуком, статичними зображеннями й відео.

Мультимедійні навчальні технології – це сукупність технічних навчальних засобів і дидактичних засобів навчання – носіїв інформації.

Структуру мультимедійної технології утворює сукупність інтерактивних відео технологій, комп'ютерних технологій і технологій дистанційного навчання.

Мультимедійні ресурси є перспективним і високоефективним інструментом в освітній галузі. Вони надають учителеві інформацію у більшому обсязі, ніж традиційні джерела, а також у більш наочній формі.

Наслідуючи один із фундаментальних методів навчання – наочність, який, за Я. Коменським, є “золотим правилом дидактики”, мультимедійні засоби підвищують мотивацію, значно полегшують процес навчання, оптимізують його ефективність і якість, спонукають тривалий час утримувати інтерес учнів та їх активність.

Використання мультимедійних засобів в освіті на сучасному етапі її розвитку активно вивчається та досліджується як зі сторони педагогів, психологів, так і з боку спеціалістів з комп'ютерних технологій. Психологічні основи програмованого навчання розроблені у працях А. Берга, В. Беспалька, О. Тихомирова та ін. Дослідження Б. Гершунського, О. Єршова, Ю. Машбиця та ін. актуалізують теорію комп'ютеризації освіти. Вирішенню проблем використання комп'ютерних засобів присвячені праці М. Жалдака, К. Обрізан, О. Пометун.

Розрізняють наступні види мультимедійних технологій:

- інтерактивна дошка;
- освітні програми;
- мультимедійний екран;
- діагностичні комплекси.

Аналіз впровадження мультимедійних технологій у навчання засвідчує, що вони дають змогу замінити майже всі традиційні технічні засоби навчання, дають змогу вчителю оперативного поєднувати різні засоби, що сприяє глибшому й більш усвідомленому засвоєнню навчального матеріалу, економить час уроку, насичує його інформацією

Зважаючи на те, що музичне мистецтво є таким предметом, що вимагає постійного використання демонстраційного матеріалу, мультимедійні технології необхідно залучати в навчальний процес для розв'язання багатьох проблем сучасної методики викладання.

Питанню підвищення професійних умінь студентів мистецького напряму приділяється певна увага, але, в нашому випадку, ми розглянемо питання підготовки майбутнього учителя музичного мистецтва до використання мультимедійних технологій в одному із компонентів уроку – актуалізації знань.

Методична підготовка студента до використання мультимедійних технологій і традиційних технічних засобів навчання передбачає:

- визначення тем, розділів програм, які потребують застосування технічних засобів і програмних матеріалів в різних формах навчання;

- визначення методичних прийомів, що забезпечують ефективне використання мультимедійних технологій;

- уміння розробляти різноманітні дидактичні матеріали.

Як відомо, структура уроку музичного мистецтва в загальноосвітній школі складається з наступних компонентів:

- організаційний момент;

- актуалізація опорних знань;

- мотивація;

- сприйняття нової теми;

- осмислення та систематизація знань;

- підведення підсумків уроку.

На всіх етапах уроку можна використовувати мультимедійні технології, для чого необхідно набути студентам певні знання, уміння та навички їх застосування та створення.

Отже, використання мультимедійних технологій в навчальному процесі передбачає, що вчитель вміє:

- обробляти текстову, цифрову, графічну і звукову інформацію за допомогою відповідних програм і редакторів для підготовки дидактичних матеріалів (варіанти завдань, таблиці, схеми, креслення, малюнки тощо);

- створювати слайди з навчального матеріалу, використовуючи редактор презентації Microsoft Power Point та демонструвати презентацію на уроці;

- використовувати наявні готові програмні продукти зі своєї дисципліни;

- організовувати роботу з електронним підручником на уроці;

- застосовувати навчальні програмні засоби;

- здійснювати пошук необхідної інформації в Інтернеті в процесі підготовки до уроків і позакласних заходів;

- організовувати роботу з учнями з пошуку необхідної інформації в Інтернеті безпосередньо на уроці;

- розробляти тести, використовуючи готові програми-оболонки або створювати їх самостійно, і проводити комп'ютерне тестування.

Саме, вміння створювати та використовувати тест-завдання за допомогою мультимедійних технологій в процесі актуалізації опорних знань необхідне майбутньому вчителю музичного мистецтва. Для цього необхідно: володіти матеріалом попередніх уроків, вміннями використання різноманітних засобів комп'ютерних технологій (технічних та програмних), мати навички створення мультимедійних презентацій та тестових завдань, фонограм за допомогою комп'ютерних музичних програм або електронного музичного інструменту, роботи в музичних редакторах.

В тестових завданнях можна використовувати фрагменти музичних творів як за допомогою аудіо звучання в MP 3 форматі, так і за допомогою відеофрагментів, які підготувати заздалегідь. За допомогою мультимедійної апаратури можна продемонструвати слайди із зображенням героїв того чи іншого твору (опери, балету, оповідання), краєвидів різних країн, вихідцями з яких були композитори прослуханих та вивчених творів, архітектурні чи скульптурні композиції різних епох і стилів, відеофрагменти власного виконання твору і т.ін.

Таким чином, підготовка студентів до використання мультимедійних технологій в процесі актуалізації знань на уроках музичного мистецтва повинна бути систематичною і послідовною, що допоможе їм у майбутній професійній діяльності.

УДК [378.091.212:78.071.2]:17.023.34

Л. М. Василенко

доктор педагогічних наук, доцент
кафедри теорії і методики музичної освіти та хореографії
Мелітопольський державний педагогічний
університет імені Богдана Хмельницького

МЕТОДИКА ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ЗАДОВОЛЕНОСТІ СТУДЕНТІВ ПРОЦЕСОМ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ

Анотація. У представленій роботі виокремлено та охарактеризовано функції, педагогічні умови, принципи та методи, які спрямовано на забезпечення задоволеності студентів процесом вокальної підготовки. Задоволеність студентів навчальною діяльністю у контексті вокальної підготовки розглядається як емоційний стан у вигляді переживання задоволення, радості, насолоди, що виникають внаслідок оцінювання студентами повноти вдоволення власних потреб у процесі навчання.

Ключові слова: задоволеність, функція, педагогічна умова, принцип, метод, фасилітація, чуттєзнання, конгруентність, афіліація.

Annotation. Functions, pedagogical terms, principles and methods which are directed on providing of satisfaction of students the process of vocal preparation, are selected in the presented work and described. Satisfaction of students in the context of vocal preparation is examined educational activity as the emotional state as experiencing of satisfaction, gladness, pleasures which arise up as a result of evaluation of plenitude of satisfaction of own necessities students in the process of studies.

Key words: satisfaction, function, pedagogical condition, principle, method, fasilitaciya, chutteznannya, congruence, afiliaciya.

Задоволеність студентів навчальною діяльністю у процесі вокальної підготовки розглядається у взаємозв'язку із: 1) проблемою

суб'єктивної значущості для студентів співацької діяльності (й в цьому плані “задоволеність навчальною діяльністю” можна визначити як інтегральну суб'єктивну характеристику *ставлення* майбутнього вчителя до різних аспектів вокально-педагогічної активності – до змісту навчальної діяльності, до професії, до роботи в конкретних умовах тощо); 2) *мотивацією* (трактування задоволеності як мотиву вписується в теорію очікувань – ця теорія ґрунтується на силі дії стимулу потреби й уявленні про природу задоволення); 3) *оцінкою* співвідношення між характеристиками навчальної роботи, її результатами і зусиллями, що витрачаються на її виконання (і тут задоволеність є результатом когнітивно-творчої активності студентів, що одночасно вдовольняє потреби в досягненні й самореалізації та стимулює подальший розвиток особистості в професійному пошуку й зростанні); 4) *станом*, що виражається в двох основних формах: ситуаційних переживаннях радості, задоволення та насолоди і більш стійких станів – настроїв. Звідси задоволеність студентів навчальною діяльністю у контексті вокальної підготовки розглядається як емоційний стан у вигляді переживання задоволення, радості, насолоди тощо, що виникають внаслідок оцінювання студентами повноти вдоволення власних потреб (у навчанні, у спілкуванні, творчості, самопізнанні та самореалізації, досягненні успіху, збереженні здоров'я тощо) та досягнення цілей навчальної діяльності, підтвердження очікуваних її результатів.

Щодо зазначеного, у процесі вокальної підготовки здійснюються певні *функції*, а саме: *стимулююча*, яку орієнтовано на утворення у студентів мотивів та бажань займатися співом; *активізуюча*, що спрямовує зусилля студентів на досягнень високих результатів у співацькій справі; *організуюча*, завдяки якій формується у студентів готовність відповідати дисциплінарним вимогам навчального процесу; *розвивальна*, в контексті якої здійснюється розвиток й удосконалення інтелектуальних, фізичних, емоційних та вольових якостей студентів; *гармонізуюча*, яку спрямовано на досягнення психофізіологічної гармонії особистості; *феліцітарна*, що дає можливість студентам відчувати себе щасливими у процесі вокального навчання.

Щоб забезпечити здійснення цих функцій, необхідно додержуватися педагогічних умов, які б були доцільними та достатніми щодо вирішення поставлених завдань – на разі це забезпечення задоволеності студентів процесом вокальної підготовки. На нашу думку, це має здійснюватися дотриманням *педагогічних умов*, а саме:

- *систематичне застосування педагогічної фасилітації в процесі вокальної підготовки*. Виступаючи організатором навчально-пізнавальної діяльності студентів, педагог виконує функцію фасилітатора, тобто надає педагогічну допомогу і підтримку майбутнім учителям музичного мистецтва, яка виражається у підвищенні продуктивності навчальної діяльності студентів. Професійні функції

викладача вокалу, з позиції педагогічної фасилітації, представлено такими рольовими моделями, як: викладач-авторитет, коли педагог стає для студентів певним еталоном співацької майстерності, що позитивно впливає на майбутніх фахівців, утворюючи у них довіру до свого викладача; викладач-тренер, в якості якого педагог з вокалу здійснює комплекс вправ, спрямованих на керування резонаторною функцією звукоутворення студентів; викладач-консультант, мета якого полягає у тому, щоб навчити студентів знаходити рішення проблем, що постають перед ними у процесі навчання; викладач-модератор, місію якого спрямовано на розкриття потенційних співацьких можливостей студента та його здібностей для досягнення вокальної майстерності; викладач-тьютор, котрий здійснює педагогічний супровід студентів, а саме, аналізуючи інтереси, наміри, потреби, бажання, особисті устремління кожного із студентів, допомагає їм визначитися із індивідуальним стилем майбутньої професійної діяльності;

- *актуалізація “чуттєзнання” в досвіді опанування студентами вокально-виконавським мистецтвом.* Чуттєзнання виступає як особливий, у порівнянні із емпіричним і розсудливим, вид знання, що опановується особистістю у внутрішньому досвіді самопізнання шляхом синтезу раціонального та чуттєвого. Тобто чуттєзнання – це знання, що спирається на єдність духовних сил та пізнавальних здібностей майбутніх фахівців, а саме: сенситивних, соматичних, афективно-когнітивних тощо. Знання, яке надається вокальною методикою, вкрай специфічне по відношенню до наукового, оскільки володіє цілим рядом характеристик, що не мають аналогів у масиві наукового знання, і спирається на істотно інші пізнавальні механізми і здібності особистості, що проявляється у досвіді вокально-виконавської діяльності. Саме в досвіді вокально-виконавської діяльності розкриваються такі його різновиди, як духовний та естетичний (досвід переживання й творчості), тілесно-орієнтаційний та когнітивно-узагальнюючий. При цьому цей досвід відрізняється органічністю й цілісністю, охоплюючи усі його форми – сприйняття, відчуття, відтворення, виконання. У результаті такого цілісного досвіду співак знаходить в собі певний пізнавально-відчуттєвий “сплав”, джерелами якого є зовнішні й внутрішні відчуття організму, розумові й чуттєві асоціації;

- *активізація здатності до конгруентності студентів-музикантів.* Конгруентність спостерігається в тих випадках, коли внутрішні відчуття, почуття і переживання особистості адекватно відображаються в її свідомості та точно відтворюються у поведінці; коли особистість сприймається такою, якою вона є насправді. Конгруентність – це також і динамічний стан, в якому людина найбільш вільна і автентична сама із собою, оскільки спроможна розібратися у своїх почуттях, відчути внутрішню комфортність, гармонію та задоволення.

Вокальні заняття – найкращий активізатор конгруентності студентів. Методика вокальної підготовки, спрямована на студента, ураховує усі властиві йому задатки, здібності, можливості, з одного боку, та вади – з іншого. І це, передусім, ґрунтується на гармонізуючому ефекті вокального навчання щодо особистості майбутніх фахівців. Формуючи співацький звук, відшліфовуючи техніку звуковедення, розвиваючи емоційно-образну сферу особистісного виявлення виконавця у процесі вокальної репрезентації, процес вокальної підготовки охоплює увесь спектр психофізіологічних складових студента, не залишаючи йому права не звернути на себе увагу. Процес вокальної творчості дає можливість студентам відчувати себе “наодинці із Всесвітом”, а співацька діяльність дозволяє їм зрозуміти свої бажання й узгодити їх зі своїми можливостями;

- *стимулювання прояву афіліативної тенденції у професійній поведінці майбутніх учителів музичного мистецтва* – умова, за якої ураховується той факт, що успіх формування фахівця у вищому навчальному закладі значною мірою залежить не тільки від того, як і наскільки оволодіває студент знаннями, вміннями і навичками, на які цінності у майбутній професійній діяльності він орієнтує себе в період навчання, а й від процесу емоційної взаємодії та міжособистісного спілкування. Сутність афіліації щодо вокальної підготовки полягає в наявності у студентів прагнень до спілкування із слухачами на емоційно-експресивній мові співу, потреб передачі у такий спосіб інформації й отримання відгуку з боку слухача. Спрямованість на стимулювання прояву афіліативної тенденції у професійній поведінці майбутніх учителів музичного мистецтва в системі вокальної підготовки може здійснюватися у формі виконавської діяльності як у процесі навчальних занять, педагогічної практики, так і в концертних виступах, де безпосередньо відбувається не лише репрезентативний ефект, а й здійснюється механізм спілкування.

Здійснення представлених педагогічних умов стає ефективнішим завдяки дотриманню наступних *методичних принципів*: *принцип гуманізації навчального процесу*, що у своїй гуманістичній основі уможливорює втілення прагнення студента до задоволення, насолоди та щастя; *принцип спонукання студентів до самопізнання через розуміння людської природи*, який дає можливість студентам зрозуміти сутність гедоністичного імперативу людини та знайти правильний та надійний шлях його узгодження із навчальним процесом; *принцип індивідуалізації вокального навчання*, який спрямовано на суб'єкта навчання з його індивідуальною диференційованістю, закладеною природою у скриню самостійності студента; *принцип забезпечення толерантності у міжособистісних стосунках*, що характеризується терпимістю й повагою з боку викладача до студентів, їхніх прагнень, думок та вчинків; *принцип досягнення позитивності емоційного стану*, що передбачає центрованість майбутніх фахівців на

позитивному досвіді, який призводить до внутрішнього комфорту і задоволеності; *принцип мобілізації потенційних сил студента*, який орієнтовано на розвиток у нього активності щодо самореалізації у вокально-педагогічній діяльності.

Безумовно, методика забезпечення задоволеності студентів процесом вокальної підготовки не може оминати специфічні для цього процесу методи, в яких віддзеркалилися вимоги узгодження механізмів технічно-виконавського опрацювання голосу студентів із емоційно-чуттєвим осягненням ними навчального процесу: *метод утворення естетичних установок шляхом встановлення вокально-еталонних орієнтирів*, який охоплює блок прийомів і засобів, спрямованих на розвиток художнього смаку студентів, формування у них естетичної ерудиції та вокального ідеалу, що реалізується у їхній захопленості академічним співом; *метод стимулювання інтересу до вокальної діяльності шляхом застосування факторів здивування*, який передбачає застосування прийомів заохочення студентів до академічного співу, що здійснюється завдяки акцентуації на власних співацьких можливостях майбутніх фахівців; *метод досягнення співацької свободи на основі акустичних адаптацій*, який спрямовано на забезпечення фізіологічної комфортності студентів під час фонації, що надає їм впевненості в собі і сприяє творчому самоздійсненню; *метод досягнення усвідомленого ставлення до співочого голосоутворення на основі встановлення пізнавально-чуттєвої гармонії*, який забезпечує пізнавально-чуттєвий баланс освоєння наукових істин співацької фонації, що є найкоротшим шляхом досягнення студентами вокальної майстерності; *метод активізації відкритості досвіду власних переживань шляхом самоіндефікації із образами вокальних творів*, який вимагає спрямування почуттів виконавця, як джерела творчої експресії, у річище вокального звучання, наповнюючи, таким чином, образну палітру вокальних творів; *метод забезпечення внутрішнього локусу самооцінки шляхом активізації самостійності*, що активізує самоусвідомлення студентів та адекватне розуміння ними внутрішніх та зовнішніх підстав власної професійної успішності; *метод спонукання студентів до отримання творчої радості шляхом вокально-виконавської репрезентації*, який залучає студентів до виконавської діяльності як найдієвішої форми виявлення творчого натхнення співака, що пов'язано із насолодою самоактуалізації.

МЕТОДИЧНА ДОЦІЛЬНІСТЬ ВИКОРИСТАННЯ ТВОРІВ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ДЖАЗОВОЇ МУЗИКИ У НАВЧАЛЬНОМУ РЕПЕРТУАРІ УЧНІВ-ПІАНІСТІВ ДИТЯЧИХ МУЗИЧНИХ ШКІЛ

Анотація. В публікації висвітлено визначний пласт у музичній культурі ХХ століття - джазове музичне мистецтво, яке є художнім здобутком поєднання різних культур, надано історичну періодизацію становлення стилю джазового виконавства та композиції, наголошується на методичній доцільності використання фортепіанних джазових творів з метою розширення репертуарної палітри та вдосконалення виконавського розвитку учнів дитячих музичних шкіл.

Ключові слова: джазова музика, джазове виконавство, імпровізаційність, джазовий стиль виконання, репертуарна палітра.

Annotation. The publication highlights an outstanding layer in the musical culture of the twentieth century - jazz music, which is an artistic achievement of a combination of different cultures, provided a historical periodization of the formation of the style of jazz performance and composition, notes the methodological expediency of using piano jazz pieces to expand the repertoire palette and improve the performance of students children's music schools.

Key words: jazz music, jazz performance, improvisation, jazz style of performance, repertory palette.

Важливим завданням сучасної музичної педагогіки виступає творчий розвиток особистості, спроможної орієнтуватися у музично-інформаційному просторі, перенасиченого музичною інформацією різної вартості. Окреслене завдання потребує особливої організації спілкування молоді із сучасною музичною культурою, що не обмежується рамками процесу навчання в закладах освіти. Одним із шляхів вирішення поставленого завдання є опанування джазової музики - визначного мистецького явища, котра виступає інтонаційною основою значного пласта естрадної музики, популярного нині у молодіжному музичному споживанні.

Джаз – яскрава сторінка музичної культури ХХ століття. Історія його існування нараховує багато десятиліть, за цей час джаз пройшов колосальну еволюцію в плані форми, стилю, музичної мови, середовища побутування тощо. Вивченням джазу як явища сучасного музичного

мистецтва займаються вітчизняні та зарубіжні музикознавці, серед яких треба назвати такі імена, як А. Баташев, І. Бриль, Дж. Л. Коллієр, В. Конен, В. Молотков, В. Озеров, Ю. Панасьє, У. Сарджент, В. Симоненко, М. Уільямс, В. Фейєртаг, Ю. Чугунов та інші.

Для того, щоб осягнути, що представляє собою джаз, слід, перш за все, зрозуміти, що він не є вдалою компіляцією різнорідних елементів африканської та європейської культури, а є самостійним художнім здобутком різних культур (американської, африканської, європейської та частково культури Сходу). Джаз підрозділяється на велику кількість періодів, стилів, напрямків. В загальному плані в історії джазу можна виділити три основних періоди: 1) архаїчний джаз; 2) період свінгу або класичний джаз; 3) сучасний джаз (за О. Галицьким). У музикознавчих дослідженнях виділено періодизацію історії джазу, яка також виявляє зміну трьох художніх концепцій і напрямків джазу на основі еволюції художнього змісту: 1) *традиційний напрямок джазу*: новоорлеанський джаз і усі його різновиди – диксиленд, чикагський джаз; стиль свінг; 2) *сучасний напрямок джазу* – бібоп, кул, прогресив, хард боп, вест коуст; 3) *авангард* (вільний або новий джаз), до нього увійшли модальний новий джаз, вільна імпровізація (за О. Коваленком).

Збагачення репертуарної палітри учнів-піаністів дитячих музичних шкіл та шкіл мистецтв творами джазової музики сприяє вдосконаленню виконавського арсеналу учня та занурює його у світ творчої інтерпретації. Фортепіанне джазове виконавство у багатьох відношеннях відрізняється від академічного, класичного, і в тому числі - за характером творчості. Певною мірою воно ближче до давніх епох розвитку музичної культури, коли виконання було невіддільне від написання музики і повинно було зберігати з ним органічну єдність. Цей синтез здійснювався в імпровізації, що була основою виконавського мистецтва. Сфера спільності з академічним виконавством стосується насамперед опанування технічно-виконавських навичок.

До характерних особливостей джазового виконавства відносять неакадемічні засоби звуковидобування та інтонування, імпровізаційний характер розвитку мелодії і її розробки, багатопланову ритмічну структуру (дводольність особливого типу, поліритмія, складна система синкопування), підвищену емоційність виконання. Г.Зайцев цей список доповнює ще віртуозним володінням інструменту і віртуозним виконанням джазу. В. Конен також бачить визначальний початок в джазі в сольній і колективній імпровізації і грі на слух, що потребує високого рівня віртуозності, дослідник ще виділяє таку особливість, як незвичний тембровий колорит.

Різні ступені комплементарності функцій виконавця і композитора, разом зі сформованими особливостями фортепіанної технічної вправності, сприяють розвитку в учнів-піаністів навичок концертного

виконання джазової музики, її виконавського втілення у новій версії виконавської інтерпретації. Специфіка освоєння стильових орієнтирів мистецтва полягає у наявності внутрішніх спонукань до імпровізаційності та власної творчості, внаслідок чого виконавське втілення учнем твору виходить за межі композиторської моделі.

У джазовій традиції фортепіанного виконавства виховання імпровізаційних навичок, розвиток виконавської вправності та гармонічного мислення відбувається поетапно, через опанування нескладного репертуару. До творів, які доцільно застосовувати на початковому етапі ознайомлення з музичною мовою джазу відносяться збірки українських композиторів М. Замороко “Джаз для малюків”, Г. Саська “Джазова сюїта”, твори Л. Колодуба, Ж. Колодуб, М. Скорика, О. Саратського в яких особливості сучасної джазової музики такі як полістилістика; складність гармонічної мови (елементи позатональності), сполучення складної джазової гармонії і імпровізації з метричною пульсацією; доповнюються красою українського мелосу. Методична доцільність освоєння інструментальних творів джазової музики ґрунтується саме на імпровізаційній природі фортепіанного джазового музикування, як найважливішого компоненту творчого процесу, що суттєво позначається на формуванні виконавського комплексу піаністичних завдань, які (на відміну від класичних традицій фортепіанної гри) виходять за межі, потенційно заданих музичним текстом, внаслідок чого виконавський контент значно розширюється під впливом композиторської моделі, пов’язаної з мовою, синтаксисом, формами, жанрами і стильовими орієнтирами джазового мистецтва.

УДК 37.013.43:78

Н.С. Воронова

кандидат філософських наук, доцент
кафедри культурології, естетики та історії
ДВНЗ “Донбаський державний педагогічний університет”

МУЗИЧНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ – НОВА СПЕЦІАЛЬНІСТЬ ЧИ НАУКА?

Анотація. Висвітлюються основні причини виникнення музичної культурології. Поняття тлумачиться як синтез нових орієнтирів вітчизняної гуманітаристики та художньо-мистецької практики. Предтечею утворення музичної культурології визначено галузь мистецької педагогіки. Визначено вектори подальшого розвитку, а саме: загальнокультурологічний, вивчення музичних процесів, відпрацьовування специфічних практичних навичок.

Ключові слова: музична культурологія, мистецтво, педагогіка, музика.

Annotation. Highlights the main causes of music studies. The concept is interpreted as the synthesis of new domestic benchmarks of the

Humanities and artistic-creative practice. The forerunner of education music studies identified the industry of artistic pedagogy. Determined the future development, namely: General culture, the study of musical processes, the development of specific practical skills.

Key words: musical culture, art, education, music.

Завдання максимально наблизити найсучасніші надбання дисциплін культурологічного циклу до традиційних музично-теоретичних предметів, а також виробити на цій основі новітні, краще пристосовані до реалій сучасного культурно-мистецького життя форми та стратегії художньої практики, визначило появу чи нової спеціальності, чи галузі наукового пізнання – музичної культурології. У відношенні до людини музичне мистецтво виступає як сутнісний самовияв культури, що цілісно вводить людину в даний культурний світ, буттєво залучає до внутрішніх тенденцій його розвитку. Зближення понять “музика” і “культура” не випадкове. Музичне мистецтво передбачає культурне освоєння буття, орієнтуючи його на категорії “цінність”, “спілкування”, адже музична мова зрозуміла всім народам. Ідеї і цінності, утверджені культурою, виступають у музиці як зміст цілісного людського переживання. Тому, з погляду культурологічного підходу, музичне мистецтво розглядається як “культура культури”, як спосіб освоєння людиною вищих системоутворюючих принципів культури.

Необхідно особливо виділити концепцію О. Ф. Лосєва, яку автор називає ноологічною, ґрунтуючись на аристотелівському вченні про розум. Античний розум зорієнтований на актуалізацію “ейдосу” - внутрішню форму буття, розум, крізь призму упорядкування хаосу в космос, крізь призму “естезису”. Основуючись не тільки на “Поетиці” і “Політиці”, а й на “Метафізиці” Аристотеля, де у книзі XII описані поняття прекрасного та стан “вічного задоволення в самому собі”, “перебування у благодаті розуму до самого себе”, О. Ф. Лосєв заперечує всі предметно-логічні напрямки і створює теоретико-естетичну платформу для синтезу, що ґрунтувався б на поверненні до вихідної цілісності й збереженні всіх наукових досягнень. Отже, цілком природним бачиться той факт, що цілеспрямоване і глибоко продумане застосування музичного мистецтва викликає велику кількість реакцій духовного, естетичного, інтелектуального, емоційного та фізіологічного характеру.

Попередником музичної культурології ми вважаємо галузь мистецької педагогіки. Мистецька педагогіка, як нове наукове поняття, не так давно увійшло в обіг понятійно-термінологічного апарату дослідників, хоча, як і все нове, це поняття не завжди сприймалося науковцями одразу і повністю. Але більшість провідних учених, які працюють у галузі мистецької освіти, схиляються до того, що у викладанні окремих видів мистецтва є спільні риси, що базуються на загальних основах класичної педагогіки. Тому мистецька педагогіка

переконливо виокремилася у галузь педагогічної науки зі своїм предметом та змістовними категоріями. Одними з перших науковців, які обґрунтовано почали застосовувати цей термін до навчально-виховного процесу у галузі різних видів мистецтва, стали професори О. П. Рудницька, О. М. Отич, О. В. Михайличенко, В. Ф. Орлов, Г. Н. Падалка, Н. Є. Миропольська, Г. Ю. Ніколаї, Т. П. Танько, О. Я. Ростовський та ін.

Поява музичної культурології зумовлена актуальними загальнокультурними процесами, а саме – потребою інтегрування вітчизняних досягнень у галузі музично-педагогічної освіти в найширшому спектрі її загальногуманітарної спрямованості до європейського освітнього простору. Це остаточно виокремило та легітимізувало нову освітню сферу, наукову галузь, довело життєдайність і перспективність синтезу загальногуманітарного та мистецького векторів. Музична культурологія як новітня спеціальність дозволить впровадити системне виховання затребуваних сучасним арт-простором фахівців, які максимально наближені до найактуальніших процесів і вимог вітчизняного та європейського художньо-мистецького процесу. Процес становлення музичної культурології як науки та розвитку спеціальності “культурологія” сьогодні неможливо уявити без досліджень В. Рожка, С. Тишка, Т. Гуменюк, Л. Левчук, Л. Корній та ін.

На сьогоднішній день музична культурологія як нова наукова галузь і новітня спеціальність перебуває у динамічному розвитку, спонукає до пошуку. Так, при підготовці майбутніх магістрів культурології, слід розширювати міждисциплінарні зв'язки між блоком фахових музичних предметів і курсами гуманітарного циклу культурологічного спрямування. Програми слід скеровувати на розвиток фахівця нового зразка, передбачати щільний взаємозв'язок гуманітаристики, мистецтвознавства та широкого обсягу художньої практики.

УДК 383.316.6:57

Г. Ф. Врубель

концертмейстер кафедри теорії і методики
музичної освіти та хореографії
Мелітопольський державний педагогічний
університет імені Богдана Хмельницького

СУТНІСТЬ ТА СТРУКТУРНІ КОМПОНЕНТИ КОМПЕТЕНТНОСТІ В МУЗИЧНІЙ ОСВІТІ

Анотація. Розглянуто питання фахової компетентності майбутнього вчителя як передумову його майбутнього професіоналізму, висвітлено поняття “компетентність” в музичній

освіті. Основні акценти зроблені на визначення структурних компонентів компетентності вчителя музичного мистецтва.

Ключові слова: компетентність, компетентнісний підхід, компетентності педагога-музиканта.

Annotation. The issues of professional competence of the future teacher as a precondition of his future professionalism are considered, the concept of "competence" in musical education is highlighted. The main emphasis is on determining the structural components of the competence of the teacher of musical art.

Key words: competence, competence approach, competency of teacher-musician.

Соціальні зміни, які відбулися наприкінці ХХ – початку ХХІ століття мали безпосередній вплив на розвиток освіти, її цілі, зміст. Спрямування на творчу ініціативу, самостійність учнів та студентів, конкурентоспроможність, мобільність майбутніх фахівців стає дедалі актуальнішим. Зміни цілей освіти, які відбуваються у світі, викликають необхідність постановки питання забезпечення освітою більш повного, особистісно і соціально інтегрованого результату. В якості загального визначення такого інтегрального, соціально-особистісного феномену як результат освіти в сукупності мотиваційно-ціннісних та когнітивних складових використовують поняття "компетентність".

Проблемам організації навчального процесу у вищій школі на основі компетентісного підходу присвятили свої дослідження І. Бех, Н. Бібік, О. Овчарук, Н. Побірченко, О. Пометун, О. Савченко, С. Сисоєва, А. Хуторської та ін.; основи особистісно зорієнтованого навчання розглядали І.Бех, Л.Паламар, В.Рибалка, В.Серіков, О.Турянська, І.Якиманська та ін.; на розвитку інформаційно-навчального середовища вишу зосередили увагу В.Биков, Л. Білоусова, М. Бухаркіна, М. Запрудський, Ю. Жук та ін. Питання фахової компетентності майбутнього вчителя як передумову його майбутнього професіоналізму розглядали у своїх роботах І. Зязюн, Л. Масол, О. Олексюк, О. Отич, В. Радул, О. Рудницька, Л. Хомич та ін.; проблемам професійної музично-педагогічної підготовки майбутнього педагога-музиканта присвячені дослідження Е. Абдулліна, Л. Арчзжнікової, Л. Масол, О. Михайличенко, О. Ніколаєвої, О. Олексюк, Г. Ладапки, В. Черкасова, О. Щолокової й інших вітчизняних та зарубіжних вчених.

Отже, з'явилася необхідність визначитися у самому понятті "компетентність". Компетентність в перекладі з латинської мови означає коло питань, у яких людина добре обізнана, володіє знаннями і досвідом. Компетентності - якості, набуті через проживання ситуацій, рефлексію досвіду. Під компетентністю нами розуміється коло питань, в яких людина володіє знанням і досвідом, що дозволяє їй бути успішною у власній життєдіяльності. Компетентнісний підхід

передбачає чітку орієнтацію на майбутнє, яка проявляється в можливості побудови своєї освіти з урахуванням успішності в особистісній і професійній діяльності. Компетентність характеризується умінням здійснити вибір, виходячи з адекватної оцінки своїх можливостей у існуючій ситуації, та пов'язана з мотивацією на безперервну освіту. Запровадження компетентнісного підходу у нормативну і практичну складову освіти дозволяє вирішувати проблеми, типові для сучасної школи, середньої і вищої освіти, коли учні чи студенти в змозі якісно оволодіти комплексом теоретичних знань, проте відчують значні труднощі у діяльності, яка вимагає використання цих знань щодо вирішення істотних життєвих завдань або проблемних ситуацій.

Останнім часом з'явилося багато досліджень, присвячених проблемі компетентності вчителів, зокрема й учителів музичного мистецтва. Деякі засновані на загальноприйнятій класифікації компетентностей. Так, О. Грибкова виокремлює наступна структурні компетентності вчителя музики:

Ціннісно-смыслові компетентності: вільне орієнтування в просторі музичного мистецтва, здатність до виявлення і оцінки необхідних для професійної діяльності напрямків музики, її стилів, видів та жанрів, а також окремих творів, високий рівень розуміння образного змісту та власного музичного (вокального) звуку.

Загальнокультурні компетентності: рівень загальної культури педагога-музиканта, широта його поглядів, глибина і різноманітність інтересів, здатність співвідносити образи у різних видах мистецтва, орієнтуватися в загальному історичному русі культури, бачити актуальні для того або іншого часу види мистецтва та розуміти їх взаємозв'язок з загальним плином культури.

Навчально-пізнавальні компетентності: вироблена вже на ранньому етапі освітнього процесу потреба в щоденній праці, у наполегливих заняттях щодо освоєння світової та національної музичної спадщини, вдосконалення навичок володіння музичним інструментом (голосом, технікою диригування).

Інформаційні компетентності: весь спектр напрямків, пов'язаних із пошуком та засвоєнням професійної інформації, включаючи різноманітні нотні, аудіо - і відеоматеріали, а також безпосереднє сприйняття музики яка звучить під час концертів аудіо, або відеозаписів.

Комунікативні компетентності: розвинена здатність творчого спілкування в процесі спільного музикування, співу в хорі, ансамблі тощо.

Соціально-трудова компетентності: наявність усвідомленої потреби у щоденній праці, у постійному прагненні до продуктивної художньої творчості.

Компетентності особистісного самовдосконалення: неухильне професійне зростання завдяки удосконаленню виконавської, артистичної, педагогічної майстерності тощо.

Сучасні зарубіжні та вітчизняні дослідники шукають нові моделі професійної компетентності педагога-музиканта. Наприклад, в деяких дослідженнях специфічні професійні компетентності музиканта визначені у вигляді спеціальних компетентностей двох основних різновидів:

1. Компетентності щодо розпізнавання та інтерпретації музичного тексту (текст – музика (звучання) – текст). Вони є універсальними і забезпечуються здебільш (але не виключно) музичними здібностями, знанням і розумінням.

2. Спеціальні технічні (інструментальні) компетентності. Компетентності цього виду є вузькоспеціалізованими та забезпечуються здебільш (але не виключно) уміннями і навичками.

Ж. Кармазіна поєднує компетентності педагога-музиканта у такі основні блоки: 1) психолого-педагогічний; 2) методико-технологічний; 3) мотиваційно-дослідний; 4) професійно-музичний; 5) художньо-творчий. Згідно з дослідженням, психолого-педагогічні компетентності вчителя музичного мистецтва свідчать про узгодженість між його знаннями, практичними вміннями і власною поведінкою у процесі педагогічної взаємодії.

Методико-технологічні компетентності близькі до педагогічних. Вони існують у вигляді проблемно-тематичного планування індивідуальної та групової форм методичної роботи, застосуванням на уроках інноваційних технологій педагогіки мистецтва.

Мотиваційно-дослідницькі компетентності є показниками самоосвітньої та дослідницької діяльності. У цьому блоці знаходить місце стратегія власного професійного розвитку.

Професійно-музичні компетентності У цьому блоці об'єднані компетентності, рівною мірою притаманні як спеціальним (музичним) умінням і навичкам вчителя музичного мистецтва, так і його педагогічним установкам й особистісним якостям.

Художньо-творчі компетентності, будучи самостійним компонентом музично-педагогічної діяльності вчителя музичного мистецтва, проходять крізь усі вище означені, оскільки їх "особливістю є наявність в її складових художньо-творчого компонента" (за Л. Арчажниковою). У дослідженні Е. Сизової особливості діяльності музиканта розглядаються як сукупність чотирьох різновидів музичної діяльності, які, так чи інакше, присутні в будь-якому виді музичної творчості: музично-слуховій, музично-аналітичній, музично-виконавській, музично-педагогічній. Вони визначають особливу специфіку музичної компетентності, яка є основою формування професійної компетентності фахівця. При цьому музично-педагогічна

діяльність об'єднує в собі всі інші види діяльності та ґрунтується на компонентах музично-слухової, музично-аналітичної, музично-виконавської компетентності.

Таким чином компетентнісний підхід у галузі музичної освіти обумовлює застосування цілого комплексу професійних знань, умінь, навичок та охоплює ціннісно-мотиваційну, індивідуально-психологічну, когнітивну та діяльнісну сфери особистості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Байденко В. І. Компетентнісний підхід до проектування державних освітніх стандартів вищої професійної освіти / В. І. Байденко. - М., 2005. - 87 С.

2. Грибкова О. В. Теорія і практика формування професійної культури педагога-музиканта/О. В. Грибкова. - М, 2009. -165 с.

3. Зимняя І. А, Ключові компетенції - нова парадигма результату освіти //1. А. Зимняя // Вища освіта сьогодні. - М., 2003. - Xs 5. - С. 78-96.

4. Казурова А. С. Проблеми державного освітнього стандарту вищої професійної музичної освіти: досвід і перспективи / А. С. Казурова. - М.: Дослідницький центр проблем якості підготовки фахівців, 2005. - 93 с.

5. Кармазіна Ж. Б. Художня самоосвіта вчителя музики як умова розвитку його професійної компетентності: Авгореф. дис. ... канд. пед. наук / Ж. Б. Кармазіна. - М, 2009 - 25 с.

6. Сізова Е. Р. Професійна компетентність фахівця-музиканта: структура, зміст, методи розвитку / Б. Р. Сізова // Вища освіта сьогодні. - 2007.-XsII.-С. 36-39.

УДК 378.015.3: [004:005.336.2]

Л. Г. Гаврілова

доктор педагогічних наук, доцент,
завідувач кафедри теорії і практики початкової освіти
ДВНЗ "Донбаський державний педагогічний університет"

ФОРМУВАННЯ ЦИФРОВОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИКИ В УМОВАХ СУЧАСНОГО ІНФОРМАЦІЙНОГО ПРОСТОРУ

Анотація. Розглянуто теоретичні аспекти розвитку сучасного інформаційно-комунікаційного простору, зокрема активне впровадження цифрових технологій у професійну підготовку майбутніх учителів музики, що призводить до оновлення понятійного апарату, введення до наукового обігу категорії цифрової культури. Автор розглядає широке потрактування поняття цифрової культури, яка вивчається в межах культурології, соціології, медіазнавства, мистецтвознавства й мистецької педагогіки. Основні смислові акценти зроблені на функціонуванні культурних явищ з допомогою цифрових

пристроїв, виникненні нових специфічних інформаційно-віртуальних форм культури, а також нових видів культурної комунікації та діяльності.

Ключові слова: цифровізація суспільства, цифрова культура, компоненти цифрової культури, майбутні учителі музики.

Annotation. The theoretical aspects of the modern information and communication space development, in particular the active introduction of digital technologies into the professional future music teachers training, are considered. This leads to the renewal of the conceptual apparatus, the introduction of the category of digital culture into the scientific circulation. The author is considering the broad interpretation of the concept of digital culture, which is studied within cultural studies, sociology, media studies, art studies and artistic pedagogy. The main semantic accents are made on the functioning of cultural phenomena through digital devices, the emergence of new specific information and virtual forms of culture, as well as new types of cultural communication and activities.

Key words: digitalization of society, digital culture, components of digital culture, future music teachers.

Феномен цифрової культури, який в останні роки увійшов до наукового обігу мистецької освіти, відбиває еволюцію науково-педагогічного понятійного апарату цієї освітньої галузі та засвідчує широке впровадження комп'ютерних, зокрема цифрових, технологій у професійну підготовку майбутніх фахівців – учителів музичного мистецтва, художньої культури, інтегрованого курсу “Мистецтво” загальноосвітніх навчальних закладів. Поняття цифрової культури як невід’ємна частина сучасного інформаційного суспільства наразі вказує на нові форми побутування культурних об’єктів і стає показником сформованості ІКТ-компетентності, інформаційної грамотності, розвитку інформаційно-комунікаційних умінь і навичок майбутніх педагогів мистецтва. Сформованість цифрової культури, разом із показниками цифрової компетентності та цифрової грамотності, стає своєрідним індикатором професійної підготовки сучасного вчителя мистецьких дисциплін.

Цифрову культуру вивчають в межах різних наук:

- культурологи засвідчують інтенсивну “цифровізацію” сучасного культурного простору, що уможливорює споживання “культурного контенту” значно більшою аудиторією, ніж в умовах традиційної “аналогової” культури (Д. Галкін, К. Літвінова, В. Паршиков, Д. Прокудін, Н. Соколова, Ю. Стракович, С. Черних, Г. Грибер (G. Creeber), А. Дарлеї (A. Darley), Р. Мартін (R. Martin), М. Хенд (M. Hand), Т. О’Рейлі (T. O’Reilly), К. Бассет (C. Bassett) та ін.);

- цифрова соціологія та медіазнавство (О. Кислова, В. Солдатова, Дж. Вінн (J. Wynn), Р. Ніл (R. Neal), Д. Лаптон (D. Lupton), А. Казіллі (A. Casilli), М. Карриган (M. Carrigan), Д. Рашкофф (D. Rushkoff) та ін.) вивчають нові (цифрові) медіа – медіа нової епохи

(“комп’ютерно опосередковані комунікації” (“computer mediated communications”), “цифрові медіа” (digital media), переведення в цифровий формат накопичених людством знань і культурної спадщини, специфіку культури віртуальних спільнот як певної субкультури;

- мистецтвознавство аналізує нові форми існування мистецтва, зокрема New Media Art (інтерактивна інсталяція, комп’ютерна графіка, перформанс, NetArt, generative art, VideoArt та ін.) й засвідчує процеси трансформації моделей його (мистецтва) функціонування під впливом цифрових технологій, виникнення нових моделей соціальної мистецької взаємодії (А. Буров, А. Деникін, І. Елінер, А. Лінік, О. Орлова, К. Шапінська, Б. Шумилович).

Педагогічні аспекти функціонування цифрових технологій, особливості їх застосування в освітньому процесі, оновлення понятійного апарату сучасної освіти дефініціями цифрової культури, цифрової грамотності, цифрової компетентності та ін. знаходяться в центрі уваги вітчизняних і зарубіжних учених (В. Биков, М. Лещенко, Л. Петухова, О. Співаковський, О. Спірін, М. Шишкіна, А. Яцишин, Д. Белшоу (D. Belshaw), Б. Гірш (B. Hirsch), Г. Крибер та Р. Мартін (G. Creeber & R. Martin), Л. Манович (L. Manovich), Дж. Стоммел (J. Stommel) та ін.). Науковцями (В. Биков, М. Лещенко, П. Матюшко, М. Чошанов) відзначено відгалуження самостійної педагогічної гілки – цифрової педагогіки (digital pedagogy) як науки про використання електронних елементів у навчальному процесі з метою посилення та зміни освітянського досвіду, що призводить до переформатування навчання і викладання.

Спробуємо проаналізувати теоретичні аспекти формування цифрової культури майбутніх учителів музики в умовах сучасного інформаційного простору.

Відзначимо, що процеси “цифровізації” освіти, залучення цифрових технологій до всіх освітніх ланок обговорюються наразі на державному рівні. Зокрема, у проєкті “Нової української школи” йдеться про створення сучасного освітнього середовища на основі широкого використання нових ІТ-технологій, нових мультимедійних засобів навчання, розроблення освітньої онлайн платформи з навчальними і методичними матеріалами для учнів, учителів, батьків і керівників навчальних закладів.

Наукове тлумачення поняття “цифрової культури” розпочалося від початку ХХІ століття, коли воно було введено до наукового обігу (Т. О’Рейлі (T. O’Reilly)) у зв’язку з виникненням технологій Web 2.0 – другого покоління мережевих сервісів Інтернету з якісно новим підходом до організації, реалізації та підтримки Web-ресурсів. Тож з технологічного боку цифрова культура є складовою електронної культури, що функціонує завдяки цифровим пристроям на основі

принципу цифрового кодування інформації з допомогою бінарного коду, що стає системоутворювальним чинником цієї культури (О. Гук).

У зарубіжній науці існує значна кількість досліджень цифрової культури, це явище вивчають К. Бассет (С. Bassett), К. Гере (С. Gere), Г. Грибер (G. Creeber), М. Деузе (M. Deuze), Р. Мартін (R. Martin), Т. О'Рейлі (O'Reilly), М. Хенд (M. Hand), у переважній більшості аналізуючи його як технологічний й культурологічний феномен та вказуючи на дигітальність як маркер культури останніх десятиліть. На нашу думку, назване культурне явище найглибше проаналізовано у працях М. Деузе (M. Deuze), який виокремлює його типові риси: співучасть (Participation) (спільна діяльність: блоги, Wiki, соціальні мережі тощо); регенерація (Remediation) як оновлення традиційних медіа (мікроблогінг, відсутність обмежень, індивідуалізм соціальної спільноти); бриколаж (Bricolage) як ремікс, Click-, link- та publish-процес створення чогось із вже існуючих засобів і результат такої діяльності.

У вітчизняній науці (Н. Соколова, К. Літвінова (K. Litvinova) та ін.) для аналізу й усвідомлення цифрових аспектів сучасної культури використовується низка дефініцій (“цифрові” або “нові медіа”, “кіберпростір культури”, “кіберкультура”, “цифрова культура”, “пост-кіберкультура” тощо). Серед компонентів цифрової культури називають:

- раціональне споживання інформації;
- критичне мислення, що стосується кількості та якості сприйнятої інформації і вміщує пошук, інтерпретацію, дослідження та оцінку;
- цифрову грамотність, тобто вміння користуватись сучасними ІТ та програмним забезпеченням особливо у професійній діяльності;
- ІТ-волонтерство – використання ІКТ не лише для власних потреб, але й для вдосконалення оточуючого світу;
- “зелене” використання інформаційних технологій («Greening IT»), участь у вирішенні екологічних проблем, спричинених інформаційним прогресом та ін.

Поняття цифрової культури у сучасній науці невід’ємно від кількох близьких, почасти синонімічних понять. Серед них:

– “комп’ютерна культура”, яка невід’ємна від комп’ютера як обчислювального пристрою (культура виробництва комп’ютерної техніки, культура створення комп’ютерних програм, культура користувачів та ін.);

– “кіберкультура” як культура штучного інтелекту й віртуального світу, яка існує виключно в мережі, породжує взаємодію в формі чатів, блогів, комп’ютерних ігор та сприяє розвитку нових форм мистецтва (NetArt, WebArt, MediaArt); існує з допомогою комп’ютера та інших електронних пристроїв (телефони, відеокамери, телевізори), які мають

вихід у мережу й забезпечують дротову й бездротову передачу різного роду даних;

– “мультимедійна культура” як особливий тип культури, пов’язаний з комп’ютерними технологіями, специфіка якого полягає у принциповій багатосередовищності, тобто поєднанні традиційної статичної візуальної інформації (текстів, графіки) з динамічними аудіо та відео даними (музикою, мовленням, анімацією, кіно й відеоматеріалами), що забезпечує максимальний вплив на користувачів; науковці вказують на універсальну якість мультимедійної культури – її інтерактивність, що перетворює пасивного читача чи глядача на активного співавтора мультимедійного творіння (І. Елінер);

– “інформаційна культура”, яка, за влучним висловом Н. Морзе, є складовою частиною загальної культури, орієнтованою на інформаційне забезпечення людської діяльності; вона відображає досягнуті рівні організації інформаційних процесів у цілому; а також є показником ефективності роботи з інформацією (її створення, збирання, зберігання, опрацювання, подання й використання), які забезпечують цілісне бачення світу, його моделювання, передбачення результатів діяльності, яку виконує людина; цифрова культура виступає одним із різновидів інформаційної.

Названі види культури є естетичними феноменами сучасного інформаційного суспільства. Цілком погоджуємося із думкою Т. Орлової, яка вважає, що ера цифрових технологій відкрила нові горизонти в культурі, значно збільшила можливості духовного освоєння світу. Комплекс цих новацій вона називає ерою sсreen-культури, яка за своєю впливовістю перевершує усі попередні етапи культурного розвитку.

Формування цифрової культури майбутніх фахівців будь-якої освітньої галузі, зокрема учителів музичного мистецтва, можливе лише за умов забезпечення відповідного навчального середовища. В умовах інтенсивної “цифровізації” суспільства і освіти таким середовищем стає інформаційно-комунікаційний освітній простір, який поступово трансформується у комп’ютерно зорієнтований цифровий: величезний масив електронних інформаційних ресурсів у вільному доступі зберігається в мережі Інтернет і стає доступним кожному для навчання, розвитку, культурного збагачення; цифрові освітні ресурси (онлайн та оффлайн) з характерними якостями мультимедійності, інтерактивності, гіпертекстовості, варіативності й адаптивності докорінно змінюють систему дидактичного забезпечення навчального процесу. Ефективність формування цифрової культури майбутніх педагогів-музикантів в умовах комп’ютерно зорієнтованого цифрового навчального середовища залежить від технічного рівня програмно-апаратних засобів, наявності програмних засобів підтримки педагогічної діяльності викладачів, навчально-пізнавальної та дослідницької діяльності студентів, а також інформаційного

забезпечення відповідними цифровими освітніми ресурси, електронними навчально-методичними комплексами, засобами моніторингу навчального процесу тощо.

УДК 378.091.212:792.8

Ю.В. Горських

викладач кафедри мистецької педагогіки та хореографії

Сумський державний педагогічний

університет імені А.С. Макаренка

ОРГАНІЗАЦІЙНО-МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ПІДГОТОВКИ ВЧИТЕЛІВ-ХОРЕОГРАФІВ

Анотація. У статті охарактеризовано організаційно-методичні засади здійснення хореографічно-педагогічної освіти в країнах пострадянського простору; проаналізовано навчальні плани, навчально-методичні комплекси, робочі програми згідно з якими реалізується хореографічно-педагогічна освіта.

Ключові слова: організаційно-методичні засади, хореографічно-педагогічна освіта, Республіка Білорусь, Казахстан, Російська Федерація, Україна.

ORGANIZATIONAL AND METHODOICAL BASE OF THE PREPARATION OF TEACHERS-CHOREOGRAPHERS

Annotation. The article describes the organizational and methodical principles of the implementation of choreograph-pedagogical education in post-Soviet countries; the educational plans, educational-methodical complexes, work programs according to which choreograph-pedagogical education is being implemented are analyzed.

Key words: organizational and methodical principles, choreograph-pedagogical education, Republic of Belarus, Kazakhstan, Russian Federation, Ukraine.

Однією з основних вимог до вищої хореографічно-педагогічної освіти сьогодення є та, що охоплює уявлення про те, яким повинен бути сучасний учитель-хореограф, людина-професіонал, яке його призначення та роль у суспільстві, яке замовлення на його освіту, які очікування від освіти у людини, суспільства. Підготовка студентів-хореографів до педагогічної діяльності є ефективною за умови її комплексності, тобто здійснення у навчальному процесі (на лекціях, семінарських, практичних, лабораторних заняттях, індивідуальних і групових консультаціях, у процесі самостійної роботи з науково-педагогічною літературою, під час виробничої практики тощо), а також у контексті залучення їх до наукової та позанавчальної виховної роботи відповідного змісту, моделювання соціально-виховного середовища ВНЗ з урахуванням життєвого досвіду особистості.

Аналіз навчально-методичних комплексів та робочих програм кафедр хореографії вишів країн пострадянського простору, а саме Республіки Білорусь (РБ), Республіки Казахстан (РК), Російської Федерації (РФ), України, дає змогу виявити особливості організації навчально-виховного процесу. Так у Ставропольському державному педагогічному інституті (м. Ставрополь, РФ) як додаток до навчальних програм використовується лекційний, аудіо та відео матеріал. Активне використання відеозапису в ході навчального процесу (як на практичних так і на відкритих заняттях) з практичних дисциплін “Танець і методика його викладання”, “Класичний танець”, “Російський народний танець”, “Побутовий танець”, “Народний танець (практикум)” дає можливість оптимізувати самостійну роботу студентів після перегляду і аналізу їх роботи в навчальних класах.

У Казахському національному педагогічному університеті імені Абая (м. Алма-Ати, РК) педагоги-хореографи головним у навчально-виховному процесі вважають збереження традицій казахської національної культури, передача з покоління в покоління основних принципів розвитку казахської хореографічної школи. Тому, вивчення особливостей виконання елементів казахського народного танцю внесено окремими модулями у зміст базових навчальних дисциплін. Організація і проведення навчально-виховної роботи зі студентами спеціальності “5В040900 – Хореографія” визначається статтею 28 “Організація навчального та виховного процесу” Закону РК “Про освіту” від 27 липня 2007 року, Стратегічним планом розвитку університету та ін.

Навчально-методичні комплекси та програми базових дисциплін кафедри хореографії Казахського державного жіночого педагогічного університету (м. Алма-Ати, РК) складені викладачами кафедри за гендерним спрямуванням. Можна спостерігати сприянню досконалого володіння жіночою лексикою казахського народного танцю, дрібною технікою жіночих партій різних балетних формах, водночас спостерігається брак вивчення чоловічої лексики, поверхневе ознайомлення з елементами чоловічих партій значно обмежує студенткам сферу працевлаштування. Бо наразі на ринку праці більш затребуваними є універсальні викладачі, які можуть викладати як у жіночих, чоловічих, так і в мішаних танцювальних класах.

Особливістю навчально-виховного процесу підготовки майбутніх учителів-хореографів Білоруського державного педагогічного університету ім. Максима Танка (м. Мінськ, РБ) є те, що завідувач кафедри теорії і методики викладання мистецтва, кандидат мистецтвознавства, доцент Захаріна Ю.Ю. та старший викладач кафедри Василеня Л.Є. розробили навчально-методичний комплекс навчальної дисципліни “Естрадний танець”. Комплекс було розроблено для студентів спеціальності 1-02 02 03 – “Світова та

вітчизняна культура. Ритміка. Хореографія”, набір закрито, останній випуск відбувся у 2015 році. Це єдиний виш обраних країн пострадянського простору де навчальний план містить дисципліну “Естрадний танець”. В інших країнах пострадянського простору естрадний танець є складовою/темою таких дисциплін, як “Теорія і методика викладання роботи з хореографічним/аматорським колективом”, “Підготовка концертних номерів”, “Композиція танцю”, “Теорія і методика викладання сучасного танцю”.

В Україні викладачі кафедр хореографії, в кожному окремому виші, впровадили до навчальних планів у цикл дисциплін за вільним вибором студентів унікальні дисципліни, аналогів яким немає в жодному педагогічному виші інших країн пострадянського простору. Так викладачами кафедри культурології та хореографічного мистецтва Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк) було розроблено робочі програми до таких дисциплін: “Менеджмент шоу-бізнесу”, “Основи партерного тренажу”, “Засоби запобігання травматизму в хореографії”.

На базі кафедри хореографії Бердянського державного педагогічного університету (м. Бердянськ) навчання майбутніх хореографів здійснюється засобом таких унікальних дисциплін, як “Біомеханіка фізичних рухів в хореографії”, “Танцювальна терапія”, “Психологія танцю”. У 2015 р. навчальні програми було укладено у збірник програм нормативних навчальних дисциплін циклу професійної та практичної підготовки студентів напряму 6.020202 Хореографія*, загальним редактором якого є Мартиненко Олена Володимирівна завідувач кафедри хореографії БДПУ, кандидат педагогічних наук, доцент. Усі програми складено згідно з галузевими стандартами вищої освіти за кредитно-трансферною системою. Серед навчально-методичних доробок кафедри можна відзначити навчальний посібник “Теорія та методика роботи з дитячим хореографічним колективом” (О.В. Мартиненко), навчально-методичний посібник “Теорія та методика історико-побутового танцю” (Т.І. Сердюк), навчально-методичний посібник “Теорія та методика народно-сценічного танцю” (Р.В. Павленко).

У Львівському національному університеті імені Івана Франка (м. Львів) до дисциплін по спеціальності, які вивчають студенти напряму підготовки 024 “Хореографія” ОКР “Бакалавр” входять такі: “Імпровізація та контактна імпровізація”, “Східний танець”, “Хореографія свят та обрядів” (М.В. Ваньовський), “Хореографія в спорті”.

На базі Київського університету імені Грінченка (м. Київ) викладачі кафедри хореографії здійснюють науково-методичну роботу з таких унікальних дисциплін: “Фізичне виховання (тренаж за професійним спрямуванням)” (В.А. Грек), робоча програма дисципліни розроблена для студентів спеціальності 024

Хореографія, спеціалізація – “Класична хореографія”, “Сучасна хореографія”. Викладач В.А. Грек зазначає, що метою дисципліни є формування фізичної культури особистості та здатності до виокремлення різноманітних засобів фізичної культури, спорту у хореографії: для збереження і зміцнення здоров'я, психо-фізичної підготовки і самопідготовки до майбутнього життя в цілому, професійної діяльності педагога, хореографа-постановника та тренера, підняття технічного рівня хореографів в Україні. Викладач кафедри хореографії Копієвський Олег Дмитрович розробив робочу програму з навчально-виховної дисципліни “Характерний танець”. Вивчення цієї дисципліни сприяє формуванню фахових компетентностей танцівника спеціалізації: класичний танець. Дисципліна передбачає лекційні та практичні заняття, що містять інформацію про особливості танцювальної культури певного народу, особливості застосування народних танцювальних елементів в класичних виставах. Хомячук Ілона Олександрівна, викладач кафедри хореографії КУ імені Грінченка розробила робочу навчальну програму з дисципліни “Дуетно-сценічний танець”. Метою викладання навчальної дисципліни є високоякісна хореографічна підготовка студента до виконання складних підтримок. Ознайомлення та вивчення основ дуетного танцю, прийомів допомоги танцівника і танцівниці в дуетно-сценічному танці. Оволодіння практичними та теоретичними знаннями розвитку дуетних форм танцю.

Хореографічна підготовка в навчальних закладах обраних країн пострадянського простору будується на загальних дидактичних вимогах і методичних прийомах і, в свою чергу, виступає ефективним засобом організації аматорської та професійної діяльності майбутніх учителів-хореографів.

УДК [378.091.212:78]:001.102

Т.В.Зайцева

викладач методики музичного виховання
Дніпровський педагогічний коледж
магістрант кафедри теорії і методики музичної освіти та хореографії
Мелітопольський державний педагогічний
університет імені Богдана Хмельницького

ФОРМУВАННЯ ІНФОРМАЦІЙНОЇ ГРАМОТНОСТІ У ПРОЦЕСІ МЕТОДИЧНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЯК ПЕДАГОГІЧНА ПРОБЛЕМА

Анотація. У статті розглянуто роль медіа-освіти в підготовці майбутнього вчителя музики. Розкрито особливості формування

інформаційної грамотності у процесі методичної підготовки як основної складової професійної компетентності вчителя музичного мистецтва.

Ключові слова: медіа-освіта, інформаційна грамотність, інформаційна компетенція.

Annotation. The article examines the role of media education in the preparation of the future teacher of music. The peculiarities of formation of information literacy in the process of methodical preparation as the main component of professional competence of the teacher of musical art are revealed.

Key words: media education, information literacy, information competence.

Реформування вітчизняної освіти, пов'язане з розвитком інформаційних технологій, потребує подолання лінійності в підготовці професійних педагогічних кадрів, зокрема майбутніх вчителів музичного мистецтва. Засвоєння сучасних засобів мультимедіа студентами-музикантами – це цілеспрямований процес інформатизації музичної освіти, зорієнтований в напрямку сучасної парадигми освіти.

В наш час мультимедіа є одним з перспективних напрямків в галузі інформаційних технологій, що володіє великим освітнім потенціалом. Мультимедіа означає не тільки нові можливості комунікаційного характеру, але і нову філософію застосування комп'ютерів тому, що така інформаційна технологія дозволяє представляти об'єкти, з якими працює комп'ютер, у найбільш образному вигляді, що допомагає знімати психологічний бар'єр "спілкування" людини і машини.

Аналіз науково-педагогічної літератури свідчить про достатньо широке висвітлення даного питання. Сучасні науковці О. Баранов, І. Дичківська, Л. Зазнобіна, Н. Кирилова, Б. Потятинник, В. Робак, А. Спичкін, Ю. Усов, О. Шаріков та інші вивчали можливості та значення мультимедіа під час навчального процесу у вищих навчальних закладах. Разом з тим, проблема формування інформаційної грамотності у процесі методичної підготовки майбутнього вчителя мистецтва лишились поза дослідницькою увагою.

Важливість проблеми нашого дослідження, заключається в створенні дидактичної системи, здатної забезпечити кваліфіковану підготовку майбутнього вчителя музичного мистецтва в інформаційному середовищі. В теоретичному плані ця проблема визначається використанням потенціалу можливостей мультимедійних засобів під час методичної підготовки студентів. В практичному плані – це проблема визначення змісту, форм, методів та засобів педагогічного впливу за допомогою мультимедіа на формування інформаційної грамотності та професійно-зорієнтованої компетенції майбутніх вчителів музичного мистецтва.

Українські дослідники М. Близнюк, В. Вержиковський, М. Жалдак, Ю. Рамський, Н. Морзе та ін., досліджуючи інформаційну культуру

виокремлюють найважливіші складові, які слід формувати в майбутніх педагогах, серед них:

- світоглядна, що передбачає усвідомлення вчителем впливу інформаційних телекомунікаційних технологій на розвиток суспільства і системи освіти;

- загальноосвітня, що спрямована на оволодіння прийомами роботи з інформаційними телекомунікаційними технологіями;

- професійна, що передбачає накопичення досвіду використання інформаційних телекомунікаційних технологій в педагогічній діяльності.

Ми вважаємо, що визначені вченими важливі складові інформаційної культури повною мірою проектується на нову систему медіа-освіти, а в ній на інформаційну грамотність майбутнього вчителя.

На основі теоретичного аналізу літератури (О. Артюшкін, Н. Гендіна, Н. Зинов'єва, С. Конюшенко, Є.Скибицький, Г.Стародубова, Н. Ходякова та ін.) нами виявлена загальна модель інформаційної грамотності вчителя музичного мистецтва до якої входять наступні компоненти:

- знання різноманітних джерел подання інформації за допомогою мультимедіа;

- знання методів та способів використання засобів мультимедіа під час підготовки презентації різноманітних джерел інформації;

- критична оцінка інформації.

Рівень сформованості інформаційної грамотності вчителя музичного мистецтва в нашому дослідженні визначається:

- наявністю знань щодо інформації, інформаційних процесів, моделі та технології, зокрема мультимедійних;

- наявність знань та вмінь щодо використання засобів мультимедіа в освітній діяльності;

- здатність щодо використання сучасних інформаційних технологій в майбутній професійній діяльності.

Таким чином, впровадження в освітній процес методичної системи з формування інформаційної грамотності, яка заснована на вищеперерахованих принципах дозволить підготувати кваліфікованих спеціалістів нового рівня, які зможуть критично аналізувати наявні медіа ресурси та створювати нові, при цьому будуть здатні до самостійної творчої діяльності у медіа-середовищі.

На наш погляд, зростання рівня компетентності вчителя музичного мистецтва в сфері інформаційних технологій – одна з найважливіших умов інформатизації музично-педагогічної освіти у відповідності з соціально-економічним розвитком суспільства в цілому.

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ПОП-МУЗИКИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

Анотація. Піднімається питання розвитку української поп-музики кінця ХХ – початку ХХІ ст., коли зазначене явище попадає в сферу приватної ініціативи, коли процеси лібералізації і комерціалізації приводять до того, що музичний твір стає музичним продуктом, тобто об'єктом комерційного товарообігу.

Ключові слова: українська поп-музика, кінець ХХ – початок ХХІ ст., шоу-бізнес.

Annotation. The issue of Ukrainian pop music development at the end of the 20th and beginning of the 21st century is raised, when this phenomenon falls into the sphere of private initiative, when the processes of liberalization and commercialization lead to the fact that the musical product becomes a musical product, that is, the object of commercial trade.

Key words: ukrainian pop music, the end of the XX - beginning of the XXI century, show business

Українська музична поп-культура кінця ХХ – початку ХХІ століть переживає період підвищеної активності. Лібералізація і комерціалізація цього процесу природно привели до появи певних протиріч. З однієї сторони, молоді виконавці, які не обтяжені талантом, але маючи можливість використання механізмів так званої “розкрутки”, стрімко набувають популярності і статусу “зірок”. Сучасні можливості звукозапису, виконання “під фонограмму” звільняють їх від мук сумління і бажання удосконалюватись. Основна маса таких виконавців використовується продюсерами для максимального отримання прибутків і через 1-3 роки вони зникають. Водночас в цей непевний, невизначений час ще потужніше виділяються виконавці, які отримали популярність та заслужену повагу в дотеперішній час – Народні артисти України В. Зінкевич, Н.Яремчук, П. Дворський, І. Попович, С. Ротару та інші. Втім, молодь сьогодні хоче творити свій музичний простір і їхня музика стала закономірним, в деякій мірі пріоритетним продовженням еволюційно-музичної процесуальності. Тим більше, що саме ця музика відіграє особливу роль у, так званому, “духовному” становленні сучасної молоді. З погляду на такий стан речей, надзвичайно важливо розібратися у феномені даного виду музикування. Навіть посилаючись на спеціальну літературу, відомі

фахівці у цій галузі подають досить неточні визначення молодіжного напрямку. Т. Діденко, зокрема, пише, що до поп-музики прийнято сьогодні відносити практично будь-які напрямки джазу, року, вітчизняної пісні тощо, але в тому разі, коли послуговуються ними широкі маси, коли продукція ця обертається у сфері “попиту-пропозиції”, тобто є об’єктом комерційного товарообігу. Істотно, що така музика, в основному, виконує гедоністичну функцію, тобто розважальну, задовільняючи потреби масового споживача, а також є принадним товаром для продавця. Тому нинішню молодіжну музику варто називати масово-комерційною, так як сьогодні саме масово продається лише вона. Тенденції, що окреслено вище, створили умови для появи такого явища культури як шоу-бізнес, тобто комерційної діяльності у галузі різних видів мистецтва. Як відомо, основна мета шоу-бізнесу – отримання прибутку і найкоротший шлях до цього – професійна організація шоу, знову ж таки, для отримання прибутку. А в країні, яка будує ринкову економіку, зазначене явище попадає в сферу приватної ініціативи. Першим поштовхом в цьому плані стали приватні музичні підприємства, які швидко вирішували основні проблеми молодих музикантів – забезпечення якісною апаратурою, переважно зарубіжною та звукозаписом. Так, одними з перших в Україні з’явилися українсько-британське спільне підприємство “KOMORA” в Києві, а також “Студія Лева” у Львові, що зруйнували монополію держави на звукозапис та тиражування аудіо продукції.

Відповідні процеси розпочались і в окремих регіонах. Адже набагато простіше всі проблеми вирішувати на місці. Як приклад, у Луцьку ще на початку 90-х рр. XX ст. відкривається музична центр-студія “Олекса”. Засновником і її директором став О.В. Онишко – бізнесмен, меценат, композитор та виконавець багатьох популярних пісень, заслужений діяч мистецтв України. Натомість, центр-студія “Олекса” дуже швидко переростає регіональні межі. Адже тут працює один з кращих, на той час, аранжувальників України Д. Гершензон, якому допомагають чудові звукорежисери Павло Завада, Андрій Ваврищук, досвідчений інженер Олександр Манулов. Власне, тут зібралася команда, яка робить честь студії і приваблює іменитих зірок. Починаючи від О. Гаркавого, свої пісні в студії записували О. Білозір, П. Зібров, Л. Сандулеса, І. Бобул, М. Свидюк та ін. Часто на студії записується народний артист України Василь Зінкевич, якого сміливо можна назвати поряд з С. Ротару, Н. Яремчуком, В. Івасюком, одним із зачинателів української естрадної пісні.

Отже, за роки незалежності в українській поп-музиці відбуваються складні трансформаційні процеси, які протікають у двох, часто взаємовиключаючих напрямках. Перший – це становлення української пісні, який вимагає досить тривалого часу. Другий – становлення українського шоу-бізнесу, який вимагає термінового отримання максимальних прибутків. Тому, найбільш ефективною

формою, в деякій мірі, знівельовання цих протиріч в українській поп-музиці, та волинській зокрема, є проведення різноманітних фестивалів, які виступають іманентною тенденцією нинішньої української культури.

УДК 784.1 “19/20”

Я. О. Кириленко

кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри вокально-хорового мистецтва та музикознавства,
викладач-методист вищої категорії
Дніпропетровська академія музики імені М. Глінки.

ТЕОРЕТИЧНІ ТА ПРАКТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ХОРОВОЇ ТЕАТРАЛІЗАЦІЇ

Анотація. У дослідженні піднімаються питання театралізації як явища музичної культури кінця ХХ – початку ХХІ ст., сценічної репрезентативності як магістральної тенденції розвитку сучасного хорового концерту. Виявлено їх основні аспекти і параметри, розроблено теоретичну базу дослідження, упорядковано понятійний апарат. Запропоновано типологію жанрових моделей українського хорового концерту, презентовано авторський варіант сценічно-виконавської інтерпретації хорової композиції (на прикладі хорового концерту Г. Сегал “Душе моя”).

Ключові слова: театралізація, сценічна репрезентативність, хорова вистава, сценізація, концертно-хоровий стиль, фактурний стиль хорового концерту, театральньо-хоровий твір, театральньо-хорова інтерпретація, театральньо-хорова експлікація, техніко-організаційна партитура.

Annotation. The investigation article raises the questions of theatricalization as a music culture phenomenon at the end of XX – at the beginning of XXI century, scenic representation as a magistral evolution tendency of the modern choral concert. Their main aspects and parameters are revealed, the theoretical model for investigation is formed, the conceptual framework is arranged. There is the typology of genre patterns suggested for Ukrainian choral concert, the author’s version representation for scenic performance interpreting of the choral composition (by choral concert model «Dushe moya» G.Segal).

Key words: theatricalization, scenic representation, choral performance, dramatization, concert choral manner, impressive style of choral concert, theatrical and choral work, theatrical and choral interpretation, theatrical and choral explication, technical and organizational score.

Театралізація та сценічна репрезентативність в хоровому виконавстві є невід’ємним атрибутом сучасної музичної культури.

Сучасна хорова театралізація є синтезом музичного та театрального мистецтв з пріоритетом першого над другим. Сценічна репрезентативність спирається на театральні властивості хорового мистецтва, враховує ідеї різних театральних шкіл і напрямків, новітні тенденції мистецької творчості, для якої характерна синтетична природа.

Жанр хорового концерту зберіг в українській музичній культурі провідне значення до сьогодні. Свій потенціал у плані театралізації хоровий концерт виявляє в секулярну добу, коли композитори починають створювати хорові твори для концертних презентацій, а диригенти – втручати у виконавський процес на правах режисера. Хоровий концерт, що будується на антифонному звучанні з темброво-просторовим звукоутворенням, є відкритим до візуально-пластичних ефектів. Як масштабний твір, він має наскрізну драматургічну дію-фабулу, яка потенційно передбачає театралізацію.

Сьогодні, коли театралізація стає магістральною тенденцією розвитку хорового концерту, виникає необхідність розробки теоретичних засад вітчизняного хорового театру для практичної реалізації диригентами й хоровими колективами України. Це передбачає виявлення сценічного потенціалу хорових творів, удосконалення їх інтерпретаційних можливостей у сукупності з найдетальнішим аналізом стильової, жанрової й сюжетної лінії та поглибленим розглядом фактурної, темброво-теситурної палітри як основи створення образно-емоційної програми хорового твору. Головні аспекти створення сучасної хорової вистави полягають в універсалізації виконавської специфіки камерного хору, поєднанні природи вокального та акторсько-пластичного принципів у роботі хористів і солістів, впровадженні режисерсько-театрального тренінгу.

Поняття концертно-хорового стилю поширюються на композиторську і виконавську творчість, які завжди знаходяться в художньому симбіозі. Ресурс хору як колективного “концертуючого інструменту” в хоровому концерті завжди був первинним щодо композиторського письма, що підтверджується хоровою фактурою. Хорова вистава і хоровий театр виникають саме завдяки специфіці хорової фактури, у якій вже закладено передумови театралізації, і найвиразніше вони виявлені у фактурі акапельного хорового концерту.

Підвалини театралізації хорового концерту – трактування хору як ансамблю солістів, що притаманне лише камерному хору, який і стає фундаментом хорової вистави. У камерному хорі кожен виконавець – індивідуальність, неповторна творча особистість, який технічно досконало володіє голосом, характеризується емоційною та психологічною витонченістю художньої інтерпретації. У сценічній дії важливим стає вміння хористів володіти власним тілом, пересуватися сценою, виражати почуття за допомогою хореографічних рухів. Також підвищується рівень вимог до професійної майстерності диригента

хору, який окрім основної роботи бере на себе функцію режисера-постановника, балетмейстера, стає учасником дійства, сам визначає своє місце та функцію у концертно-сценічному просторі хорової вистави залежно від ступеня театралізації обраного для цього твору.

У комунікативному сенсі хорова театралізація визначається її спрямованістю на слухача, який у цьому випадку виступає як глядач, а іноді й співучасник театрального-хорового дійства, коли, наприклад, створюється найкоротша дистанція спілкування – диригент-режисер використовує у своїй постановці весь простір зали чи іншого концертного майданчика, а не тільки сцену.

Театралізація хорового мистецтва перетворює хорові жанри на театральні-хорові, хорова композиція набуває статусу хорової вистави. Театралізований хоровий концерт і хорова вистава – це самостійні видовищні явища, які виникають насамперед на основі урахування особливостей образно-емоційного змісту твору та його виконавського тлумачення (у даному випадку – “бачення”).

Хорова концертність у поєднанні з камерністю виконавського складу передбачає специфіку звукової партитури твору, завдяки якій найбільше виявляється *театральна діалогічність* і *музична образна поліфонія*, що у сукупності створюють підвалини хорової вистави. Міра “режисерського вторгнення” у концертно-хоровий твір залежить від розуміння виконавцями – диригентом-хормейстером і хористами-акторами – потенційних можливостей звукової партитури, трактування якої завдяки “гнучкості” жанру може коливатися від незначних елементів театралізації до автономної режисури, де хоровий твір є лише однією зі складових театральних-хорових видовищ. Звідси – принципова *поліфункціональність* хорової вистави як синтетичного жанру, створюваного на базі “первинного” хорового концерту.

Сценічна репрезентативність притаманна для академічної та неакадемічної форм хорового виконавства: для першої характерна сценізація, де зберігається специфіка концертно-хорового жанру, до якої додаються сценічні ефекти (імпліцитність театральної складової); для другої – театралізація, спрямована на синтетичний театральний-хоровий результат (експліцитність).

У роботі окреслено зміст дефініцій “*театралізація*”, “*хорова вистава*”, “*театралізований “збірний” хоровий концерт*”, “*концертно-хоровий стиль*”, “*фактурний стиль хорового концерту*”, “*темброва драматургія*”, “*театральний-хоровий твір*”, “*театральний-хорова експлікація*”, “*техніко-організаційна партитура*”, “*театральний-хорова інтерпретація*”; позначені риси, характерні театралізації сучасних хорових творів; виявлено низку факторів, які дають підстави для створення театралізованої версії хорової композиції. У кожному випадку вони є конкретними, але основні з них мають і значення загальних.

Запропоновано типологію жанрових моделей сучасного українського хорового концерту. В якості репрезентантів вперше проаналізовані неорелігійна (М. Скорик “Духовний концерт”), меморіально-неорелігійна (В. Степурко “Концерт” (пам’яті Миколи Леонтовича)), неофольклорна (В. Зубицький “Гори мої”), програмна (Л. Дичко “Краю мій рідний”) моделі та модель ліброжанру (В. Мужчіль “Подолання”) в їх індивідуально-стильових трактуваннях, які демонструють збереження даного жанру як титульного для національної традиції. Спеціально розглянуто аспект сценічної репрезентативності, акцентування якого спричинює магістральну тенденцію актуального буття жанру хорового концерту – театралізацію як шлях до створення хорового театру.

Презентовано авторський варіант сценічно-виконавської інтерпретації хорового концерту Г. Сегал “Душе моя” та методика створення його виконавської театралізованої версії.

“Режисерський” хоровий театр в Україні лише останнім часом почав входити у виконавську практику. Театралізація в сучасному українському хоровому виконавстві виступає у вигляді своєрідної поступової “міграції” концертного хорового виконання в синтетичне музично-театральне дійство. Українські хорові колективи в своїй концертній діяльності усе частіше відходять від академічного виконавства, майстерно поєднуючи класичну підготовку учасників хору з сучасною сценографією та різноманітними засобами новітнього перформансу при створенні хорової сцени-вистави.

Таким чином, театралізація є явищем, яке активно розвивається у сучасному українському хоровому мистецтві. Його прояви різноманітні й залежать від творчих інтенцій композиторів і виконавців, які звертаються до жанру хорового концерту як головного репрезентанта музично-театрального виду творчості. Пошуки майстрів хорового жанру йдуть у напрямку від традицій – концерту для хору з театральним потенціалом – до перформансів, де театральна атрибутика виступає як складова партитури твору. Усе це свідчить про актуальність і перспективність театралізації хорових творів у розвитку вітчизняного та світового мистецтва.

Цілісна концепція хорової театралізації є узагальненням теоретичного досвіду синтезу музичного та театрального мистецтва, яка буде корисною і музикознавцям, і спеціалістам суміжних дисциплін, передусім театрознавцям, і музикантам-практикам – диригентам-хормейстерам та артистам хору, які інтерпретують сучасну українську акапельну хорову музику.

**АКТУАЛІЗАЦІЯ ПИТАННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОЇ ОСВІТНЬОЇ
ТРАЕКТОРІЇ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА
В ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ**

Анотація. Автор окреслює питання формування професіоналізму майбутніх фахівців на основі індивідуалізації самого освітнього процесу. Зауважує на актуальності введення індивідуальної освітньої траєкторії в процес фахової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Ключові слова: особистісно-орієнтоване навчання, студентоцентрований підхід, індивідуалізація, індивідуальна освітня траєкторія.

Annotation. The author outlines the question of forming the professionalism of future specialists on the basis of the individualization of the educational process itself. He notes the relevance of the introduction of an individual educational trajectory in the process of professional training future teacher of musical art.

Key words: personally oriented direction of education, student centered approach, individualization, individual educational trajectory.

Згідно до нової редакції стандартів і рекомендації щодо забезпечення якості в Європейському просторі вищої освіти, яку було ухвалено на Міністерській конференції у 2015 року, вища освіта є невід'ємним компонентом соціально-економічного розвитку та культурного зростання. Інноваційні досягнення якої в свою чергу відіграють ключову роль у глобальній конкурентоспроможності. Таким чином, очевидною необхідністю в сучасних умовах ринку праці стало вдосконалення підготовки майбутніх фахівців, що принципово змінює підхід до навчання. Це призводить до розробки гнучкої, варіативної, адаптивної системи в основі якої лежить компетентнісний підхід, який передбачає побудову самого освітнього процесу на індивідуалізації. Це відображено в наступних нормативних документах України: закон України "Про вищу освіту" (2014 р.), Глосарій сучасної освіти, Рамкова програма "Освіта – 2030". Такі тенденції розвитку освітнього процесу потребують вдосконалення методів і форм професійної підготовки майбутніх фахівців, які будуть спрямовані на гуманізацію педагогічного процесу та реалізацію особистісно-орієнтованого підходу у навчанні. Тому, нові педагогічні технології повинні створювати сприятливі умови для виявлення та розвитку індивідуальних можливостей та здібностей

майбутніх фахівців, які будуть спроможними до самореалізації і швидкої адаптації в нових умовах їх подальшої діяльності [4].

Однією із можливостей особистісно-орієнтованого навчання є організація індивідуальної освітньої траєкторії студента. Вона забезпечується при постійній педагогічній підтримці в процесі якої відбувається його творча реалізація. Яка в свою чергу повинна відповідати віку і здібностям, мотиваційним аспектам та інтересам майбутнього фахівця, а також його психодинамічним характеристикам. Сам студент при цьому також повинен виступати активним і відповідальним суб'єктом власного освітнього процесу. Тому, перед викладачем при фаховій підготовці майбутнього фахівця стоїть завдання не просто спрямованого впливу на нього, а й коригування напрямку підвищення його самостійності у виборі змісту і форм навчання, створення таких сприятливих умов для формування у нього навичок самостійної навчальної діяльності, в яких би він свідомо прагнув до оволодіння необхідними знаннями і прагнув до безперервного підвищення рівня своєї професійної кваліфікації та загальної культури [1; 2].

На наш час, на загально-науковому рівні, існують дослідження педагогів та психологів, які розглядають психолого-педагогічні аспекти організації професійної освіти (Н. Алексєєв, Б. Ельконіна, В. Серікова, А. Хуторський, І. Колесникова, М. Кузнєцов, А. Плігін, А. Тряпціна, А. Асмолова, А. Белкіна, В. Слободчикова, А. Тубельський, Д. Фельдштейна, І. Фруміна, Н. Кузьміна, В. Сластенін, Н. Талізіна та ін.). Існують наукові дослідження в акмеології, соціології, психології та культурології щодо теоретичних положень про закономірності і фактори розвитку індивідуального стилю діяльності (М. Хайдеггер, М. Шелер, Г. Батищев, М. Бахтін, В. Зінченко, Н. Кухарев, К. Роджерс, Н. Амінов, Е. Климов, Я. Коломінській, А. Коротаєв, Н. Кузьміна, В. Мерлін, І. Колесникова, Е. Крюкова та ін.). Також є роботи, які стосуються саме теорії індивідуалізації та диференціації навчального процесу на будові індивідуальної освітньої траєкторії (А. Хуторський, Е. Александрова, Н. Боброва, С. Воробйова, Н. Зверева, А. Тряпціна, А. Маскаєва, Е. Суханова, Г. Кулешова, С. Чистякова, Ю. Юдіна, А. Плігін, Л. Байбородова та ін.).

Аналіз стану сучасної професійної підготовки вчителя музичного мистецтва у контексті особистісно-орієнтованого навчання дає нам змогу виявити необхідність фрагментарної індивідуалізації у підготовці кваліфікаційно-орієнтованих фахівців, яка би визнавала цінність особистості, забезпечувала її розвиток через самоорганізацію діяльності. Тому, ще постає необхідність у розвитку професійного самовизначення та самовираження заснованого на особистісних інтересах, мотиваціях, психодинамічних характеристиках та здібностях. Все це правомірно зумовлюється тим фактом, що майбутня професія вчителя музичного мистецтва базується на

спеціалізованих навчальних дисциплінах, в яких повинні урахуватися індивідуальні особливості самовизначення, самореалізації та уподобань кожного майбутнього спеціаліста. Також, треба враховувати, що у вищі навчальні заклади, приходять студенти з різним вихідним рівнем фахової підготовки. Тому видається зовсім недоцільним прозводити процес навчання за єдиним загальним навчальним планом [3].

Все вище зазначене демонструє нам, що проектування індивідуальних освітніх траєкторій в межах профільної підготовки саме майбутніх викладачів музичного мистецтва постає актуальним питанням. Яке потребує подальшої наукової рефлексії проблеми педагогічного проектування та організації навчальної діяльності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гончарова Є.В., Чумичева Р.М. Організація індивідуальної освітньої траєкторії у навчанні бакаврату // Вістник Нижневартівського державного гуманітарного університету. – 2012. – № 2. – С. 3-11.

2. Мітіна, Л. М. Психологія праці та професійного розвитку вчителя: навч. посібник для студ. вищ. пед. навч. закладів // Л. М. Мітіна. - М.: Видавництво. Центр «Академія», 2004. - 320 с.

3. Сегеда Н.А. Гуманітарні домінанти професійного зростання викладача вищої школи / Збірка статей за матеріалами міжнародної наукової конференції, 17-19 березня 2009 р. – СПб.: Вид-во РДПУ ім. О.І.Герцена, 2009. – С. 285-290.

4. Унт І. Індивідуалізація та диференціація навчання / І. Унт. – М.: Педагогіка, 1990. – 192 с.

УДК 378.091.33:784

Лай Сяоянь

аспірант

Південноукраїнський національний педагогічний
університет імені К. Д. Ушинського

ФОРМУВАННЯ У СТУДЕНТІВ УМІНЬ СКЛАДАННЯ НАВЧАЛЬНИХ ПРОГРАМ НА ОСНОВІ ОПАНУВАННЯ КРИТЕРІЇВ ДОБОРУ ВОКАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРУ

Анотація. У представленій роботі виокремлено та охарактеризовано критерії добору вокального матеріалу відповідно до певних умов, які закономірно виникають в процесі вокальної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. Це стосується як робочих індивідуальних програм студентів, так і програм їхньої вокально-виконавської діяльності, а також шкільних програм на етапі проходження ними педагогічної практики.

Ключові слова: музичне мислення, емоційний стан, критерій, репертуар, концертна програма, методика.

Annotation. In the presented work the criteria of selection of vocal material are selected and described in accordance with certain terms which appropriately arise up in the process of vocal preparation of future teachers of musical art. It touches both the executable individual codes of students and programs, their vocally performance activity, and also school programs, on the stage of passing by them pedagogical practice.

Key words: musical thought, emotional state, criterion, repertoire, concerto program, method.

Визначити особливості сприйняття людиною, зокрема дитиною музичного твору – досить складний процес, який вимагає від майбутнього вчителя музичного мистецтва певного професійного й життєвого досвіду, сформованості ціннісних критеріїв та розвинутого музичного мислення. Музичне мислення як різновид здібності мислити, що являє собою специфічне продуктивне, творче мислення, пов'язане з утворенням, сприйняттям та відтворенням музичних творів. Його закономірності виявляють у діяльності музикантів своєрідний характер через те, що дійсність відображується в музичних образах на рівні художніх узагальнень, тісно пов'язаних з емоційним станом людини. Однією зі сторін музичного мислення є моделювання музичного образу на основі музично-слухових уявлень. Оскільки музичне мислення визначається не тільки почуттями і переживаннями, але й вирішенням конкретних завдань, воно оперує узагальненими уявленнями і поняттями. Так, у практичній музичній діяльності утворюються не тільки конкретні образи-уявлення, а й узагальнені поняття про формування музики, про особливості різних стилів та жанрів, а також про способи й критерії добору репертуару. Саме у ставленні студентів до добору власного навчального матеріалу, концертної програми, а згодом і педагогічно доцільного музичного репертуару визначаються їх інтелектуальний рівень, художній смак та наявність конструктивних умінь, які проявляються в умінні здійснювати аналіз та синтез музичного матеріалу – тобто, здійснювати методичний добір і розробку педагогічної інформації.

У цьому аспекті слід застосовувати методичний аналіз вокального матеріалу, який передбачає визначення особливостей музичних творів, спрямованих на розвиток певних здібностей та вмінь учнів. Процедура методичного аналізу полягає у виявленні таких сторін і властивостей вокальних творів, які визначені одним, всіма чи групою критеріїв добору музичного матеріалу, а також в обґрунтуванні їх навчальних та виховних характеристик, відібраних відповідно до конкретної педагогічної чи виконавської ситуації.

Методика формування вмінь добору музичного матеріалу полягає у виявленні критеріїв “підбору” залежно від певних ситуацій: складання концертної програми, орієнтованої на різного слухача; визначення музичного матеріалу спрямованого на вирішення проблем навчального процесу на уроках музики в школі тощо. Така методика

роботи дозволяє визначити і обґрунтувати наступні критерії добору репертуару:

- в умовах добору вокальних творів для концертної програми – за жанровими особливостями вокальних творів, за специфікою слухацького сприйняття, критерій забезпечення контрастності в поданні музичного матеріалу;

- в умовах вокально-методичної діяльності – критерій урахування програмних вимог уроку музичного мистецтва, критерій узгодженості з уподобаннями та запитам учнів, критерій відповідності співацьким можливостям школярів.

Сутність визначених критеріїв полягає у наступному:

Критерій за жанровими особливостями вокальних творів.

Концертна діяльність майбутнього вчителя музичного мистецтва вимагає від нього здатності відчувати себе впевнено в різних жанрах вокальної музики. У свою чергу жанрова різноманітність репертуару, що пропонується слухацькій аудиторії, допомагає студенту-виконавцю краще виявити себе і розвинути власні художньо-виражальні можливості й креативні здібності. Реалізуючи даний критерій при доборі концертної програми, майбутній фахівець збагачує свої музично-теоретичні й музично-історичні знання, розвиває вміння передбачати інтерпретацію змісту обраних вокальних творів.

Критерій за специфікою слухацького сприйняття.

Концертна програма повинна відповідати запитам слухацької аудиторії, виховувати слухача, формувати його смаки, привчати до розуміння різної за жанрами і стилями вокальної музики. Однак твори, виконані на шкільну (дитячу) аудиторію, можуть не мати успіху при виконанні їх на дорослого слухача; реакція на запропоновану концертну програму слухачів-музикантів відрізняється від реакції слухачів-дилетантів. Тому, добираючи твори для концертного виконання, майбутні фахівці мають ураховувати те, на яку аудиторію вони будуть подані. Це вимагає від студентів уважного спостереження за культурним життям суспільства, знань інтересів різної слухацької аудиторії, зокрема аудиторії школярів, аналізу їх смаків тощо.

Критерій забезпечення контрастності в поданні музичного матеріалу.

Явище контрасту саме по собі є значною силою в поданні музичного матеріалу на слухача. Тому, слід ураховувати контраст на різних рівнях: зміна жанрових ознак, образних характеристик, стилістики виконання, що виступають як засоби активізації уваги слухача, оновлення сприйняття, розвитку музичного слуху тощо. Студенти, аналізуючи твори за даним критерієм, здійснюють операції порівняння, зіставлення музичних творів, що наближає їх до успіху в концертній діяльності, до отримання задоволення від спілкування із слухацькою аудиторією.

Критерій урахування програмних вимог уроку музичного мистецтва.

Добір вокального репертуару на уроках музичного мистецтва завжди має відповідати програмним вимогам, а саме: співвідноситись з метою і завданнями уроку, впливати на розвиток не лише співацьких здібностей школярів, а й на формування їхніх музично-естетичних уявлень, тим самим реалізуючи пізнавальну, виховну, гедоністичну та комунікативну функції вокальної музики. Аналіз вокального репертуару на основі даного критерію формує у студентів вміння виявляти зазначені функції, орієнтуючись на інтелектуальний рівень та музичний досвід школярів. Наданий же учням матеріал, підібраний за наведеним критерієм, наближає їх до цілеспрямованого пізнання місця і ролі вокального мистецтва у світовій музичній культурі.

Критерій узгодженості з уподобаннями та запитами учнів.

Цей критерій передбачає урахування індивідуальних смаків, нахилів та інтересів школярів. Запропонований навчальний матеріал обов'язково має їм подобатись. Саме захоплення твором, бажання розкрити голосом його красу і образ сприяють свідомому й емоційному його відтворенню, а також допомагають учням долати технічні труднощі вокального твору. Враховуючи це, студенти мають аналізувати вокальні твори за їх змістовністю, естетичною спрямованістю, емоційною насиченістю та педагогічною доцільністю, що наближує їх до майбутніх учнів, до створення сприятливої, творчої атмосфери на уроці.

Критерій відповідності співацьким можливостям школярів.

Добираючи вокальний репертуар за даним критерієм, студенти набувають вмінь адекватно оцінювати не тільки власний співацький стан, а й голосові можливості своїх майбутніх учнів. Музичний матеріал має, з одного боку, відповідати технічній готовності школярів до подолання усіх труднощів вокального твору, а з іншого, сприяти розвитку й удосконаленню їх вокально-виконавських навичок та вмінь. Такий підхід не буде зайвим при урахуванні принципу охорони співацького голосу дитини, а також у процесі стимулювання інтересу школярів до співацької діяльності.

Зазначені критерії дозволили нам виокремити тісно пов'язані між собою ознаки добору репертуару:

- естетична – охоплює твори ідейно-естетичної значущості, які є перлинами світової і національної культури, що розвивають культуру індивідуума, формують у нього уявлення про традиції і норми вокального мистецтва;

- психологічна – стосується творів, котрі співзвучні музичному та життєвому досвіду особистості, відповідають її смакам та інтересам, сприяють найліпшому самовираженню і розкриттю здібностей, задовольняють і спонукають до творчості;

- професійно-педагогічна – відображується у творах, які співвідносяться з тематичним і жанровим змістом навчальної програми, відповідають технічним задаткам і можливостям учнів тощо.

УДК 378.091.212:73/76

Лі Хан

аспірант кафедри педагогічної творчості
Національний педагогічний
університет імені М.П. Драгоманова

ТВОРЧА АКТИВНІСТЬ ЯК ВАЖЛИВА ХАРАКТЕРИСТИКА ПРОФЕСІЙНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ПОЗИЦІЇ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. Автором обгрунтовується необхідність модернізації підготовки педагогічних кадрів в умовах вищої школи. Розглядається проблема формування творчої активності майбутнього учителя образотворчого мистецтва як важливої складової його сформованої педагогічної позиції.

Ключові слова: творча активність, педагогічна позиція, художньо-педагогічна діяльність, майбутній учитель образотворчого мистецтва.

Annotation. The necessity of modernization of teacher's training in terms of higher education is substantiated in the article by author. The problem of formation of creative activities of the future teacher of fine arts as an important component of his formed pedagogical position is considered.

Key words: creative activities, pedagogical position, artistic and pedagogical activity, future teacher of fine arts.

Соціальні, економічні та культурні зрушення, що відбуваються у суспільному житті України, інтеграція в європейський освітній простір, інноваційні процеси в національній освітній системі призвели до необхідності переосмислення та переоцінки традиційних підходів до художньо-педагогічної освіти в світлі вимог Болонського процесу, які б відповідали вимогам часу. Сьогодні визнаним є не лише компетентнісний підхід до організації навчально-виховної діяльності у педагогічному ВНЗ, але й такий, що спрямований на формування конкурентноздатної творчої особистості фахівця, здатної до критичного мислення, творчості, гнучкості та мобільності підходів до вирішення найрізноманітніших предметних, наукових і педагогічних задач. Провідне значення у цьому надається творчій активності як важливій характеристиці педагогічної позиції й необхідній умові здійснення педагогічної діяльності майбутнім учителем, зокрема образотворчого мистецтва.

Особливий інтерес у межах нашого дослідження представляє термінологічна характеристика понять “активність”, “творча активність”, “творча активність майбутнього вчителя образотворчого мистецтва”.

У теорії та практиці підготовки майбутніх учителів образотворчого мистецтва набуто чималий досвід. Питання професійної підготовки майбутніх учителів представлено у доробку вітчизняних і зарубіжних учених, педагогів, мистецтвознавців: Д. Кардовського, М. Кириченка, С. Коновець, В. Кузіна, Л. Любарської, М. Ростовцева, Л. Руденко, Н. Сокольнікової та ін.; значний внесок у теорію та практику професійної підготовки викладачів мистецьких дисциплін у вищих навчальних закладах зроблено вченими В. Бутенко, О. Комаровською, М. Лещенко, Г. Падалкою, О. Рудницькою, О. Шевнюк, Г. Шевченко, О. Щолоковою та інші; аспекти підготовки майбутніх учителів образотворчого мистецтва до навчання й виховання учнів загальноосвітніх шкіл висвітлені у працях Л. Бабенко, Л. Базильчука, С. Коновець, Т. Міхової, Л. Малінської, Н. Сокольнікової, Г. Сотської, О. Ткачука та інші.

Питанням творчої активності особистості присвячені наукові розробки І. Антонової, П. Ванцвайг, О. Лука, Д. Маллаєва, Ж. Мугалова, Я. Пономарьова, В. Соколова, А. Шуміліна, які розкривають сутність творчої активності, визначають її характеристики та структуру, обґрунтовані особливості організації творчого процесу.

У працях Л. Виготського, С. Гончаренка, Ю. Кулюткіна, М. Лазарева, О. Олексюк, Г. Падалки, С. Сисоевої, В. Тернопільської, О. Рудницької, Т. Шамової та інших приділяється значна увага проблемі формування творчої активності майбутніх фахівців, яка є визначальною рисою творчої особистості та розглядається як інтегративна характеристика особистості, яка, по-перше, відображає нові мотиви її поведінки і потреби творчого самовираження, а з іншого боку, знаходить своє вираження в якісних змінах професійної діяльності, яка стає більш цілеспрямованою і продуктивною.

Вивчення джерельної бази з проблеми дослідження дозволило з'ясувати, що дефініція “творча активність вчителя образотворчого мистецтва” базується на теоретичних положеннях психології мистецтва та творчості; висновках психолого-педагогічної науки, що розкривають загальні закономірності творчого процесу, а також враховує специфіку художньо-педагогічної діяльності.

Активність – це психолого-педагогічне явище, яке залежить від темпераменту, рівня сформованості емоційно-вольової сфери, якостей особистостей. Категорія активності є важливою характеристикою особистості.

Вперше питання про активність людини було порушено австрійським психіатром Зиґмундом Фрейдом, який вважав, що людину до активності спонукають її інстинктивні потяги, притаманні їй від народження, які передаються спадково. Активність особистості у

рамках філософських, соціальних і психологічних досліджень розглядається як: група особистісних якостей, які обумовлюють внутрішню потребу, тенденцію індивіда до ефективного опанування зовнішньої дійсності, взагалі до самовираження відносно зовнішнього світу (В. Небиліцин); здатність людини виконувати суспільно значущі перетворення оточуючого світу, які виявляються у спілкуванні, спільній діяльності, творчості (А. Петровський); здатність і прагнення особистості до енергійного виконання діяльності (І. Лернер); особлива якість людини як суб'єкта діяльності, завдяки якій вона виходить за межі заданих умов та обставин життєдіяльності, виявляючи ініціативу, творчий пошук, досягаючи максимальної мобілізації внутрішніх резервів та можливостей для цілеспрямованої зміни та перетворення світу (І. Джидар'ян); якість, яка характеризує ставлення людини до діяльності, в якій яскраво виявляються її індивідуальні особливості; механізм творчого процесу, оскільки без активності неможлива діяльність (Л. Виготський, В. Крутецький, М. Якобсон); вияв перетворюючого відношення суб'єкта до оточуючої дійсності (Л. Арістова).

Творча активність – стійка інтегративна якість, яка одночасно властива і самій особистості, і її діяльності, що виражається у цілеспрямованій єдності мотивів та дій, характеризується усвідомленим пошуком творчих ситуацій.

До теперішнього часу не склалося єдиного підходу до визначення творчої активності. У філософській літературі «творча активність» є визначальною рисою свідомості людини; у якій розкривається вищий якісний рівень, зміст та сутнісна якість діяльності як розвивального процесу, що здійснюється на вищому рівні активності людини, у результаті якої створюються нові оригінальні цінності, що мають значення як для окремого індивіда, так і суспільства в цілому. Творча активність особистості виступає не лише показником її особистісного розвитку, але й прогресом, який створює культуру усього людства загалом.

У психології поняття творчої активності детально досліджується на основі креативності творчої особистості, продуктивно-перетворювальної діяльності, що не стимулюється ззовні й викликається внутрішнім спонтанним саморухом особистості, готовою до творчих дій і пізнання за межами ситуацій.

В останні роки в педагогіці вищої школи приділяється особлива увага творчій активності учителя, яка розглядається як складова педагогічної творчості, педагогічної майстерності, умова особистісного та професійного самозростання вчителя, рушійна сила впровадження нових педагогічних технологій, поширення творчого досвіду, важлива професійна риса та якість творчої особистості фахівця. У творчій активності педагогів розкривається діалектична єдність продуктивних і репродуктивних компонентів, нормативних та евристичних елементів педагогічної діяльності. Науковці стверджують, що завдання

професійної підготовки майбутніх фахівців полягає в тому, щоб привести творчі потенції, закладені в кожній людині, в активний, діючий стан, створюючи умови для того, щоб життєдіяльність учнів змогла стати життєтворчістю (М. Киященко та М. Лейзеров).

Творча активність особистості – інтегративна якість індивіда, представлена широким комплексом інтелектуальних, емоційних, характерологічних властивостей, що забезпечують можливість діяти творчо під час розв'язання будь-якої проблемної ситуації або навчальної задачі і гарантують оригінальність, ефективність та позитивний результат даної творчої діяльності. Творча активність педагога визначається як здатність особистості максимально використовувати свої знання та вміння при вирішенні творчих, педагогічних та інших завдань, удосконалюючи процес та результат рішення. Розвиток творчої активності сприятливо впливає на здатність до прийняття нестандартних рішень, до самостійного пошуку та переробки інформації. Творча активність майбутнього вчителя образотворчого мистецтва – це складне особистісне утворення, яке поєднує у своєму змісті прагнення й готовність за внутрішнім переконанням здійснювати ініціативні, нестандартні, самостійні дії у вирішенні завдань художньо-педагогічної, продуктивної діяльності, що виражається в умінні відходити від шаблону, асоціативному мисленні, емоційному сприйнятті художньо-педагогічної дійсності, стійкій потребі в імпровізації і творчості.

Резюмуючи, зазначимо, що формування творчої активності майбутніх учителів образотворчого мистецтва виступає необхідною умовою розвитку особистості студентів та їх професійної позиції, що, у свою чергу, сприятиме подоланню неефективної практики організації професійно-педагогічної підготовки фахівців художньо-педагогічного профілю, де нівелюється значення прагнень до самостійного пошуку, володіння способами та засобами діяльності дослідницького та творчого характеру. Педагогічне ж стимулювання творчої активності майбутнього вчителя образотворчого мистецтва дозволяє цілеспрямовано впливати на формування цілісної системи ціннісних ставлень студентів до художньо-педагогічної діяльності, що динамічно трансформується у їх творчу педагогічну позицію. Отже, забезпечення творчого характеру художньо-педагогічної підготовки майбутніх учителів образотворчого мистецтва сприятиме набуттю умінь звільнитися від шаблонів, виявляти ініціативу у вирішенні різноманітних навчальних завдань відповідно від вироблених настанов та ціннісних орієнтацій як основи творчої педагогічної позиції.

**ВОКАЛЬНА ШКОЛА НОННИ СУРЖИНОЇ
В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

Анотація. В статті розкриваються основні чинники формування художнього світогляду і розвитку неповторної мистецької індивідуальності видатного майстра вокального мистецтва Нонни Суржиної. Висвітлюється творчий доробок, а також основні риси вокальної педагогіки співачки.

Ключові слова: вокальна школа, академічний спів, музична інтерпретація.

Ya. O. Lysenko

Cand.art critic, associate professor

Dnipropetrovsk Academy of Music named after. M. Glinka

**NONNI SOURZHINA'S VOCAL SCHOOL IN THE CONTEXT OF
MUSICAL CULTURE OF UKRAINE IN THE SECOND HALF OF THE
20TH - THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY.**

Annotation. The article reveals the main factors in the formation of the artistic outlook and the development of the unique artistic personality of the outstanding master of vocal art, Nonna Surzhina. Covered creative work, as well as the main features of vocal pedagogy of the singer.

Key words: vocal school, academic singing, musical interpretation.

Українське музично-вокальне мистецтво відноситься до найвищих здобутків національної духовної спадщини. Воно є невід'ємною складовою всесвітньої музичної культури та явищем, що виявляє індивідуальні риси, національна специфіка якого тісно пов'язана з історичними умовами формування та розвитку музично-виконавської практики, творчістю яскравих особистостей та досягненнями музично-теоретичної думки. Проблеми вокального мистецтва і педагогіки – в центрі уваги сучасного музикознавства. Метою цієї наукової розвідки є висвітлення феномену вокальної школи Нонни Суржиної як визначного явища національної музичної культури другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

Серед блискучої плеяди діячів української музичної культури сьогодення вирізняється неординарна постать Нонни Суржиної, видатної оперної співачки і педагога, народної артистки України, Лауреата Національної премії імені Тараса Шевченка, професора Дніпропетровської академії музики імені М. Глінки. Нонна Андріївна Суржина народилася 10 жовтня 1937 році у місті Дніпропетровську. Розмірений, мирний плін життя сім'ї перервала війна. Батько майбутньої співачки Андрій Максимович Суржин воював на фронті, а в

1946 році він пішов із життя. Мати – Клавдія Вікторівна, незважаючи на пережиті страхиття війни та виснажливу працю все своє душевне тепло віддала дочці. Непересічні музичні здібності Нонни Суржиної виявилися в ранньому дитинстві, вони не залишилися непоміченими і дівчинка бере активну участь в аматорських художніх колективах клубу заводу імені Карла Лібкнехта. На цьому підприємстві працювали її батьки.

Важливою віхою в житті Нонни Суржиної стало навчання в музичному училищі рідного міста. Її наставником була фундатор регіональної вокальної школи Ольга Дмитрівна Тарловська. Музично-виконавська естетика і педагогічні принципи цієї неординарної особистості віддзеркалюють традиції російської та італійської школи академічного співу.

Художнє обдарування Нонни Суржиної розкрилося надзвичайно яскраво під час навчання на вокальному факультеті Харківської консерваторії. Удосконалення музично-виконавської майстерності співачки відбувалося в класі професора Павла Васильовича Голубєва, одного із фундаторів Харківської вокальної школи. У свій час він опановував вокальне мистецтво у видатного італійського співака і педагога Федеріко Бугамеллі. Це дозволяє висловити думку про те, що мистецтво Нонни Суржиної увібрало найкращі традиції не тільки української, російської, але й італійської вокальних шкіл.

Професору Павлу Голубєву були притаманні велике мистецьке обдарування, широта гуманітарного світогляду, висока внутрішня культура і чудові людські якості. Визначальними ознаками його вокальної педагогіки були кантілена, дихання, реєстрова рівність, чітка дикція. Художня естетика та педагогічні принципи професора Павла Голубєва отримали наукове обґрунтування в його праці “Поради молодим педагогам-вокалістам”.

Вагому роль у формуванні музично-виконавської культури співачки відіграла викладач концертно-камерного класу, талановитий музикант і чудовий педагог в.о. професора Ізабелла Мойсеївна Полян. Вона здійснила підготовку зі співачкою низки концертних програм. Відбувався постійний процес опанування великого за своїм обсягом репертуару, відпрацювання необхідної виразності щодо звукового втілення кожної інтонації і фрази, удосконалення вокальної техніки тощо. Осягнення художньої стилістики творів мало також своїм підґрунтям вивчення широкого кола мистецтвознавчих джерел та виявлення контекстуальних зв'язків музичних композицій з тією чи іншою епохою, історичною подією тощо. Незабутні враження справили на сучасників концертні виступи Нонни Суржиної. Фортепіанну партію в цих концертах виконувала видатний музикант – Ізабелла Полян.

Ролі виконані Нонною Суржиною в Харківському та Дніпропетровському оперних театрах засвідчили її великий творчий потенціал. Серед них Поліна (П. Чайковський “Пікова дама”), Марина

(М. Мусоргський “Борис Годунов”), Зібель (Ш. Гуно “Фауст”), Еболи (Дж. Верді). Вагомим здобутком співачки стало створення образу Кармен в однойменній опері Ж. Бізе. Героїня співачки постає багатогранною, сильною особистістю, яка яскраво виявляє свій характер, і є втіленням жіночої краси і тонкої духовності. Одним із вершинних досягнень Нонни Суржиної було створення образу Сузукі в опері “ЧіоЧіо Сан” Дж. Пучіні. В мистецтві Нонни Суржиної вражає дивовижне поєднання прекрасної сценічної зовнішності, чудового голосу і яскравого артистизму. Важливою рисою мистецтва співачки є виняткове уміння інтонаціями свого голосу передавати емоційний стан своїх героїв, кожен мить свого перебування на сцені.

Вагомими здобутками позначена творча праця Нонни Суржиної на теренах музичної педагогіки. Вона розпочала свою педагогічну діяльність у той період життя, коли була уже зрілим майстром і мала значний досвід щодо створення художніх вокально-сценічних образів. Важливими рисами вокальної педагогіки Нонни Суржиної є тенденція до виявлення своєрідності природного тембрового забарвлення голосу студента, відтворення звуку на добрій опорі дихання, відпрацювання вірного механізму звукоутворення. Важливим елементом кожного заняття є розспівування, під час якого студенту розкривається сенс кожної вправи. Важливими ознаками вокальної педагогіки професора є досягнення інтонаційно точного округлого звучання голосу, оволодіння різними резонаторами, створення такої тембрової палітри, яка всебічно віддзеркалює особливості індивідуального вокального обдарування студентів. В інтерпретації вокальної музики особлива роль відводиться відтворенню літературно-поетичної основи творів. Музика і літературний текст постають в педагогічній діяльності Нонни Суржиної як елементи єдиної системи, що взаємодіють і збагачують один одного. Вона досягає зі студентами довшеної виконавської інтерпретації вокальної музики, всебічного розкриття емоційної та змістовної наповненості слова в співі.

Таким чином, Нонна Суржина є видатним представником культурно-мистецької еліти України. Яскравий талант, блискуча галерея створених образів, подвижницька багатолітня творча праця, музично-виконавська естетика та педагогічні принципи визначної оперної співачки збагачують сучасний мистецький простір новими ідеями, впливають на подальший розвиток національної вокальної школи.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дніпропетровська консерваторія ім. М. Глінки (1898 - 2008) [нариси] / [під заг. ред. Т. Медведнікової]. - Д.: АРТ-ПРЕС, 2006. - 208 с.
2. Шевченківські лауреати, 1962 - 2012: енцикл. довід. / [авт.-упоряд. М. Г. Лабінський]. - К.: Криниця, 2012. - 3-тє вид., змін і допов. - 864 с.

3. Лисенко І. М. Співаки України. Енциклопедичне видання / Іван Лисенко. - К.: Знання, 2012. -639 с.

4. Проценко Н. В. Выдающиеся музыканты Днепропетровщины. Нонна Суржина / Наталия Проценко. - Днепропетровская консерватория им. М. И. Глинки. - Днепропетровск: Александр Федорченко, 2012.-310 с.

5. Dnipropetrovska konservatoriia im. M. Hlinky (1898 - 2008) [narysy] / [pidzah. red. T. Medvednikovoi]. - D.: ART-PRES, 2006. - 208 s. +32 s.

6. Shevchenkivski laureaty, 1962 - 2012: entsykl. dovid. / [avt.-uporiad. M. H. Labinskyj]. - K.: Krynytsia, 2012. - 3-tie vyd., zmin i dopov. - 864 s.

7. Lysenko I. M. Spivaky Ukrainy. Entsyklopedychne vydannia / Ivan Lysenko. - K.: Znannia, 2012. -639 s.

8. Protsenko N. V. Vidaiushchyesia muzikanti Dnepropetrovshchyni. Nonna Surzhyna / Nataliya Protsenko. – Dnepropetrovskaia konservatoriya im. M. Y. Hlynky. - Dnepropetrovsk: Aleksandr Fedorchenko, 2012.-310 s.

УДК 378.011.3 – 051:78]:37.015.31

Люсін Чень

аспірант кафедри музичного мистецтва і хореографії
Державний заклад “Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К.Д.Ушинського”

КРИТЕРІЇ, ПОКАЗНИКИ ТА РІВНІ СФОРМОВАНОСТІ ТВОРЧИХ ЯКОСТЕЙ ОСОБИСТОСТІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ РОМАНСОВОЇ ЛІРИКИ

Анотація. У статті розглянуто творчі якості майбутніх учителів музичного мистецтва як низку властивостей його особистості і фундамент готовності до виконавсько-педагогічної діяльності в школі. Розроблено критерії, показники та рівні сформованості творчих якостей особистості майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі вивчення романсу.

Ключові слова: творчі якості майбутніх учителів музичного мистецтва, критерії, показники, рівні, романсова лірика.

Annotation. The article deals of the future musical art teacher's creative qualities. It is also viewed as foundation of the teacher-musician's readiness for the performing-pedagogical activity at school. The criteria, indicators and levels of the formation of the creative qualities of the personality of the teacher-musician's by means in the process of studying a romance.

Key words: creative qualities of the future musical art teacher's, criteria, indicators, levels, romance lyrics.

Формування творчих якостей майбутніх учителів музичного мистецтва є однією з актуальних настанов сучасної музично-

педагогічної освіти. Художньо-творча місія сучасного вчителя визначається якістю його фахової підготовки, а діяльність, як відомо, не обмежується суто викладанням власного предмету. Фахівець-освітянин повинен бути здатним до здійснення міждисциплінарних зв'язків, усвідомлення значимості професійних знань в контексті соціокультурного простору, організувати навчальний процес як педагогічну взаємодію, спрямовану на розвиток особистості, її підготовку до розв'язання завдань життєтворчості.

Педагогічні основи вокальної підготовки майбутніх педагогів-музикантів та вокального виконавства розроблено різноманітно (В. Антонюк, Л. Василенко, Ван Цзяньшу, Вей Лімін, Н. Гребенюк, О. Дилецький, М. Картавцева, Т. Малишева, О. Маруфенко, В. Морозов, Л. Пашкіна, Л. Руднева, О. Стахевич, Чжан Яньфен, А. Філіпов, Л. Христиансен, А. Яковлева), однак, потребують подальшого дослідження критерії, показники та рівні сформованості творчих якостей особистості майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі вивчення романсової лірики.

На основі опрацьованих наукових джерел із зазначеної проблеми під творчими якістьми вчителя музичного мистецтва-вокаліста ми розуміємо низку властивостей його особистості активно-творчого і духовно-творчого плану, що характеризують сутнісні сили, міру розвитку як суб'єкта вокальної педагогічної та виконавської діяльності. В інтегрованій, полімодальній структурі творчих якостей особистості майбутніх учителів музичного мистецтва поєднуються мотиваційно-емоційний, когнітивно-комунікативний, виконавсько-технологічний та креативно-продуктивний компоненти, котрі у навчальному і виробничому процесах взаємодоповнюються, концентрують й детермінують внутрішньо-емоційну потребу, рефлексію творчо-педагогічного пошуку на самовираження у вокальному виконавстві та вокальній педагогіці як соціокультурних феноменах, спрямованих на творчий розвиток учнів.

Відповідно до змісту структурних компонентів нами розроблені критерії оцінювання і показники сформованості творчих якостей особистості майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі вивчення романсової лірики. Для діагностування І-го — мотиваційно-емоційного компоненту був розроблений *спонукальний* критерій, що визначав міру мотиваційної цілеспрямованості до формування творчих якостей в процесі засвоєння романсу та розвиненості емоційно-почуттєвої сфери.

Показниками спонукального критерію формування творчих якостей особистості майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі вивчення романсової лірики виступають: інтерес і захопленість вокально-виконавською діяльністю, установка на формування творчих якостей засобами романсової лірики; потреба у гармонізації власної емоційної сфери при засвоєнні романсу.

Для діагностування II-го - когнітивно-комунікативного компоненту був розроблений *змістово-процесуальний* критерій, що виявляв наявність кругозору майбутніх вчителів музичного мистецтва у галузях вокального мистецтва та вокальної педагогіки.

Показниками змістово-процесуального критерію формування творчих якостей особистості майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі вивчення романсової лірики виступають: оперування системою знань з теорії та історії вокального мистецтва та педагогіки, ерудиція у сфері виконавської інтерпретації романсу, здатність до активної творчої художньо-комунікативної взаємодії у процесі фахової діяльності.

Для перевірки III-го - виконавсько-технологічного компоненту нами використовувався *технологічний* критерій, що визначав ступінь готовності належного художньо-технологічного забезпечення професійно-спрямованого вокального виконавства.

Показниками технологічного критерію формування творчих якостей особистості майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі вивчення романсової лірики обрано: вміння накопичувати виконавсько-технологічну базу умінь і навичок на основі засвоєння романсу, здатність інтегрувати виконавський досвід у сфері романсової лірики у комплекс творчих якостей майбутнього фахівця, творча оригінальність та коригування вокально-виконавського процесу при засвоєнні жанру романсу.

Для діагностування IV-го - креативно-продуктивного компоненту ми задіяли *творчо-діяльнісний* критерій як міру здатності майбутнього вчителя музичного мистецтва до фахової самореалізації на основі романсової лірики.

Показниками творчо-діяльнісного критерію формування творчих якостей особистості майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі вивчення романсової лірики було зазначено: сформованість умінь виявляти комплекс активно-творчих якостей у процесі художньо-інтерпретаційної, самостійно-творчої, проектувально-презентативної діяльності на основі вокальної лірики; сформованість умінь виявляти комплекс духовно-творчих якостей педагога-фасилітатора XXI століття на основі педагогічної інтерпретації романсу, художньо-педагогічна креативність і педагогічна імпровізація на заняттях з музичного мистецтва.

Сукупність проявів відповідних показників визначає сформованість компонентів творчих якостей особистості майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі вивчення романсової лірики як середнього арифметичного проявів відповідних показників. Рівні сформованості знаходяться в межах: початковий (1,0 - 3,0), ресурсний (3,1- 4,0), імітаційний (4,1- 4,7), трансформаційний (4,8 - 5,0). Відповідно до наявності критеріїв сформованості творчих якостей

особистості майбутніх учителів ми виокремили рівні її сформованості засобами вокальної лірики.

Початковий рівень характерний для студентів-музикантів, які мають початкові показники за більшістю критеріїв та показників сформованості творчих якостей. Такі студенти характеризуються відсутністю мотиваційної цілеспрямованості до формування творчих якостей в процесі засвоєння романсу та розвиненості емоційно-почуттєвої сфери. Вони не виявляють кругозору у царинах вокального мистецтва та вокальної педагогіки, не готові до належного художньо-технологічного забезпечення професійно-спрямованого вокального виконавства і не здатні до фахової самореалізації на основі романсової лірики.

Ресурсний рівень характеризує студентів з позитивно-пасивним ставленням до майбутньої педагогічної діяльності та процесу фахової підготовки в університеті. За більшістю критеріїв сформованості творчих якостей студенти мають середні показники. Зокрема, можна спостерігати недостатньо виражений (формальний) прояв мотивації до формування творчих якостей в процесі засвоєння романсу та розвиненості емоційного світу особистості. Невиразним є тяжіння до набуття широкого кругозору у проблемах вокального навчання та виконавства, до належного художньо-технологічного забезпечення професійно-спрямованого вокального виконавства, неяскравою є здатність до фахової самореалізації на основі засвоєння романсової лірики.

Імітаційний рівень є характерним для майбутніх викладачів музичного мистецтва, які виявили позитивний інтерес до обраної професії та процесу формування творчих якостей особистості майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі вивчення романсової лірики. Вони за більшістю критеріїв виконавської культури мають високі показники. Викликає позитивне оцінювання мотиваційно-емоційна сфера; студентам властива сформованість, але при помітній відсутності самостійності суджень, системи знань з теорії та історії вокального мистецтва й педагогіки; періодичні вияви готовності належного художньо-технологічного забезпечення професійно-спрямованого вокального виконавства, репрезентативності педагогічно-творчої взаємодії зі школярами.

Трансформаційний рівень притаманний майбутнім учителям музичного мистецтва, у яких яскраво виявляється сформований комплекс творчих якостей. Такий рівень мають студенти з повною мірою сформованими потребами до розвитку творчих якостей на основі вивчення романсу, наявністю кругозору у сферах вокального мистецтва та вокальної педагогіки, здатністю інтегрувати виконавський досвід у сфері романсової лірики у комплекс творчих якостей майбутнього фахівця, фахово самореалізовуватися на основі романсової лірики.

Отже, розроблені нами критерії, показники та рівні відповідають об'єктивним закономірностям формування творчих якостей особистості майбутніх учителів музичного мистецтва. Вокальна лірика є унікальним явищем художньої культури, що впливає на розвиток творчого потенціалу і формування творчих якостей особистості майбутніх фахівців.

УДК 373.3.018.53:783:8

О.К. Майба

кандидат педагогічних наук, ст.викладач
кафедри теорії і методики музичної освіти та хореографії
Мелітопольський державний педагогічний
університет імені Богдана Хмельницького.

ВОКАЛЬНО-ХОРОВИЙ СПІВ ЯК ЗАСІБ ДУХОВНО-МОРАЛЬНОГО ВИХОВАННЯ ДОШКІЛЬНИКІВ В МУЗИЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

Анотація: У тезах розглядається вплив вокально-хорового співу на духовно-моральне виховання дітей дошкільного віку. Визначено завдання, які сприяють успішності педагогічного процесу в умовах дошкільних освітніх закладах.

Ключові слова: вокально-хоровий спів, діти дошкільного віку, духовність, моральність.

Annotation. The thesis examines the influence of vocal-choral singing on the spiritual and moral upbringing of preschool children. The tasks that contribute to the success of the pedagogical process in pre-school educational institutions are determined.

Key words: vocal choral singing, children of preschool age, spirituality, morality.

Сучасне українське суспільство виявляє посилений інтерес до своєї музичної культури до відродження історико-культурних традицій і духовних цінностей. У результаті соціально-економічних, політичних і культурних перетворень в нашої країні відбуваються незворотні зміни, які відображаються на духовно-моральному становленні молодого покоління. Без особистісних моральних якостей, як співчуття, співпереживання, повага до самого себе і до оточення, що поєднують розум і доброту, любов і терпіння, патріотизм та повагу до інших народів, неможливе самовираження і розвиток суспільства у цілому. Духовно-моральне виховання особистості – це планомірний цілеспрямований процес, в якому формуються загальнолюдські, національні, сімейні та громадянські цінності людини. У зв'язку з цим, основним завданням вирішення соціально-політичних, економічних, правових проблем повинне бути духовно-моральне виховання молодого покоління.

Проблеми духовно-морального виховання особистості в різний час розглядалися в працях відомих філософів, педагогів, психологів таких, як: Н. Бердяєва, П. Блонського, С. Булгакова, В. Вахтеріва, К. Вентцеля, Л. Виготського, В. Зіньківського, С. Рубінштейна, К. Ушинського та ін. Так, філософ Н. Бердяєв визначав дух як свободу, прагнення досконалості, творчість, любов, звернення до божественного світу і єднання з ним. Основоположник педагогічної концепції В. Вахтерів стверджував, що формування особистості залежить від впливу навколишнього середовища і найголовнішим чинником розвитку суспільства є освіта. Педагог К. Вентцель, вважав, що метою морального виховання є вироблення у дітей творчої активності, пробудження в них кращих прагнень, умінь ставити перед собою мету і досягати її. Філософ, педагог, богослов – В. Зіньківський, писав, що для освіченої, вільної особистості великою цінністю є православ'я, невіддільне від національної культури та етики. Видатний педагог К. Ушинський вважав основною рисою людини любов до людей.

Сучасний розвиток філософської та психологічної галузі знання про духовно-моральне виховання молодого покоління безпосередньо пов'язаний з теоретичними здобутками вітчизняної філософсько-естетичної думки, в яких розробляються проблеми естетики, питання онтології та гносеології мистецтва, феномену естетичного. Це роботи Т. Андрущенко, В. Бодака, І. Бежа, Е. Помиткіна, О. Олексюк, Н. Жукової, Г. Шевченко та ін.. Так, для особистісно зорієнтованої мистецької освіти науково значимою стає концепція формування духовності людини через активізацію емоційно-почуттєвого ставлення до світу, розроблена О. Олексюк [3]. Одним із представників теологічного підходу до визначення “духовності” В. Медушевський, вважає душу життєвим началом, а дух – началом благодатного життя, “іскрою богоподібності в людині, диханням вічності в ній”. “Духовність - не знання, - пише він, - не навички виконання завдань, а здатність світоглядно польотного буття. Це рушійна сила, спрямована увись. Сила багатовимірна і цілісна” [2, с. 11]. Моральність же, в основі якої лежить любов, але не корислива і егоїстична, а любов до істини, добра, справедливості, є важливий прояв духовності. Моральність містить те високе, що можна охарактеризувати словами істина, добро, краса.[2].

Метою духовно-морального виховання дітей дошкільного віку на заняттях музики є виховання гармонійно розвинутої, естетично й творчо спрямованої особистості під впливом цінностей українського і світового музичного мистецтва. Актуальним завданням дошкільної освіти є виховання художньо-естетичних засад дитячої особистості через відкриття їй світу мистецтва, зокрема музичного, його творчого освоєння.

Одним із важливих засобів духовно-морального виховання дітей на заняттях музики в дошкільних освітніх закладах є вокально-хоровий спів. Залучення до вокально-хорового мистецтва дає дітям знання історії та витоків культури своєї країни; допомагає звернутися до совісті, добра, краси, шляхетності, внутрішньої дисципліни; сприяє розвитку почуття любові і співчуття до людей; навчає уважного і дбайливого ставлення до природи; виховує почуття краси, гармонії; поповнює слухове сприйняття новими інтонаціями, образами.

Вокально-хорова музика, крім музичного несе в собі і поетичне начало, яке допомагає дитині торкнутися до Любові, Добра і Краси. У процесі співу вокально-хорових творів дитина не просто відтворює її, а стає її співтворцем. Під час усіх цих пошуків мимохіть відбувається духовно-моральний розвиток особистості, яка з кожним якісно новим виконанням зростає і переходить на новий духовний щабель. [1, 29].

Отже, для успішного духовно-морального виховання на заняттях музики в дошкільних освітніх закладах ми визначили певні завдання, а саме:

- формувати й удосконалювати мовні, музично - ритмічні, вокально-інструментальні навички;
- розвивати сприйняття музики, звуків у цілому, увагу, пам'ять, інтуїтивне і логічне мислення;
- виховувати у дітей інтерес до вивчення пісень морального змісту; знайомство с творами світової класики, національної спадщини про дім, рідну мову, батьків, а також сучасною дитячою музикою у виконанні дорослих і дітей;
- формування у дошкільників елементарних вмінь і навичок умінь для подальшого набуття гри на музичальних інструментах (трикутник, дзвіночки, маракаси);
- естетичне виховання дошкільників;
- формування навичок виразного виконання музичних творів (пісенних, танцювальних, інструментальних) та творчої їх інтерпретації, варіювання, імпровізації;
- професійність музичного керівника – гнучке застосування традиційних та нових методів і прийомів музичного виховання та навчання. Адже музичний керівник повинен доцільно використовувати музику у різних видах дитячої діяльності — ігровій, образотворчій, руховій, під час сприймання літературних творів (наприклад, під час слухання музично ілюстрованих казок) збагачувати (аудіозаписи, відеозаписи).

Таким чином, вокально-хоровий спів є одним з найважливіших засобів духовно-морального виховання дошкільника. Впливаючи на емоційну сферу дитини, він закладає основу загальнолюдських, національних, сімейних та громадянських цінностей.

ЛІТЕРАТУРА

1. Венгрус Л.А. Спів і “фундамент музикальності”. – Вел. Новгород, 2000. с.29
2. Медушевський В.В. Музикознавство: проблеми духовного. – М., 1988. с.11
- 3.Олексюк О.М. Формування духовного потенціалу студентської молоді в процесі професійної підготовки Дис... д-ра. пед. наук, 1997. – 333 с.

УДК 373.3.091.33:78

Д.О. Маковський

аспірант кафедри теорії і методики
музичної освіти та хореографії

Мелітопольський державний педагогічний
університет імені Богдана Хмельницького

ЗМІСТ ПОНЯТТЯ “РОЗУМІННЯ МУЗИКИ” В УЧНІВ ПОЧАТКОВОЇ ШКОЛИ

Анотація. В публікації розглядається зміст поняття “розуміння музики”. Визначено, що “розуміння музики” регулюється емоційною сферою на основі інтелектуального аналізу і синтезу та відображається в емоціях, у певних висловлюваннях характеристик музичного образу, кінетичних реакціях (певних рухів).

Ключові слова: розуміння, розуміння музики, початкова школа, здатність, емоційний інтелект.

THE CONTENT OF THE CONCEPT OF "UNDERSTANDING MUSIC" IN PRIMARY SCHOOL STUDENTS

Annotation. The publication deals with the content of the concept of "understanding music." It is determined that the "understanding of music" is regulated by the emotional sphere on the basis of intellectual analysis and synthesis and is displayed in emotions, in certain expressions of the characteristics of the musical image, in kinetic reactions (certain movements).

Key words: understanding, understanding of music, elementary school, ability, emotional intelligence.

“Розуміння музики” і її специфіка досліджується в різних сферах наукового знання, оскільки це питання є одним з найважливіших напрямків в теорії та практиці музичної освіти.

З філософської точки зору (Ф. Шлейєрмахер, Е. Гуссерль, В. Дільтей, А. Бергсон, М. Хайдеггер, Г. Гадамер, М. Лоський та ін.) “розуміння” являє собою особливу форму освоєння дійсності, яка визначає і зберігає цілісність і зв'язність світу людини. Завдяки

розумінню речі і явища, включені в цей світ, постають як носії сенсу і значень. З гносеологічної точки зору “розуміння” – це спосіб пізнання людиною світу, процес осягнення і розкриття сенсу речей і явищ. З онтологічної точки зору “розуміння” – це спосіб буття людини в світі, процес створення сенсу речей.

“Розуміння” засноване на мисленні і сприйнятті, на здатності приймати і обробляти знання, усвідомлювати сенс для того, щоб розрахувати і прийняти рішення. “Розуміння” – це:

- здатність розуму до адекватної оцінки себе і того, що відбувається навколо;
- здатність розрахунку, тобто використання закономірностей поетапного досягнення будь-якого результату;
- здатність прийняття рішень.

Відтак, наша подальша увага спрямована на стисле означення змісту поняття здатності. У тлумачних словниках “здатний” частіше за все пов’язаний з іншими термінами – “обдарований”, “талановитий” і використовується як їх синонім. Здатність має різну міру вираженості. У тлумачному словнику В. Даля “здатний” визначається як “придатний до чого-небудь або схильний, спритний, придатний, зручний”. Людина – це особистість, яка вміє впоратися з будь-якою ситуацією та залагодити справу. Спираючись на вище зазначене, термін “здатний” визначається через співвідношення з успіхом в діяльності і прирівнюється до поняття “розумний” [2, с. 11-18].

“Здатність” – це індивідуально-психологічна особливість людини, яка є умовою вдалого виконання будь-якого виду діяльності. Здатність включає психічні властивості і якості, які необхідні для діяльності в тій чи іншій області. Від рівня розвитку таких здатностей залежать легкість, швидкість і міцність процесу оволодіння знаннями, вміннями і навичками, але сама здатність не зводиться до знань, умінь і навичок. “Здатність” – поняття динамічне, спроможне проявлятися й розвиватися тільки в рамках діяльності.

Психічний процес чи психічна діяльність як форма зв’язку суб’єкта з об’єктивним світом передбачає відповідну психічну здатність. Здатністю в цьому випадку є чутливість, здатність відчуття і сприйняття, розуміння чогось в цілому. Здатність розвивається в результаті встановлення психічної діяльності зв’язку суб’єкта з об’єктами діяльності, життєво важливими для суб’єкта, які є умовами його життя.

Здатність людей поділяють на види за змістом і характером діяльності, в якій вони проявляються. Розрізняють загальні і спеціальні здатності:

- спеціальні – проявляються у всіх видах діяльності. Такими є здатність до навчання, загальні розумові здатності людини, здатності до праці. Вони базуються на загальних вміннях, необхідних в кожній області діяльності, зокрема таких, як уміння розуміти завдання,

планувати і організовувати їх виконання, використовуючи наявні в життєвому досвіді людини засоби, розкривати зв'язку тих речей, до яких відноситься діяльність, опановувати нові прийоми роботи, долати труднощі на шляху до мети;

– загальні – проявляються в спеціальних, тобто в здатностях до якоїсь певної, конкретної діяльності [4, с. 68].

Розрізнення загальних і спеціальних здатностей має умовний характер. Власне, йдеться про взаємозв'язок загальних і спеціальних сторін в здатностях людини. Загальні здатності виявляються в спеціальних, тобто в здатностях до якоїсь певної, конкретної діяльності. З розвитком спеціальних здатностей розвиваються і загальні їх сторони. Високі спеціальні здатності мають у своїй основі достатній рівень розвитку загальних здатностей. Так, високі поетичні, музичні, артистичні, технічні та інші здатності завжди спираються на високий рівень загальних розумових здатностей. Разом з тим за приблизно одного й того самого розвитку загальних здатностей люди часто різняться за своїми спеціальними здатностями. Учні, котрі мають високі загальні здатності до навчання, нерідко виявляють їх однаковою мірою щодо всіх шкільних предметів. Водночас одні з них виявляють хист до малювання, другі – до музики, треті – до технічного конструювання, четверті – до спорту.

За термінологією І. Павлова належність особи до одного з трьох людських типів: “художнього”, “розумового” або “проміжного” – визначає значною мірою особливості їх здатностей. Відносна перевага першої сигнальної системи і психічної діяльності людини характеризує художній тип, відносна перевага другої сигнальної системи – розумовий тип, приблизно рівне їхнє представництво – проміжний тип. Ці розбіжності в науці пов'язують з функціями лівого (словесно-логічного) і правого (образного) – півкуль головного мозку. Для художнього типу властива яскравість образів, для розумового типу – абстракція, логічні побудови [4, с. 486].

“Розуміння музики” є важливим процесом на уроках музичного мистецтва, але не кожен учень має здатність емоційно відчувати її. Слухання музики, як вид діяльності на уроці, допомагає школяру познайомитись із музичним твором, побачити його в різних образах та відчуті різні емоції. За допомогою емоцій, учень краще засвоює матеріал, вчиться прислухатися і відрізнити мінорну і мажорну музику, відчуває такі емоції як радість і сум. Таким чином, “розуміння емоцій” – це довгий шлях навчання, який нашою сучасних вчених на думку, що існує спеціальний вид інтелекту – емоційний.

Г. Гарскова пише, що поняття “емоційний інтелект” було введено в науковий обіг не так давно, Маєром і П. Селовей і набуло широкого поширення в літературі завдяки роботам Д. Големана. Для введення цього поняття було застосовано дві підстави: неоднорідність поняття “інтелект” та застосування інтелектуальних операцій з емоціями. За

П. Селовеї, “емоційний інтелект” включає в себе ряд здібностей: розпізнавання власних емоцій, володіння ними, розуміння емоцій інших людей, а також самомотивацію.

Критика цієї концепції ґрунтується на тому, що в уявленнях про емоційний інтелект емоції підмінюються інтелектом. Як вважає Г. Горскова, ця критика не є правомірною. Вона базується на тому, що емоції відбивають ставлення людини до різних сфер життя і до самого себе, а інтелект як раз і служить для розуміння цих відносин. Таким чином, емоції можуть бути об'єктом інтелектуальних операцій [3, с. 152-155].

Отже, на нашу думку, в контексті дослідження феномену “розуміння музики” учнями початкових класів, “розуміння музики” – це здатність, яка регулюється емоційною сферою на основі інтелектуального аналізу і синтезу та відображається в емоціях, у певних висловлюваннях характеристик музичного образу, кінетичних реакціях (певних рухів). Разом із цим, постає проблема сенситивності дітей виокремленої вікової групи до синтезу інтелектуальних емоційних реакцій як до складної когнітивної дії, що і становить перспективу нашого подальшого дослідження структури розглянутого поняття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Артамонов В. И. Психология от первого лица. 14 бесед с российскими учеными / В. И. Артамонов М.: Академия, 2003. – с. 24.
2. Даль В. Толковый словарь живаго великорускаго языка / В. Даль – СПб, 1880. – с. 11–18.
3. Ильин Е. П. Мастера психологии. Эмоции и чувства / Е. П. Ильин. – СПб, 2001. – 752 с. – (2-е издание).
4. Козубовский В. М. Общая психология / В. М. Козубовский. – Минск: Амалфея, 2004. – 368 с.

УДК 78(091)(477):930.1

А.К. Мартинюк

кандидат мистецтвознавства, доцент
ДВНЗ “Переяслав-Хмельницький державний
педагогічний університет імені Григорія Сковороди”

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ У ДжЕРЕЛОЗНАВЧОМУ ВИМІРІ

Анотація. В статті простежується розвиток наукової думки в галузі історії української музики. Окреслюється змістовна наповненість наукових розвідок та їх значення для сучасного мистецького освітнього простору.

Ключові слова: історія української музики, наукові розвідки, національний музичний стиль.

A.K. Martynyuk

Candidate of Art Studies, Associate Professor
ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний
педагогічний університет імені Григорія Сковороди».

HISTORY OF UKRAINIAN MUSIC IN SOURCING MEASUREMENT

Annotation. The article traces the development of scientific thought in the field of the history of Ukrainian music. The content of scientific researches and their significance for the modern artistic educational space are highlighted.

Key words: history of Ukrainian music, scientific intelligence, national musical style.

У світлі новітніх гуманістичних тенденцій реформування освіти особливої актуальності набуває наукове вивчення національних традицій художнього виховання та їх впровадження в сучасний освітній та мистецький простір. Метою цієї статті є висвітлення процесу становлення наукової думки в галузі історичного музикознавства.

Музикознавчі студії в Україні до початку ХХ століття не отримали належного розвитку. Теоретичні основи музичної творчості стали предметом висвітлення в низці наукових праць таких вчених, як М. Дилецький, М. Березовський, Г. Гесс де Кальве, А. Казбирюк, М. Тутковський, Г. Любомирський та ін. Проблематика музичної фольклористики розглядалася в наукових розвідках О. Серова, М. Лисенка, П. Сокальського, Є. Ліньової, П. Демуцького. Вивчення історії української музики не вирізнялося системним характером.

Наукове осмислення музично-історичного процесу було важливим пріоритетом творчої діяльності видатного вченого Миколи Грінченка. Його ґрунтовна книга «Історія української музики», що була опублікована в 1922 році упродовж тривалого часу була єдиним джерелом ознайомлення української спільноти з еволюцією цієї сфери духовної культури нашого народу. Вчений систематизував факти та явища музично-творчого життя в Україні, дослідив і естетично осмислив спадщину композиторів, висвітлив чимало важливих моментів з їх мистецької діяльності, одним з перших включив у музично-творчий процес як його органічну й стильово-визначальну ланку народнописенну культуру.

В праці М. Грінченка висвітлено основні фольклорні жанри, зроблено спробу теоретичного обґрунтування головних засад національного музичного стилю. Вчений висловлює низку думок щодо розвитку культової музики, відзначає її позитивну роль в становленні музичного професоналізму. Розвиток музичної культури в Галичині розглядається як невідемна частина загальноукраїнського творчого процесу. В праці виявлено контекстуальні зв'язки історії української музики з музичною культурою інших народів.

Микола Грінченко є фундатором наукового лисенкознавства. Вчений обґрунтовує ідею про виняткову культуротворчу місію цієї пасіонарної особистості для становлення і еволюції української композиторської школи. Наголошується також на тому, що універсалізм творчої діяльності М. Лисенка та його художньо-естетичні принципи сприяли визначенню важливих пріоритетів розвитку музичного виконавства, музичної освіти і музикознавчої думки.

Спадщина вченого є своєрідною енциклопедією, що дає достатньо повне уявлення про всю складну картину еволюції українського історичного музикознавства впродовж першої третини ХХ ст. Йому були притаманні напроцуд глибоке й детальне знання національної музичної культури, здебільшого тонке розуміння своєрідності кожного окремого мистецького явища, відчуття всього цінного в національній музичній культурі, уміння виявити прогресивні тенденції її розвитку, зацікавлення досягненнями широкого кола інших наук.

Пошукова праця українських вчених, вивчення архівних матеріалів спричинилися до відкриття раніше невідомих музичних творів і фактів. Вони увійшли до мистецького та наукового обігу. Архівні матеріали стали підґрунтям для створення низки наукових праць. Серед них вирізняється ґрунтовне видання "Українська музична спадщина", опубліковане напередодні війни.

Наукові дослідження в галузі історії та теорії української музики отримують значний розвиток у повоєнний час. Відзначимо у цьому зв'язку плідну діяльність спеціальних кафедр мистецьких вузів України, а також утворення відділу музикознавства у системі Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР. Нові обрії для музикознавства відкривалися в результаті видання творів композиторів-класиків (М. Лисенко, М. Леонтович, Я. Степовий, К. Стеценко), а також низки музичних творів, які раніше перебували в рукописах ("Українська симфонія" М. Калачевського, Симфонія соль мінор невідомого автора та ін.

Наукові розвідки українських вчених в галузі історичного музикознавства (О.Я.Шреер-Ткаченко, Н.О.Герасимова-Персидська, Н.О.Горюхіна, Л.О.Пархоменко, Т.Булат) стали підґрунтям для створення в наступні десятиліття узагальнюючих праць, які комплексно висвітлюють здобутки національної музичної культури. Змістовною наповненістю вирізняється праця "Історія української дожовтневої музики" (1969 рік), створена авторським колективом кафедри історії музики Київської державної консерваторії. Цей навчальний посібник являє собою передусім зібрання нарисів про життя і творчість окремих композиторів. У деяких підрозділах книги розкриваються загальні тенденції розвитку української музичної культури. Цінною рисою праці є висвітлення мистецького доробку

окремих композиторів в тісному зв'язку з історичною та художньою ситуацією в країні у різні роки.

Важливою віхою на шляху наукового осмислення художньої спадщини композиторів минулих епох і ХХ століття стали "Нариси з історії української музики" (ч. 1-2) 1964 рік) Л. Архімович, Т. Каришевої, О. Шреєр-Ткаченко, Т. Шеффер. Науковий аналіз щодо еволюції жанрової системи в національній музичній культурі зроблено в двох книгах "Нариси з історії української радянської музики" (1957, 1967 р.р.) В. Довженка. Означена проблематика отримала розвиток в ґрунтовному виданні «Музыкальная культура Украинской ССР» (М., 1979).

Узагальненням здобутків вітчизняної музично-історичної науки є багатомне видання "Історія української музики". В першому томі у хронологічних межах від найдавніших часів до середини ХІХ століття вчені розглядають різні види і жанри музичного фольклору; музику Київської Русі, культуру й світську творчість; музичне життя й освіту; перші зразки музично-теоретичних праць; хорові композиції М. Дилецького, М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя. В наступних розділах видання на широкому соціальному й культурному тлі досліджується фольклор і фольклористика, жанрово-стильові засади національної композиторської школи, еволюція основних видів композиторської творчості, розмаїття форм і проявів музично-театрального життя, особливості музичної освіти, тенденції розвитку музикознавчої думки.

Творчість українських композиторів розкриваються не суцільно, а в тісному зв'язку з розвитком того чи іншого жанру, який склався в музичному мистецтві. Такий методологічний підхід сприяє відтворенню цілісної панорами еволюції української музичної культури в її контекстуальних зв'язках з історичною епохою та провідними художніми тенденціями.

Енциклопедичні знання в галузі української музичної культури, осмислення її національної самобутності та глибинних закономірностей розвитку, взаємозв'язок із суміжними науковими сферами, розкриття усього розмаїття жанрової і стильової палітри музичної творчості, змістовні паралелі зі світовими та європейськими художніми процесами і тенденціями, висвітлення ролі окремих митців в контексті еволюції музичної культури – ці та інші риси історичного музикознавства становлять велику цінність для сучасної гуманітаристики та мистецької освіти.

ЛІТЕРАТУРА

1. Академія музичної еліти України: Історія та сучасність До 90-річчя Нац. муз. акад. Україна ім. П. І. Чайковського / Авт. – упоряд.: А. П. Лащенко та ін. – К.: Муз. Україна, 2004. – 560 с.

2. Історія української музики. В 6 т. ; Т. 1: Від найдавніших часів до середини XIX ст. / Л. Б. Архімович, Т. П. Булат, М. М. Гордійчук та ін. - К.: Наук. думка, 1989. – 448 с.

3. Немкович О. М. Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін. Монографія / О. М. Немкович. – К., 2006. – 534 с.

4. Akademiia muzychnoi elity Ukrainy: Istoriiia ta suchasnist Do 90-richchia Nats. muz. akad. Ukraina im. P. I. Chaikovskoho / Avt. – uporiad.: A. P. Lashchenko ta in. – K.: Muz. Ukraina, 2004. – 560 s.

5. Istoriiia ukrainskoi muzyky. V 6 t. ; Т. 1: Vid naidavnishykh chasiv do seredyny XIX st. / L. B. Arkhimovych, T. P. Bulat, M. M. Hordiichuk ta in. - K.: Nauk. dumka, 1989. – 448 s.

6. Nemkovych O. M. Ukrainske muzykoznavstvo KhKh stolittia yak systema naukovykh dystsyplin. Monohrafiia / O. M. Nemkovych. – K., 2006. – 534 s.

УДК 373.2.016:31-028.31:78

Т.О.Масалова

магістрант кафедри теорії і методики
музичної освіти та хореографії
Мелітопольський державний педагогічний
університетий імені Богдана Хмельницького

КОМУНІКАТИВНІ МУЗИЧНІ ІГРИ ЯК ЗАСІБ СОЦІАЛІЗАЦІЇ ДІТЕЙ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ

Анотація. Робота присвячена проблемі формування комунікативних вмінь в учнів молодшого шкільного віку. Розглядаються основні види комунікативних ігор.

Ключові слова: музичні ігри, учні молодшого шкільного віку, квест.

Annotation. The work is devoted to the problem of forming communicative skills among pupils of junior school age. The main types of communicative games are considered.

Key words: music games, junior schoolchildren, quest

Проблема формування комунікативних умінь як одного з аспектів соціально-мовленнєвої компетенції, що є провідною базисною характеристикою особистості (А. Богущ, М. Вашуленко, Н. Гавриш, О. Кононко, К. Крутій) завжди була і є актуальною для початкової освіти. Багатьма теоретиками і практиками відзначається той факт, що сучасні діти не вміють спілкуватися один з одним, швидко опрацьовувати здобуту інформацію, вільно орієнтуватися в різноманітних комунікативних ситуаціях, ініціювати спілкування, не відчують потреби в ньому. Виховання особистості, здатної до самоосвіти і саморозвитку, доброзичливих стосунків з довколишнім, вимагає комплексного застосування форм, методів і технологій

закладання основ гармонійного розвитку дитини, у яких особливу роль відіграють засоби навчання. Серед них, поряд із вербальними і невербальними засобами комунікації, важливе місце займає і музично-ігрова діяльність.

Сучасні науковці зазначають, що через ігрову діяльність дитина відтворює систему соціальних відносин у дитячому колективі. На їх думку, через комунікативні музичні ігри ефективно реалізуються наступні завдання:

- розвиток спілкування, а саме: легкість вступу в контакт, ініціативність, готовність до спілкування з однолітками;
- розвиток почуттів, співчуття до партнера, емоційності і виразності спілкування;
- розвиток таких якостей як: розкутість, впевненість у собі, що приводить до позитивного самовідчуття.

Діти молодшого шкільного віку постійно прагнуть до руху і дії. Гра, ігрові моменти на уроці – це можливість такої організації навчання дітей, яка, не вимагаючи надмірних зусиль, робить процес навчання привабливим. Також гра – це своєрідний, властивий молодшому шкільному віку спосіб засвоєння суспільного досвіду. Граючи, займаючись, спілкуючись з дорослими і однолітками, дитина вчиться жити поруч з іншими, намагається враховувати їх інтереси, правила і норми поведінки в суспільстві, тобто стає комунікативною.

Феномен музичної гри відображено у виокремленні таких її видів, як музично-сенсорні (Н. Метлов), музично-ритмічні (А. Зіміна, А. Шевчук), музично-дидактичні (Н. Ветлугіна, Л. Комісарова), музично-розвивальні (Макшенцева, С. Науменко), в залежності від того, які завдання ставлять перед ними. Музично-ігрова діяльність, поєднуючи музику, хореографію, образотворче мистецтво, виходить за межі кожного з них, що прослідковується у виразному мовному інтонуванні, ритмічних рухах, тембровій, шумовій, руховій імпровізації, виконанні ролей творців і виконавців. Користуючись елементарними, доступними засобами виразності, учні можуть імпровізувати, активно проявляти і виражати емоційні стани й переживання, оскільки музична гра сприяє творчому перевтіленню й самовираженню, допомагає виявитися “всередині” музики, набути досвіду емоційних переживань. Голосове і рухове самовираження дитини під музику розглядається як важливий природний засіб її розвитку.

Одним з сучасних видів комунікативної гри є “Гра – квест”. Квест – (від англ. Quest – пошуки) – один із видів ігор, що потребує від гравців розв’язання розумових завдань та пошуку рішень для просування за сюжетом. Для квесту обирають сюжет (це може бути знайома казка, мультфільм, книжка, художній фільм тощо) та придумують цікаві завдання, розв’язуючи які гравці проявляють творчість та креативні здібності. Дитячий квест – форма роботи, яка останнім часом набула особливої популярності й дуже подобається

дітям. Під час розв'язання різноманітних квестових завдань діти розкривають креативні здібності, стають активними та розкутими, відчують дух колективної гри. Покладені в основу квестів сюжети знайомих казок або мультфільмів дають дітям змогу проявити: ерудичію, творче мислення, фантазію, музичний смак. Квести можна використовувати як на уроках музичного мистецтва, так і в позакласній роботі.

Наступний вид комунікативної гри – це музичні ігри-танці. Найефективнішим способом соціалізації дітей у дитячому колективі є комунікативні ігри-танці, так би мовити “Флеш-моби”, вони спрямовані на розвиток всіх сторін динамічного спілкування зі своїми однолітками.

В подібних танцях-іграх є можливість формувати рухові навички, закріплювати деякі більш складні рухи, які не відразу у всіх дітей виходять. В ігровій формі при багаторазовому повторенні ці рухи поступово і непомітно для дитини засвоюються. Таким чином, йде поступовий розвиток рухових здібностей дітей і підготовки до вивчення більш складних танців до свят і музичним розваг. Багато комунікативних ігор-танців побудовані, в основному на жестах і рухах, які в життєвому побуті висловлюють дружелюбність, відкрите ставлення людей один до одного, тому в цілому вони виробляють позитивні, радісні емоції. Тактильний контакт, здійснюваний в танці, ще більше сприяє розвитку доброзичливих стосунків між дітьми і, тим самим, нормалізації соціального клімату в дитячому колективі.

На жаль, є такі діти, які важко сприймають ту інформацію, яку вчитель дає молодшим школярам на уроках музики, причинами цього можуть бути: неухважність дитини під час уроку, гіперактивність, малоактивність, не часте відвідування уроків тощо.

Бажано в індивідуальній роботі з такими дітьми застосовувати різні форми роботи, один з них – “музичні онлайн” – ігри на комп'ютері. Деяким дітям за допомогою цих ігор, набагато краще вдається сприймати і запам'ятовувати необхідну інформацію. Також можна проводити такі ігри і в позаурочний час, групами по 3 – 4 дитини, діти по черзі виконують одне й те ж завдання, між собою в них виникає змагання, вони прагнуть бути кращими, це стимулює в них прагнення знати більше інформації.

Таким чином, широкі можливості музичного мистецтва – передавати найтонші відтінки людських почуттів, їх зміну, взаємопереходи і визначають специфіку змісту музики. Емоційний відгук на музику збагачує культуру спілкування. Емоції надають йому виразність, щирість, впливають на вибір партнера, слугують регулятором стосунків між дітьми і дорослими. Палітра емоційних переживань впливає на емоційний тон спілкування та його зміст, реагуючи на емоції співрозмовника, знаходячи адекватні засоби підтримки діалогу. Розуміючи зміст емоційних станів, володіючи експресивними засобами самовираження, дитина самостверджується

в суспільстві, стає сприйнятливою і чутливою до інших. Музика, завдяки емоційності, активізує в дитини процес ідентифікації з героєм музичного твору, вживання у роль ігрового персонажу, а тому уможливорює осмислення нею комунікативної ситуації, розуміння її сутності, що є важливою передумовою розвитку процесу розуміння і мотивів поведінки реальних партнерів по спілкуванню. Сприймати і розуміти емоції один одного у процесі музично-ігрової діяльності дітям набагато легше, оскільки емоційні прояви насичують ігрову діяльність, є завжди індивідуальними. Підтримуючи самобутній малюнок емоційних реакцій, відтінків переживань процесу пізнання, педагог створює сприятливі можливості для того, щоб дитина вчилася співчувати, співпереживати іншим, оволодівала культурою вираження власних емоцій.

УДК [378.091.2:78]:005.336.5

Л.Ф.Мержева

викладач кафедри теорії і методики
музичної освіти та хореографії
Мелітопольський державний педагогічний
університет імені Богдана Хмельницького

ДИНАМІЗМ ОСОБИСТОСТІ В СТРУКТУРІ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНОГО ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ

Анотація. В запропонованій роботі автор розглядає динамізм особистості в структурі музично-педагогічного професіоналізму. Динамізм особистості диригента проявляється у вигляді цілеспрямованості, наполегливості і стійкості характеру. Виокремлення особливостей його вольової сфери яка пов'язана з саморегуляцією в процесі диригентсько-педагогічної діяльності.

Ключові слова: динамізм особистості, цілеспрямованість, саморегуляція, рефлексія, диригентсько-педагогічна діяльність.

L. Merzheva

THE DYNAMISM OF THE INDIVIDUAL IN THE STRUCTURE OF MUSICAL AND PEDAGOGICAL PROFESSIONALISM.

Annotation. In the proposed work, the author examines the dynamism of the individual in the structure of musical and pedagogical professionalism. The dynamism of the personality of the conductor is manifested in the form of purposefulness, perseverance and persistence of the character. Isolation of the features of his volitional sphere which is connected with self-regulation in the process of conducting-pedagogical activity.

Key words: personality dynamism, purposefulness, self-regulation, reflection, conducting-pedagogical activity.

Серед професійно важливих для вчителя музичного мистецтва педагогічних здібностей чільне місце займає здатність диригента впливати на особистість і колектив, що називається динамізмом особистості. Динамізм проявляється в здатності диригента до внутрішньої експресії, в його ініціативі та гнучкості, в різноманітності його впливів. Диригент, який володіє цією якістю, не просто встановлює емоційний контакт з колективом, але й здатний вести їх за собою, впливати на їх стосунки і визначати спрямованість їх дій. Динамізм проявляється також в тому, наскільки швидко і чуйно педагог може вловлювати зміни в різноманітних ситуаціях (“чутливість до проблем”) і змінювати в зв'язку з цим стратегію свого педагогічного впливу (“гнучкість мислення”). Динамізм – це здатність до вольового впливу і логічного переконання, вимогливість, ініціатива і самостійність в прийнятті рішень, винахідливість і організаторські здібності, а також уміння вибирати доцільні методи і прийоми керівництва діяльністю колективу.

Динамізм особистості диригента проявляється у вигляді цілеспрямованості, наполегливості і стійкості характеру. Вони необхідні у випадках, коли доводиться послідовно вдосконалювати фахово-предметні уміння (чистого інтонування, диригентської гнучкості) або виховувати уміння творчої професійної діяльності (створити всупереч існуючому стереотипу власну інтерпретацію відомого твору), переборювати власні негативні риси (боязкість, млявість, розгніваність).

Прояви динамізму особистості диригента зумовлюють необхідність виокремлення особливостей його вольової сфери. Дидактична сила вчителя головним чином полягає в твердості волі і, що певні риси характеру вчителя є умовами успішної педагогічної діяльності. Експериментально доведено, що такі особистісні риси як цілеспрямованість, витримка, терпіння, самоконтроль є суттєвими для успішної педагогічної діяльності вчителів різних профілів.

Наявність вольових якостей має особливе значення для вчителя музичного мистецтва у зв'язку зі специфікою його музично-педагогічної діяльності. Вчитель музичного мистецтва є обов'язково виконавцем, а будь-яке виконавство вимагає великих вольових зусиль.

Особистісне і професійне зростання диригента пов'язане з його вольовою діяльністю.

Вольова діяльність диригента потребує від нього цілеспрямованості, яка виявляється: в умінні ставити конкретну мету і завдання; планомірно здійснювати свою діяльність; підкоряти свої бажання досягненню поставленої мети.

Таким чином, за допомогою аналізу та синтезу раціональних аспектів вищезазначених концепцій щодо вольових виявів педагога і диригента (витримка, наполегливість, самостійність) ми виокремлюємо, як найбільш суттєві, такі вольові уміння – гальмувати

незадовільні імпульси і посилювати бажані; уміння керувати собою у стані гніву, страху, відчаю або роздратованості; уміння витримувати перевтому на шляху до досягнення мети; уміння спиратися у своїй професійній діяльності на власні знання, уміння та інтуїцію.

Зазначені вияви вольової сфери вчителя музичного мистецтва безпосередньо пов'язані з феноменом саморегуляції. В психології саморегуляція розглядається в аспектах психологічних механізмів соціальної поведінки, теорії діяльності, при вивченні регуляції зорової системи людини, при вивченні проблем швидкості реагування, причому в кожному напрямку саме слово саморегуляція розуміють дещо по-різному. Наприклад, саморегуляція поведінки – це складний, переважно усвідомлюваний процес. Він проявляється в особистості як її здатність довільно керувати власними діями і вчинками у відповідності з моральними нормами і принципами, які прийняті в суспільстві.

Сфера саморегуляції відноситься до галузі такої регулюючої діяльності, яка базується переважно не на усвідомленні дійсності, а на практичному пристосуванні до неї. Для саморегуляції характерні такі явища як думки, почуття, потреби, вподобання, ілюзії, настрої.

В філософській літературі визначаються два основних рівні саморегуляції: організаційний та стихійний процес.

У хоровому виконавстві, як активній формі музичного сприйняття учнів, саморегуляцію можна віднести до стихійного процесу, тому основна задача вчителя – перетворити його в організаційний. Ця думка обґрунтовується тим, що колективна творча діяльність диригента (вчителя музики) й виконавців (учнів) підпорядкована єдиній меті – відтворенню художнього задуму композитора.

У структурі диригентсько-педагогічної майстерності вчителя музики саморегуляція виявляється, на нашу думку, в умінях керувати власною диригентсько-педагогічною діяльністю, яка має відповідати принципам і нормам особистісно-орієнтованого естетичного виховання школярів.

Отже, особистість диригента виявляється в умінях “працювати” з власним внутрішнім “Я”, тобто в умінях саморегуляції, самоорганізації, самоконтролю. Зазначені уміння є виявами ставлення особистості до свого “Я”. Саморегуляція вчителя музичного мистецтва, як елемент диригентсько-педагогічної майстерності, обумовлює вияв умінь підкоряти свої художньо-педагогічні наміри досягненню об'єктивно поставленої навчально-виховної мети занять з музики.

У міжособистісному спілкуванні рефлексія відіграє роль і так званого “дзеркального Я”. Так само, як людина бачить у дзеркалі своє обличчя, постать і одяг, так і у своєму уявленні вона намагається здогадатись, що подумують про неї інші, як сприймуть її зовнішність, манери, цілі, вчинки, характер. На наш погляд це пояснюється тим, що диригент внутрішньо переосмислюючи ідейний задум композитора

передає свою інтерпретацію твору виконавцям. Хоровий колектив також під час виконання музичного твору є “дзеркальним відображенням” диригента, що передає слухачеві певний внутрішній стан.

Рефлексія як спрямованість вчителя музики на самого себе передбачає його здатність відтворити та осмислити свій внутрішній світ, логіку його розвитку, у відповідності до власних потреб і до дій інших осіб, тобто уміння “бачити” себе (як диригента-вчителя) та учнів у процесі творчої взаємодії.

Отже, диригент повинен зробити ланцюг взаємодії художнього образу хорового твору між автором, власним (внутрішнім) “Я”, хоровим колективом та передачі його слухачам. Художній твір втілює і передає емоційну інформацію, розкриває внутрішній світ людини, її настрої, переживання. Спорідненість емоційних проявів естетичного переживання диригента в сфері хорової музики у міжособистісних стосунках розкриваються такими характеристиками, як глибина, відвертість, щирість, експресивність.

УДК [373.5.091.33:7] :004

Н. П. Мілюкова

учитель мистецтва та художньої культури
спеціаліст вищої категорії,
учитель-методист загальноосвітньої школи I-III ступенів
Мелітопольської міської ради Запорізької області

ВИКОРИСТАННЯ ХМАРНИХ ТЕХНОЛОГІЙ НА УРОКАХ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОГО ЦИКЛУ У ЗАГАЛЬНООСВІТНІЙ ШКОЛІ

Анотація. У запропонованій роботі автор розглядає питання використання хмарних технологій як потужного інструменту особистого просування та розвитку, який суттєво здатен підвищити учительську та учнівську компетентність, формувати комунікативні навички і підвищити професійний рівень. Уведення в навчальний процес інформаційно-комунікаційних технологій підвищує якість навчального процесу, допомагає формувати в учнів художньо-практичні та інформаційні компетенції, що досягаються в результаті активної, мотивованої, напруженої роботи з навчальними матеріалами, комп'ютерними моделями, інформаційними джерелами, у тісній співпраці з учителем.

Ключові слова: хмарні технології, web-додаток, контент, інформаційна комунікативність, сховище даних, віртуальні сервери.

Annotation. In this paper, the author examines the use of cloud technologies as a powerful tool of personal advancement and development can significantly increase teacher and student competence, to form communicative skills and to increase their professional level. Introduction in

educational process of information and communication technologies improves the quality of the educational process, helps to develop pupils' artistic and practical and information competencies achieved by active, motivated, purposeful work, educational materials, computer models, information sources, in close cooperation with the teacher.

Key words: cloudy technologies, web-application, the content, of information communication, data storage, virtual servers.

Сьогодні уявити життя без комп'ютера, Інтернету та ІТ технологій практично неможливо. Сучасні діти не уявляють своє життя без Інтернету з його соціальним спілкуванням та інформаційними ресурсами. Ми спостерігаємо, як росте покоління візуалів, для яких головним джерелом інформації є зоровий ряд. Все це пояснює необхідність використання нових світових інформаційних розробок в освітній діяльності. Однією з інновацій в освітньому процесі, що використовується в сучасному світі, є хмарні сервіси.

Що таке хмари? Хмари – це модель забезпечення повсюдного та зручного мережевого доступу за вимогою. Це означає, що у будь-який час, у будь-якому місті, без програмного забезпечення при наявності Інтернету і гаджету ми починаємо працювати з хмарними сервісами. Хмарні технології поступово стають альтернативною формою організації навчального процесу, тому що майже всі етапи цього процесу можливо перенести у хмари. Питання постає тільки у доцільності, необхідності та бажанні використовувати ці можливості.

Сам англomовний термін Cloud computing був уперше використаний ще в 1993 р. Еріком Шмідтом для позначення сервісів, що дистанційно підтримують різні дані й додатки, розміщені на віддалених серверах. За два десятиліття хмарні технології повністю завоювали інформаційний простір. У сфері мережевих технологій це словосполучення є символом сьогodнішнього часу. Хмарні види сервісів – це всі сервіси, що надають свої послуги через Інтернет.

Що нам дає використання хмарних технологій у навчальному процесі на уроках художньо-естетичного циклу? Яке місце можуть займати ці технології в навчальному процесі? У сучасній мистецькій освіті відбуваються процеси вдосконалення методів та засобів навчання, формування мистецьких компетенцій в учнів. Найбільш ефективно вивчення предмету стає тоді, коли урок приносить задоволення, є цікавим та захоплюючим. Використання інформаційно-комунікативних технологій дозволяє оптимізувати урок, підвищити пізнавальний інтерес до мистецьких дисциплін, захопити учнів творчим процесом. Не варто забувати, що сьогодні нам доводиться мати справу з учнями ХХІ століття – століття комп'ютерних технологій. Нашим школярам вже недостатньо книг і простого спілкування. Їм необхідні сучасні гаджети, Інтернет і вчитель, який володіє сучасними технологіями. Ось тут і приходять на допомогу хмарні технології як

засіб підвищення мотивації школярів до вчення, як джерело їх невичерпного інтересу.

Переваги використання хмарних технологій на уроках художньо-естетичного циклу.

1.Персональне навчання. У класно-урочній системі важко приділяти увагу кожному учневі. Завдяки використанню хмарних технологій є можливість диференційно та індивідуально добирати завдання.

2.Колективне викладання. Розглядання інтегрованих тем на уроці. Така форма уроку як інтеграційний урок дає можливість декільком учителям одночасно проводити урок, знаходячись у різних приміщеннях.

3.Коопероване навчання. Проектна діяльність на уроці. Виконання достатньо великих обсягів роботи на уроці. Це можливість не прив'язуватись у рамках одного класу, школи, міста.

4.Інтерактивність. Можливість використання в хмарах різноманітних симуляторів, емуляторів, програм для розбудови моделей, використання інтерактивних модулів.

Гнучкість та мобільність.

➤ Швидке використання результатів праці. Це означає, що як тільки один із учнів закінчує роботу результат миттєво буде доступний для інших учнів. Або можливість роботи над одним документом та додатком декількох учнів одночасно.

➤ Без прив'язки до місця і пристрою. Немає необхідності прив'язуватись до будь-якого програмного забезпечення. Не треба шукати програму, установлювати, обновлювати, турбуватись за безпеку свого комп'ютера.

➤ Зручний графік роботи. Відхід від класно-урочної системи під час карантинів, індивідуальних хвороб, позашкільних заходів, поглибленого вивчення предмета. Можливість асинхронного спілкування учителя з учнями.

Взаємодія.

1. Учень – учень.
2. Учень – учитель
3. Група учнів – учень
4. Група учнів – учитель
5. Група учнів – група вчителів.

Для кожного засобу взаємодії можна дібрати безкоштовні інструменти з хмар.

Основні комунікації.

1. Музичні форуми.
2. Мистецькі Вікі ресурси.
3. Блоги мистецтв, блоги митців.
4. Голосування у мистецьких топ-проектах(галереях, музеях...).

5. Огляди (мистецьких майстер-класів, художніх виставок, мистецьких проєктів...).

6. Електронна пошта.

7. Групи. Розсилка матеріалів.

8. Миттєві групи (Skype, Viber, ICQ...)

9. Веб-конференції.

Забезпечення навчального процесу. Контент.

Контент - це будь-яке інформаційне наповнення чого-небудь (малюнки, текст, відеоролики і так далі) (англ. content - вміст).

На сьогодні існує дуже багато сховищ різноманітної інформації. Сховища можуть бути персональними, де можливо оставити доступ тільки для себе, або деякі документи відкриті для користування. Можуть бути групові сховища, які відкриті тільки для певної групи користувачів. І відкриті сховища, які доступні для всіх.



Оцінювання.

- Опитування, тести, завдання
- Завантаження файлів
- Створення й оформлення проєктів
- Електронні журнали

Практичне застосування.

На уроках мистецтва 8 клас за програмою “Мистецтво” 5-9 класи автор Л.Масол та інші пропонують інтерактивну гру на сервісі LearningApps.org, який є сервісом Web 2.0 для підтримки процесів навчання та викладання за допомогою невеликих інтерактивних модулів(вправ). Ці модулі можуть використовуватись безпосередньо як навчальні ресурси або для самостійної роботи. Учитель або учень самостійно працюють над створенням модулів.

<https://learningapps.org/display?v=phkuf0jkt17>

На уроці з узагальнення теми “Архітектура світу” для учнів 11 класу з “Художньої культури” можна запропонувати модуль(вправу)

<https://learningapps.org/display?v=pg6yog9ha17>

На уроці за темою “Епоха Відродження. Епоха титанів” Модуль <https://learningapps.org/display?v=p557jkt317>

Ще одна форма використання хмарних технологій на уроках - це Google форми. Google надає безліч додатків і сервісів, що допомагають у навчанні.

Google ArtProject – інтерактивно представлені популярні музеї світу,

Google Docs – онлайнвий офіс,
Google Maps – набір карт,
Google Sites – безкоштовний хостинг, який використовує вікі-технологію,
Google Translate – перекладач,
YouTube – відеохостинг.
Google Диск – єдиний простір для зберігання файлів і роботи з ними.

Саме на Диску знаходиться Google Форми. За допомогою Google Форм створюю тести, онлайн-опитування та відправляю їх на електронну пошту учнів або вчителів, після отримання відповіді на сервісі автоматично йде обробка відповідей з оцінюванням і аналізом помилок.

Наприклад: для тематичного оцінювання учнів 9 класу за програмою “Мистецтво” 5-9 класи автора Л.Масол та інші.

https://docs.google.com/forms/d/1Mq_njUxv5rdOjGg3twNy6xuaU4kVpEBq6UnXXQdHCl/edit

Сьогодні використання хмарних технологій вже не просто забаганка, а перш за все потужний інструмент особистого просування та розвитку, який при вмілому використанні здатен суттєво підвищити вчительську й учнівську компетентність, комунікативні навички і звісно ж – професійний рівень. Уведення в навчальний процес інформаційно-комунікаційних технологій підвищує якість навчального процесу, допомагає формувати в учнів художньо-практичні та інформаційні компетенції, що досягаються в результаті активної, мотивованої, напруженої роботи з навчальними матеріалами, комп'ютерними моделями, інформаційними джерелами, у тісній співпраці з учителем.

УДК 378.015.31:[159.923.2+172.15]

А.М. Мітєва

концертмейстер кафедри теорії і методики
музичної освіти та хореографії
Мелітопольський державний педагогічний
університет імені Богдана Хмельницького

ОСНОВНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОСВІДОМОСТІ МАЙБУТЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. Тези присвячені питанню формування національної самосвідомості у майбутніх вчителів музичного мистецтва. Національне музичне мистецтво через вплив на естетичну свідомість здатне впливати на учня викликати у нього сильні почуття та формувати душу людини. У роботі представлено деякі аспекти методики формування національної самосвідомості в учнів на уроках музики в загальноосвітній школі.

Ключові слова: національне музичне мистецтво, національна самосвідомість, урок музики, методика формування національної самосвідомості.

Annotation. The thesis is devoted to the formation of national consciousness of future teachers of musical art. National musical art through the influence on the aesthetic consciousness is able to influence the student, may trigger strong feelings and to shape the human soul. The paper presents some aspects of the methods of forming national identity of the pupils at music lessons in comprehensive school

Key words: national musical art, national consciousness, music lesson, methods of forming national identity.

У період оновлення соціально-економічного життя країни проблеми педагогічної науки і практики переважно пов'язані з розвитком культури в усьому багатстві її загальнолюдського і національного аспектів. Широкий ракурс процесів виховання потребує врахування історичних явищ України та конкретних умов сучасного суспільства, що сприяє розкриттю кращих сторін національної культури, виявленню її унікальної самобутності.

Усвідомлення і прийняття своєї національності має важливу роль як для української, так і для всієї загальнолюдської культури. А виховання національної самосвідомості є одним із головних пріоритетів, органічною складовою освіти. Формування національної самосвідомості майбутнього вчителя музичного мистецтва дає можливість у подальшому виховувати свідомого громадянина, патріота, високої культури, міжнаціональних взаємовідносин, формувати у молоді потреби та уміння жити в громадському суспільстві, духовності та фізичної досконалості, моральної, художньо-естетичної, культури.

Національна самосвідомість спрямовується на залучення громадян до глибинних пластів національної культури і духовності, формування національних світоглядних позицій, ідей, поглядів, переконань на основі цінностей культури. Національне виховання має здійснюватися на всіх етапах навчання дітей та молоді, забезпечувати всебічний розвиток, гармонійність і цілісність особистості, розвиток здібностей та обдарувань, збагачення на цій основі інтелектуального потенціалу народу, його духовності і культури, виховання громадянина, здатного до самостійного мислення, суспільного вибору і діяльності. Відродження та розвиток національних традицій у культурі, мистецтві та освіті є одним із пріоритетних напрямків державної культурної політики. Звернення до свого коріння та вивчення невідомих та слабо вивчених сторінок минулого дозволить краще зрозуміти ментальні координати та спираючись на ці знання побудувати стратегію оновлення духовного життя нашої нації.

Формування національної самосвідомості майбутніх вчителів музичного мистецтва потребує глибокого знання педагогічних та

психологічних основ національного виховання, врахування вікових та індивідуальних особливостей вихованців.

Важливою передумовою національної самосвідомості людини є відчуття власної пов'язаності з розвитком та долею Батьківщини. Це суттєво впливає на формування суспільно-патріотичних орієнтирів, адже правильний вибір державних форм існування можливий лише тоді, коли більшість із них здатні будуть переживати долю Батьківщини як особисту. Одним із вирішальних чинників в процесі формування майбутніх вчителів музичного мистецтва виступає власна національна самосвідомість, яка знаходить вияв у пам'яті про минуле, у відчутті власної пов'язаності з долею Батьківщини, в національній ідентифікації, тобто ментальній, духовно-культурній спорідненості зі своїм народом.

Одним із найпотужніших засобів національного виховання є мистецтво. Музичне мистецтво відображає в людській свідомості цінності минулого і сучасного, володіє даром синтезування узагальненого досвіду людства, чим і впливає на багатство духовного світу особистості. Проникаючи в сутність музики та усвідомлюючи взаємозв'язок музичного мислення з емоційною сферою особистості, майбутній вчитель музичного мистецтва розвиває самосвідомість. Тому включення в зміст естетичної свідомості здобутків національного музичного мистецтва та стимулювання його засобами інтересу, емоційного сприйняття та розуміння минулого свого народу сприяє, формуванню національної самосвідомості особистості. Специфіка формування національної самосвідомості у підлітковому віці Національна самосвідомість підлітка (адже саме у ранньому підлітковому віці активно починають формуватися складові самосвідомості молодшої людини: самооцінка, рівень домагань, соціальні очікування та образ "Я") формується в процесі цілеспрямованого навчання та виховання і являє собою передачу молодшому поколінню історично обумовленого соціального досвіду народу.

Аналізуючи науково-методичну, педагогічну літературу можливо стверджувати, що в основу музично-педагогічної науки повинні лягти такі фундаментальні філософсько-методологічні принципи як культуровідповідність, природовідповідність, діяльність, відображення і цілісний розвиток особистості, оскільки виховання – це, насамперед, цілісний процес. Засвоєння музичної культури свого народу та формування на цій основі національної самосвідомості можливе тільки при наявності музичної активності. Музична педагогіка виділяє три види творчої музичної діяльності, з яких складається інститут музичної культури суспільства – це діяльність композитора, виконавця і слухача. Урок музики передбачає всі ці види діяльності. Музика, як і інші види мистецтва, розрахована на співпереживання, в ній активно діє механізм музичної емпатії – перенесення життєвих станів інших людей

на себе, на свою долю, усвідомлення цих емоційних станів та співчутливе ставлення до сприйнятого, включає в себе і взаєморозуміння. Тому, формуючи національну самосвідомість засобами національного музичного мистецтва, педагогогу на уроках музики слід звертати увагу не тільки на розкриття творчої спадщини композитора, але й знайомити учнів з обставинами його життя, історичним середовищем в якому жив і творив композитор (принцип культуровідповідності, природовідповідності), адже знання особистості автора, його біографії, творчості, самого процесу творіння висвітлюють той чи інший твір та здатні поглибити його розуміння. Саме тому, важливим напрямком в процесі формування національної самосвідомості на уроках музики варто, на нашу думку, вважати налагодження міжпредметних зв'язків з іншими навчальними дисциплінами, зокрема з такими, як українська література та історія.

У процесі формування національної самосвідомості учнів важливо враховувати і передбачати розширення сфери естетичної свідомості підлітків шляхом виховання та формування естетичних почуттів, оцінок, смаків, ідеалів при суворому дотримуванні цілісності впливу на свідомість, почуття та поведінку. Можливо виділити деякі принципи організаційних форм, методів та прийомів вивчення музичних творів:

- 1) опора на основні структурні компоненти самосвідомості;
- 2) засвоєння учнями історії виникнення творів;
- 3) виявлення специфічних національних ладових та гармонічних особливостей музичної мови твору;
- 4) розвиток здатності підлітків до ідентифікації з музичним образом, героєм;
- 5) зв'язок з іншими видами мистецтва;
- 6) використання естетичних категорій в оцінці національного музичного мистецтва;
- 7) розвиток основних сфер прояву національної самосвідомості засобами національної музики.

Реалізація ідей національного відродження зумовлює зростаючу значущість та якісно новий рівень музично-естетичного виховання в системі національної школи. Психічний розвиток, зокрема процес самопізнання та самоусвідомлення, впливають на цей процес не безпосередньо, а опосередковано – через активну діяльність суб'єкта. І якщо ця діяльність буде спрямована на користь своєї нації, то її варто розглядати як основну передумову становлення особистості та формування її національної самосвідомості.

Отже, формування національної самосвідомості у майбутніх вчителів музичного мистецтва розширює сферу естетичної свідомості та є потужним механізмом співпереживання, здатним виступати одним із дієвих засобів у справі формування національної самосвідомості учнів. Використання музики, її здатності активізувати людські емоції в

процесі узагальнення понять національного менталітету, національного характеру тощо, відіграє роль соціально-психологічної та педагогічної основи виховання. Усвідомлення і переживання змісту музичних образів дозволяє глибше сприймати особливості культури своєї нації, її духовні цінності та ідеали.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вишневський О.І. Теоретичні основи сучасної української педагогіки. Посібник для студентів вищих навчальних закладів/О.І.Вишневський. -Дрогобич, Коло, 2003. – 528 с.

2. Зязюн І.А., Сагач Г.М. Краса педагогічної дії/ А.І.Зязюн, Г.М.Сагач. – К.: АПН України, Ін-т педагогіки і психології професійної освіти, 1997. – 302 с.

3. Олексюк О.М. Формування духовного потенціалу студентської молоді в процесі професійної підготовки: Автореф. дис. ...д-ра пед.наук: 13.00.01, 13.00.04 /О.М.Олексюк. – Київ. ун-т ім.Т.Шевченка. – К., 1997. – 50 с.

4. Падалка Г.М. Учитель, музика, діти/ Г.М.Падалка. – К.: Муз.Україна. – 1982. – 144 с.

5.Рудницька О.П. Формування музичного сприйняття в системі розвитку педагогічної культури майбутнього вчителя. Дис. ...д-ра. пед. наук: 13.00.01/О.П.Рудницька. – К.,1994. – 431 с.

6 Кирило Стеценко: Спогади. Листи. Матеріали / укл., перед. Є. С. Федотов. – К.:Музична Україна, 1981 (Жовтень). – 480 с.

УДК 78.072.3:006.332.4

І.М. Назаренко

кандидат педагогічних наук, доцент
кафедри теорії і методики музичної освіти та хореографії
Мелітопольський державний педагогічний
університет імені Б.Хмельницького

ДО ПРОБЛЕМИ ХУДОЖНЬО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ У ПРОЦЕСІ СПРИЙМАННЯ МИСТЕЦЬКИХ ТВОРІВ МАЙБУТНІМИ ПЕДАГОГАМИ-МУЗИКАНТАМИ

Анотація. В тезах окреслено шляхи опанування художньо-педагогічної інтерпретації музичних творів у процесі професійної підготовки майбутніх вчителів мистецьких дисциплін.

Ключові слова: інтерпретація музики, творча активність, педагогічна діяльність, художня інтепретація музичного твору.

Annotation. Theses are delineating the ways of knowledge in artistic and pedagogical interpretations of musical pieces during the future teachers' of art professional education.

Key words: instrumental preparation, creative activity, pedagogical activity, artistic interpretation of a musical composition.

Сприймання мистецтва є складним та багатоаспектним процесом, активність і глибина якого значною мірою залежить як від художнього втілення твору, так і від інтелектуальної та емоційної підготованості слухача. На думку сучасних науковців, поняття “інтерпретація” все більше набуває загальнонаукового характеру, і в нинішній час йому можна надати достатньо широкого гносеологічного значення, подібно абстракції та іншим логічним засобами наукового знання. Співставлення буденної, наукової та художньої інтерпретації дає можливість визначити місце останньої в загальній теорії інтерпретації, оскільки для педагогіки художня інтерпретація має надзвичайно велике значення. Поняття інтерпретації (від лат. *interpretatio*) у науковій літературі має такі визначення, як “тлумачення, пояснення, розкриття змісту чого-небудь: інтерпретація законів, інтерпретація тексту” (М.Афасіжев); “творче виконання якого-небудь музичного, літературного твору або драматичної ролі, що базується на власному трактуванні” (С.Назайкінський). Інтерпретація теоретичних побудов розвинених галузей наукових знань носить, як правило, опосередкований характер і включає багатоступінчасті ієрархічні системи проміжних інтерпретацій. Зв’язок початкової і кінцевої ланок таких ієрархій забезпечується тим, що інтерпретація певної теорії дає і безпосередню її інтерпретацію, тобто “інтерпретація є інструментом наукового моделювання” (В.Моляко). Історію походження терміну “інтерпретація” і його застосування в різних галузях науки вченими пояснюється таким чином: інтерпретація в науках історико-гуманітарного циклу є тлумаченням текстів, що спрямоване на розуміння їх змісту; в математичній логіці, логічній семантиці, філософії – на встановлення значень виразів формальної мови (Б.Ломов).

В сучасних дослідженнях поняття “інтерпретація” розглядається з точки зору розкриття змісту художнього твору як відтворення дійсності, пояснення її і вивок їй. Тому митці різних епох, країн, громадських позицій дають йому різну інтерпретацію. Це можна простежити на прикладі так званих “вічних образів” у літературі (наприклад, Дон Жуан у Мольєра, Байрона, Пушкіна). Даючи певну інтерпретацію життя, мистецтво разом з тим само завжди інтерпретується людьми, що його усвідомлюють. Сприймаючи той чи інший художній твір, люди по-різному розуміють його в залежності від індивідуальності, рівня розвитку і національних коренів. Мистецтво чинить той чи інший суспільний вплив у певній інтерпретації, поза якою фактично не існує (А.Сохор). Проте, як стверджує естетика, сутність мистецтва не зводиться до суми інтерпретацій. Навпаки, сама інтерпретація можлива лише на основі об’єктивного змісту художнього твору. Інакше інтерпретація перетворюється на сваволю. Художня інтерпретація припускає і навіть передбачає “вільність” прочитання літератури, часом помітні відхилення від неї, неприпустимі в літературознавчих

тлумаченнях. Навіть в тих інтерпретаціях, що глибоко осягають зміст і дбайливо зберігають текст першоджерела, помітні вибірковість засвоєння і творча добудова створеного митцями. Так, “Євгеній Онегін” П. Чайковського і “Ромео і Джульєта” С.Прокоф’єва не претендують на точність і повноту відтворення літературних джерел. Специфіка театру і кіно часто вимагає трансформації словесного тексту, перш за все – скорочення. Художня інтерпретація здійснює авторство, яке природно назвати вторинним. Вторинне авторство часом підводить літературний твір до рангу “нелітературної класики” (романси М.Глінки, П.Чайковського та С.Рахманінова на вірші забутих поетів). У своїх найкращих зразках інтерпретації стають рівними первинній творчості, самоцінним явищем мистецтва (опери “Руслан і Людмила” М. Глінки, “Пікова дама” П.Чайковського, ілюстрації М.Врубеля до поеми “Демон” М.Лермонтова, тощо). Художня інтерпретація літератури здійснює “переакцентуації” її змісту, без яких наслідування традиціям і сам літературний процес є неможливим.

Інтерпретація в музиці, за визначенням вчених, це “процес звукової реалізації нотного тексту” (М.Смирнов). На думку інших дослідників, це художнє тлумачення співаком, інструменталістом, диригентом, ансамблем музичного твору в процесі його виконання, розкриття образного змісту музики засобами вираження, а також технічними засобами виконавського мистецтва (О.Рудницька). Інтерпретація залежить від технічних принципів школи або напряму, до яких належить артист, від його індивідуальних здібностей та художнього задуму. Інтерпретація передбачає індивідуальний підхід до музики, що виконується, активне до неї ставлення, наявність у виконавця власної творчої концепції втілення авторського задуму.

Довгий час суперництво цих понять і теорій виконавства проходило з перемінним успіхом. Це було пов’язано зі зміною конкретно-історичних уявлень про роль інтерпретатора і сутності музично-виконавського мистецтва. Там, де художня практика починала заперечувати безплідні намагання формально точного відтворення композиторської думки і на протигагу цьому всіляко стимулювати індивідуальність, творчу самостійність диригента, інструменталіста або співака, термін “інтерпретація” поступово витісняв із вжитку поняття “виконання”. І навпаки, абсолютизація виконавської свободи, суб’єктивістська сваволя музикантів-інтерпретаторів та супутні цьому викривлення змісту і форми музичних творів негайно викликали активну протидію. Питання про необхідність точного наслідування авторському задуму тут набувало особливої гостроти, а широке вживання терміну “виконання” замість поняття “інтерпретація” вважалось композиторами, критиками і музикознавцями цілком справедливим і закономірним.

У сучасній літературі, присвяченій історії та теорії музично-виконавського мистецтва, поняття “інтерпретація” вживається в тих

самих, перерахованих вище, традиціях. Переважна більшість дослідників, як і раніше, вживають термін “інтерпретація” в значенні “тлумачення”, “виконавське прочитання”. Водночас, у художньому відношенні виконання розглядається не інакше, як “трактування” (тобто “інтерпретація”). Їх відмінності практично не беруться до уваги, вони вживаються як різні назви одного і того ж явища (В.Медушевський). Разом з тим, у ряді робіт з питань музичного виконавства відбився й інший підхід, пов'язаний із намаганням розмежувати явища, що відображають ці поняття. Як і в минулому, відмінності нерідко ґрунтуються на ототожнюванні семантичного змісту терміну “інтерпретація” з поняттям “суб’єктивний бік виконання”. Пояснюється це тим, що, по-перше, на відміну від картини, скульптури, архітектурної споруди, які мають самостійну форму, відокремлену як відносно їх творця, так і відносно суб’єкта, що їх сприймає, і здатних зберегти своє існування між “виробленням” і “споживанням”, художні цінності виконавського мистецтва, здебільшого, невіддільні від того акту, в якому вони “виробляються” і поза ним практично не існують (Ю.Цагареллі).

По-друге, виконання і інтерпретація звичайно розглядаються як діяльність, як певний творчий процес, і як продукт цієї діяльності, тобто відтворений у конкретному акті живого інтонування, а не застиглий матеріальний предмет. Виконавська діяльність і її продукт існують ніби паралельно, займають одну й ту ж фазу часу і в силу цього диференційовано не сприймаються.

По-третє, в процесі публічного виступу інтерпретатора слухачі стають свідками хвилинного акту художньої діяльності. В концертному залі ми безпосередньо сприймаємо, бачимо і чуємо виконавця, що діє і творить. І хоча процес, що протікає в його свідомості, та фізичні дії дещо передують звуковим компонентам, передування це фактично не береться до уваги. Інша справа – живописне полотно. Розмежування самого процесу творчості та його результату тут сумніву не підлягають. Кожному ясно, що акт створення картини передував художньому результату, і принаймні, далеко вийшов за часові межі нашого сприймання.

І, нарешті, по-четверте, перебуваючи серед слухачів у концертному залі, ми залучаємося до активного творчого процесу. Складна послідовність образних уявлень і переживань, що виникають у свідомості, створює оману того, що ми нібито безпосередньо занурюємось у духовний світ інтерпретатора, в потік охоплюючих його емоцій і ідей. Але це саме омана, оскільки зіткнення з внутрішнім змістом цього процесу обов’язково опосередковується результатом виконавської діяльності. Отже, термін “інтерпретація”, який нині вживається в найрізноманітніших галузях науки, часто застосовується для означення процедур, досить несхожих за своїм характером. Проте, при усьому багатстві існуючих відмінностей, вони порівняно легко укладаються в рамки декількох основних типів (О.Лосев).

До буденної інтерпретації було причислено цілий ряд операцій від простого опису до наукового аналізу взагалі. Описуються, пояснюються, трактуються (тобто інтерпретуються в буденному значенні слова) будь-які предмети, процеси, явища реального світу, залучені до орбіти суспільно-практичної діяльності людей і людського пізнання. Галузь застосування буденної інтерпретації практично необмежена – це весь багатогранний процес пізнання. Буденна інтерпретація використовується в усіх формах пізнавальної діяльності, в рамках життєвого досвіду, в будь-якій сфері наукового пізнання, а також у мистецтві.

До наукової інтерпретації ми відносимо будь-які логічні операції, пов'язані з трактуванням формальної теорії через виявлення об'єктивного змісту абстрактних виразів. Якщо буденна інтерпретація базується на абстрагуванні як засобі пізнання сутності, наукова, навпаки, пов'язана із конкретизацією, пошуком об'єктів, що задовольняють принцип вихідних теоретичних систем. У першому випадку (буденна інтерпретація), коли факти життєвого досвіду або наукового експерименту співвідносяться з пояснюючою їх абстрактною сферою знань, пошук об'єкта спрямований від об'єкта до теорії. У другому випадку (наукова інтерпретація) – від теорії до об'єкта. Наукова інтерпретація, таким чином, застосовується лише до теорій високого рівня абстрактності, котрі пов'язуються з результатами матеріального досвіду опосередковано: за допомогою “перекладу” на мову спостережень і експериментів або шляхом адекватного відображення на предметну область інших, більш конкретних змістових теорій, емпіричне значення яких раніше вже було зафіксовано (О.Семашко).

І, нарешті, під художньою інтерпретацією ми розуміємо виконавське трактування продукту первинної художньої діяльності. Особливе значення художня інтерпретація має для педагогіки, оскільки важливу роль у формуванні культури студентської молоді відіграє вміння викладача пояснити зміст художнього твору, здатність розставити логічні акценти, враховуючи рівень підготовки та психологічні особливості слухачів.

Крім вище вказаного, художньо-педагогічну інтерпретацію відрізняє конкретна спрямованість на досягнення педагогічної мети заняття. Це може бути ознайомлення зі спільними рисами різних видів мистецтв, характерних для конкретної історичної епохи, або прищеплення вміння відрізнити особливості манери окремого митця та ін. Роблячи акцент на характерну спрямованість педагогічної мети заняття, постійно підкреслюється і багатогранність впливу естетичного виховання на особистість. Отже, спрямованість педагогом інтерпретації твору мистецтва на досягнення відповідної педагогічної мети дозволяє виділити художньо-педагогічну інтерпретацію в окремий вид інтерпретації.

ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНОГО РОЗВИТКУ УЧНІВ ПІДЛІТКОВОГО ВІКУ

Анотація. У роботі визначаються характерні фізіологічні особливості учнів підліткового віку, приділяється увага вокально-віковим можливостям та особливостям підлітків. Розглядаються основні етапи мутаційного процесу.

Ключові слова: підлітки, мутація, співацький голос.

Annotation. In this work the characteristic physiological features of adolescent pupils are determined, attention is paid to vocal-age opportunities and peculiarities of adolescents. The main stages of the mutation process are considered.

Key words: adolescents, mutation, vocal voice.

Розвиток співацького голосу підлітків тісно пов'язаний з анато-фізіологічними особливостями їх голосового апарату і всього організму. Після 12 років діти вступають у період статевого дозрівання, під час якого відбуваються глибокі зміни в організмі, і, зокрема, в голосовому апараті. Фізичний ріст учнів і, зокрема, розвиток їх голосового апарату, перестає бути рівномірним. Ці зміни виявляють значний вплив на розвиток дитячого голосу. Ряд науковців в галузі вокальної педагогіки (Е. Малініна, О. Юрко, Ю. Юцевич та ін.) займалися вивченням вікових фізіологічних змін, розвитку і охорони дитячого голосу. Вчені зазначають, що підлітковий період називають мутаційним (від латинського слова «mutation» – зміна).

Встановлено, що зміни в голосовому апараті хлопчиків більш значні, ніж у дівчаток, тому й мутація у хлопчиків проходить більш болісно, ніж у дівчаток. Вона може тривати від кількох місяців до кількох років. На перебіг і тривалість мутації виявляють значний вплив кліматичні умови, стан здоров'я дітей, розвиток психіки. У фізично розвинутих учнів мутація може наступати раніше, і навпаки, в ослаблених учнів – із запізненням. Нерідко можна зустріти й більш раннє настання мутації, пов'язане із раннім статевим розвитком. Фізіологічно мутаційні зміни виявляються в хлопчиків у інтенсивному рості гортані й особливо – голосових складок, що нерідко супроводжуються запальним станом гортані, почервонінням і набуханням голосових складок, появою слизі. Ріст хрящів зокрема щитовидного (так зване “адамове яблуко”) порушує звичну координацію діяльності голосоутворюючих органів.

У мутаційному періоді умовно виділяють три етапи: початковий (передмутаційний), власне мутаційний і післямутаційний. Основними

ознаками мутації є особливості звучання голосу та суб'єктивні відчуття співаків.

У хлопчиків початкова стадія мутації починається з втратою верхніх крайніх звуків і появи нових низьких звуків у малій октаві. Стає незручно співати, з'являється сипота і хрипота при співі, часто виникає потреба відкашлятися. Змінюється тембр з'являються тьмяні звуки, голос грубішає. Інтонація стає нестійкою, спостерігається швидка стомлюваність голосу, чого раніше не було. Ці ознаки настання мутації з'являються у різний час, індивідуально, тому помітити їх досить важко. На власне мутаційному етапі названі ознаки загострюються. Хрипота і сипота посилюються, можуть з'являються болісні відчуття. Значно скорочується діапазон голосу, нерідко до кількох звуків. Голоси хлопчиків під час мутації знижуються на октаву, чого не відбувається з голосами дівчаток.

Фізіологічні зміни, які відбуваються у голосовому органі дівчаток, менш помітні ніж у хлопчиків. Незважаючи на деякий ріст гортані й складок, голоси дівчаток, перетворюючись на жіночі не змінюються за висотою. Вони лише поступово міцніють, набувають тембрової визначеності, розширюються в діапазоні. Однак ознаки перехідного періоду (сипота, хрипота, неточність інтонації, неприємні відчуття при співі звуження діапазону) у дівчаток теж виявляються, хоча й меншою мірою.

Циклічні фізіологічні зміни, що відбуваються в організмі дівчат підліткового віку також впливають на стан слизової оболонки гортані, носа і глотки, чим відбиваються на якість звучання голосу. Про ці зміни слід пам'ятати музичним вихователям та вчителям музики. Дівчат в цей період на два-три дні від співу необхідно звільняти.

Закінчення мутації припадає здебільшого на пізніший період і характеризується розвитком голосу, розширенням його діапазону виявленням тембрових якостей.

Післямутаційний період найбільш тривалий у часі. На цій стадії відбувається становлення дорослого голосу, його формування на новій фізіологічній основі. Болісні відчуття при співі поступово зникають, зменшується хрипота і сипота, хоча звучання ще залишається слабким і невизначеним за тембром.

Співацьке виховання підлітків затруднене тим, що у 7-8 класах учні можуть перебувати на різних стадіях мутації: одночасно в класі поряд з учнями, що співають, поки що, дитячими голосами є учні з гострим перебігом мутації, або такі, що вже набувають якості дорослого звучання.

Зрозуміло, що у всіх підлітків відбуваються фізіологічні зміни пов'язані з перехідним віком, але постійна робота голосового апарату робить його більш гнучким і пристосованим до нових умов. Співацький голос можна вважати цілком сформованим лише тоді, коли сформований весь організм людини.

О.Ростовський зазначає, що учням у період мутації співати можна і навіть корисно. Крім музичного розвитку спів у цей час сприяє розвитку голосового апарату і швидшому формуванню дорослого голосу.

Таким чином, не можна залишати підлітків у цей відповідальний і небезпечний для голосу період без кваліфікованої допомоги вчителя. Обережний спів під його контролем допоможе зберегти набуті співацькі вміння, скоординувати в нових умовах діяльність голосового апарату.

УДК 37.013.43:78

Н. А. Овчаренко

доктор педагогічних наук, доцент,
професор кафедри методики музичного виховання,
співу та хорового диригування
Державний вищий навчальний заклад
“Криворізький державний педагогічний університет”

МУЗИЧНА ОСВІТА: МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Анотація. У тезах обґрунтовано актуальність і необхідність створення методологічної бази сучасної музичної освіти. Визначено методологічні засади музичної освіти: науковий тезаурус дослідження, парадигмальний простір, методологічні підходи, закономірності та принципи.

Ключові слова: музична освіта, методологія музичної освіти, фахівець музичного мистецтва.

Annotation. Actuality and necessity of methodological basis of modern musical education was based in this thesis's. The methodological basics of musical education such as: scientific thesaurus of research, paradigmatic space, methodological approaches, regularities and principles were defined.

Key words: musical education, methodological of musical education, specialist of music art.

Музична освіта є елементом цілісної освітньої системи людства і розвивається за загальними законами цивілізації. У такому контексті до викликів сьогодення необхідно віднести обґрунтування методологічних засад освіти з музичного мистецтва, що буде сприяти поступовому створенню її єдиної наукової концептуальної основи. Для вирішення такої проблеми необхідно визначити тезаурус наукового дослідження музичної освіти. Його основу складає термінологічно-понятійний апарат, який ми розглядаємо як складну систему понять, що має структуру взаємопов'язаних компонентів і є засобом та результатом означеного дослідження. Визначення наукового тезаурусу

дослідження пов'язане із процесом відбору, аналізу, систематизації, узагальнення понять, вибудовування їх реальних моделей.

Нами визначено й обґрунтовано тезаурус наукового дослідження методології музичної освіти та окреслено його основне ключове поняття – “*методологія музичної освіти*”, яку визначаємо як систему метаметодів наукового пізнання освітнього процесу з музичного мистецтва.

Методологія музичної освіти, використовуючи гуманітарну експропріацію, базується на філософських й загальнонаукових засадах, обирає наукові методи дослідження, які відповідають її специфічній сутності. Однак методологія музичної освіти має і самостійну конкретно наукову теорію, що включає: систему базових понять музичної освіти; сучасні освітні та мистецькі парадигми й концепції; визначені методологічні підходи, комплекс яких відображає сутність музичної освітньої діяльності особистості; закони, закономірності, принципи музичної освіти; а також, специфічне технологічне забезпечення означеної теорії.

До найважливіших питань методології музичної освіти, які потребують нагального дослідження, необхідно віднести визначення парадигмального спрямування сучасної музичної освіти. Виявлено особливості розвитку музичної освіти в глобалізаційно-інтеграційний період розвитку світового суспільства та визначити значення освітньої парадигми в її спрямуванні. Для сучасної вітчизняної музичної освіти характерним є поліпарадигмальний простір як системне утворення, що включає взаємодетерміновані й взаємопов'язані парадигми: антропологічну, гуманістичну, гуманітарну, культурологічну та аксіологічну. Окреслені парадигми сучасної музичної освіти знаходяться в системному взаємозв'язку, на основі якого втілюється в життя *аксіологічно-культурологічна концепція*, якою передбачено формування гармонійної й всебічнорозвиненої особистості фахівця-музиканта з високим рівнем загальної і музичної культури, духовних потреб та сформованим ціннісним ставленням до музичного мистецтва та музичної педагогіки.

Методологію музичної освіти складає, також, і система підходів, серед найважливіших ми визначаємо: системний, синергетичний, особистісно орієнтований, діяльнісний, компетентнісний, культурологічний, аксіологічний, семіотичний, герменевтичний, сугестивний. Сукупність визначених підходів забезпечує цілісність, ефективність, комплексність дослідження музичної освіти.

Ефективність сучасної музичної освіти діяльності в значній мірі залежить від виявлення закономірностей та принципів такого процесу, які базуються на філософських, педагогічних, мистецьких законах. Дослідження взаємозв'язків закономірностей і принципів освіти з музичного мистецтва з означеними законами є методологічною основою такого процесу. До таких закономірностей віднесено: залежність

спрямування і рівня розвитку музичної освіти від політико-економічних та соціокультурних вимог й можливостей сучасного суспільства; зв'язок музичної освіти та світової й національної загальномистецької і музично-виконавської, музично-педагогічної традиції; залежність розвитку музичної освіти від наукових досягнень та методичних інновацій в сфері музичного мистецтва; єдність мети і результату освітнього процесу з музичного мистецтва; єдність процесів музичного навчання, виховання та розвитку в музичній освіті; взаємозв'язок змісту та форми музичної освіти; залежність рівня музичної освіти особистості від рівня розвитку її мотиваційно-сміслової сфери й загальних і спеціальних здібностей.

Виявлені закономірності музичної освіти уможливають окреслення принципів, спрямованих на її удосконалення, зокрема в умовах вищого навчального закладу. До таких принципів нами віднесено: гуманізації, соціовідповідності та мобільності, цілісності й системності, наукової та методичної інноваційності, культурологізації та аксіологізації, поліхудожності, семіотичної та герменевтичної спрямованості, урізноманітненості видів і форм музичної освіти, спрямованості на результат освіти.

Таким чином, методологічні засади сучасної музичної освіти складають: тезаурус її наукового дослідження; поліпарадигмальний простір, що включає парадигми: антропологічну, гуманістичну, гуманітарну, культурологічну, аксіологічну; система підходів: системний, синергетичний, особистісно орієнтований, діяльнісний, компетентнісний, культурологічний, аксіологічний, семіотичний, герменевтичний, сугестивний та інші; закономірності й принципи музичної освіти.

УДК 784.1(477)

С. Л. Панасюк

кандидат педагогічних наук, доцент
кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства

Ю. В. Мазур

магістр спеціальності “Музичне мистецтво”

Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки

ХОРОВИЙ СПІВ ЯК ТРАДИЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО ВИКОНАВСТВА

Анотація. Звернення до історії розвитку та становлення національної хорової культури є значущими для творчого усвідомлення нинішнім поколінням свого національного та загальноцивілізаційного розвитку. Важливу роль у розвитку музичної освіти та поширенні хорового співу в Україні відіграли братства, як осередки духовності та освіти.

Ключові слова: хоровий спів, виконавські традиції, братські школи

S. L. Panasyuk

candidate of pedagogical sciences

Department of history, theory and performance arts
Lesya Ukrainka Eastern European National University

J.V. Mazur

Master of specialty "Musical art"

Lesya Ukrainka Eastern European National University

CHORAL SINGING AS TRADITION OF UKRAINIAN PERFORMING

Annotation. Appeals to the history of development and formation of national choral culture are significant for creative understanding by present generation of their national and general-civilization development. The important role in development of choral singing in Ukraine was played by brotherhoods as cells of spirituality and education.

Key words: choral singing, performing traditions, brethren schools.

Розбудова державності України безпосереднім чином пов'язана з піднесенням національної культури й освіти, яка служить рушійною силою суспільного розвитку, ефективним багатограним засобом виховання у підростаючого покоління необхідності збереження нетлінних культурних цінностей, створюваних століттями нашими пращурами.

Дослідження проблеми хорового виконавства стає вагомішим у період, коли відкриваються нові перспективи становлення Української держави, піднесення її національної культури, що органічно пов'язані з відродженням давніх, історично усталених традицій.

Художнє виховання, у тому числі й музичне, є невід'ємною частиною виховання людини, в якій повинні гармонійно поєднуватися духовне багатство, моральна чистота і фізична досконалість.

Найбільш доступною і демократичною формою музичного виконавства є хоровий спів. Хоровий спів – мистецтво істинно народне. Немає більш доступного виду колективного музикування, здатного надати глибокого естетичного задоволення і насолоди. Досягти у сприйнятті музики поєднання емоційного зі свідомим можна за допомогою розкриття змісту твору, художніх образів. Хоровий спів варто вважати одним із ефективних засобів виховання; спів у хорі готує слух і музичну свідомість до розуміння оперно-симфонічної музики; сприяє формуванню справжнього поціновувача музичного мистецтва.

Хоровий спів бере свій початок від народних обрядів, що супроводжувались піснями. Сутністю обрядового хорового співу було єднання співаків у спільному духовному прагненні при вільному самовияві індивідуальності кожного співака.

На українських землях хоровий спів відомий з часів Київської Русі, де хорові колективи існували в монастирях і при княжих дворах; в 11 столітті хорового співу навчали в жіночій монастирській школі у Києві. З 16 століття хорові колективи були організовані церковними

братствами; кращі з них — у Києві, Львові, Луцьку. Особливо відзначався хор Києво-Могилянської Академії, чисельністю понад 300 чоловік.

В Київській Русі співом супроводжувались всілякі обряди. У християнських храмах і храмах язичників хори існували вже в X ст. Професійний хоровий спів особливо розквітає у XI ст., в період могутності держави. З історичних джерел дізнаємось, що одним з найперших хорів в Києві був Візантійський хор, привезений князем Володимиром з нагоди церемонії прийняття християнства в кінці X ст. (988 – 989 рр.)

Застосування музики як засобу загальної й педагогічної освіти бере початок у церковно-приходських школах. У цих школах викладання музики входило до обов'язкових предметів, адже готуючи хлопчиків до прислугування у церкві, школи навчали їх грамоти та співу. Як наслідок – хоровий спів набув значного поширення в Україні.

Засновуючи школи, братства запроваджували у них церковний спів. При вступі учнів до школи зверталася увага на голос і слух. Музика визнавалася за рівноправний предмет, основним змістом якого було засвоєння музичної грамоти та православного літургійного співу по нотах. Учні братських шкіл мали обов'язок співати в церковному хорі під час богослужіння під керівництвом вчителя-музиканта. Співаків заохочували матеріально – давали додаткову плату, харчі, одяг. Статутом Львівського братства, наприклад, було передбачене піклування як про вчителів, так і про учнів, здібних до співу.

Якщо в протестантських школах та єзуїтських музичних бурсах значне місце посідала інструментальна підготовка майбутніх оркестрантів і костельних органістів, то у братських школах панував хоровий спів. Особливої уваги партесному співу приділяли в Луцькій школі, яка була відома своїми чисельними нотними зошитами (партіями). У бібліотеках Львівського й Луцького братств знаходились “ірмологіони нотовани” та “партеси п'яти, шести й осмиголосние”. Синтез слов'яно-греко-латинських традицій у сфері музичної педагогіки і виконавства, розпочатий діячами Острозького культурно-освітнього центру та Львівської братської школи, завершується в Києві, де зароджується і вдосконалюється стиль акордового багатоголосного співу. Шліфуючи природну обдарованість українського народу, його співацьке мистецтво, церковні хори перетворилися на могутній чинник формування національної культури.

Для розвитку хорового мистецтва України в період XVIII – XIX ст. велике значення мало відкриття в місті Глухові співацької спеціальної школи для підготовки співаків-хористів та інструменталістів для царського маєтку. Глухівська школа проіснувала декілька десятків років, з неї вийшли чудові співаки,

композитори, музиканти. Одними з найкращих виконавців цієї школи можна виділити М. Березовського, Д. Бортнянського, яких і тепер шанують, як спеціалістів вищого рівня.

Композитори, диригенти Західної України організовують хори та хорові товариства. Хорові товариства виникли у Львові, Перемишлі, Стрию, Тернополі. К. Стеценко в 1905 – 1907 рр. організовує в Києві Перший Київський народний хор. В 1920 р. він організовує дві хорові мандрівні капели, на основі яких згодом виникла капела «Думка».

З кінця ХІХ століття — на початку ХХ організація хорових колективів в Україні набрала спонтанного характеру і була свого роду виявом національного пробудження. Найкращі хори їздили репрезентувати хорове мистецтво України за кордоном: подорож Української Республіканської Капели і Українського Національного Хору на чолі з О. Кошицем Західною Європою й Північною Америкою (1919–1927), виступи київського хору “Думка” у Франції, зокрема в Парижі (1929), під керівництвом Н. Городовенка, гостинні виступи “Візантійського Хору” (Утрехт, Голландія).

Нині Україна багата як самодіяльними, так і професійними хорами.

УДК 78.03(477)“19”

С. Л. Панасюк

кандидат педагогічних наук, доцент
кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства

М. Б. Шмельова

магістр спеціальності “Музичне мистецтво”
Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки

МУЗИКОЗНАВЧА СПАДЩИНА СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА

Анотація. Станіслав Людкевич відомий насамперед як один з найвидатніших українських композиторів. Музична діяльність С. Людкевича була багатогранна. Але найбільше уваги, поряд з музичною творчістю, композитор присвятив музикознавству, музичній критиці й фольклористиці.

Ключові слова: Станіслав Людкевич, музикознавство, фольклористика, композитор, музична критика

S. L. Panasyuk

candidate of pedagogical sciences
Department of history, theory and performance arts
Lesya Ukrainka Eastern European National University

M. B. Shmelyova.

Master of specialty "Musical art"
Lesya Ukrainka Eastern European National University

MUSICAL HERITAGE OF STANISLAV LYUDKEVICH

Annotation. Stanislav Lyudkevich is primarily known as one of the most outstanding Ukrainian composers. Musical activity of S. Lyudkevich was multifaceted. But, near the musical art, the composer devoted most of all attention to musicology, musical criticism and folkloristics.

Key words: Stanislav Lyudkevich, musicology, folkloristics, composer, musical criticism.

Станіслав Пилипович Людкевич увійшов в історію музичної культури як видатний композитор, музикознавець, фольклорист, педагог і музично-громадський діяч. Митець прожив велике творче життя. Воно розпочалося ще наприкінці XIX ст., коли Станіслав Пилипович, щойно приїхавши до Львова, взяв активну участь в організації ювілейного вечора І. Франка. Це було 1898 р. Тоді він виступив як диригент і композитор. На концерті прозвучав хор “Вічний революціонер” на вірші Івана Франка. Завершив свій творчий шлях Людкевич через 80 років після цього пам’ятного вечора.

Початок музикознавчої діяльності С. Людкевича припав на останні роки XIX ст. У багатьох європейських народів на той час уже сформувалися національні музикознавчі школи, з’явилася багата література з історії й теорії музики, музичної естетики, склалися наукові традиції. У Галичині ж до початку XX ст. музикознавства як науки не існувало. Помітні зрушення в ділянці музичної критики відбулися наприкінці XIX ст., коли похвалилося музичне життя, було організовано 1891 р. хорове товариство “Львівський Боян”, з’явилася блискуча плеяда виконавців-співаків. Концерти симфонічного оркестру львівської філармонії під керівництвом чеського диригента Людвіга Челянського в сезоні 1902–1903 рр., спонукали А. Вахнянина стати їхнім постійним рецензентом у газеті “Руслан”, а С. Людкевичеві підказали тему дисертації про звукообразальність у музиці. Заснована 1898 р. при Науковому товаристві ім. Т. Шевченка. Етнографічна комісія створила передумови для розвитку музичної фольклористики в Галичині.

Цей процес продовжувався й у наступні роки. В 1903 р. у Львові засновано “Союз співацьких і музичних товариств” і відкрито першу українську музичну школу – Музичний інститут ім. М. Лисенка, наступного – видано “Ілюстрований календар музичний” з музичним альманахом, а 1905-го – перший мистецький журнал “Артистичний вісник”. З усіма цими подіями музичного життя Галичини пов’язана музикознавча діяльність С. Людкевича.

Навчаючись у 1897–1901 рр. у Львівському університеті на відділах української й класичної філології, С. Людкевич написав ряд ґрунтовних наукових праць, які польська «Kronika uniwersytetu lwowskiego» називає в числі тих, що заслуговують на спеціальну увагу. Хронологічно першим було дослідження “Панщина і її скасування в русько-українських народних піснях”, і його можна вважати початком

праці С. Людкевича в ділянці фольклористики. Тему С. Людкевич вибрав за порадою свого наукового керівника проф. Олександра Колесси. У травні 1898 р. відзначалося 50-річчя відміни кріпацтва в Галичині, тема, отже, була на часі.

У дослідженні про панщину С. Людкевич, використавши всі доступні йому українські, польські, російські й німецькі наукові джерела, зокрема праці М. Костомарова, П. Куліша, М. Драгоманова, П. Чубинського, зробив усебічний правовий, історичний, соціологічний та етнографічний аналіз проблеми.

Ще будучи студентом університету, С. Людкевич почав співпрацювати з Етнографічною комісією НТШ і незабаром виконав тут свою найбільшу працю з фольклористики. Етнографічну комісію було створено 1898 р. на базі Філологічної секції: І. Франко (голова Філологічної секції), М. Павлик, О. Колесса, Й. Роздольський, В. Гнатюк, О. Барвінський (перший голова Етнографічної комісії). С. Людкевича обрано членом Етнографічної комісії 2 січня 1902 р.

Збірник “Галицько-руські народні мелодії”, перше строго наукове видання українських народних пісень, став зразу ж відомий і високо оцінений в науковому світі.

Як член Етнографічної комісії С. Людкевич виконав ще одну велику роботу: у 1910–1911 рр. відредагував збірник “Мелодії українських народних пісень з Поділля і Холмщини, зібрані Л. Плосайкевичем і Я. Сенчиком”. Його було видано 1916 р. з передмовою Ф. Колесси (С. Людкевич в той час перебував у російському полоні). Як свідчать протоколи засідань Етнографічної комісії, у збірнику опубліковано лише частину пісень; друга частина, за словами З. Штундер, начебто залишилась у С. Людкевича.

Із праць, написаних у перший період фольклористичної діяльності С. Людкевича, крім рецензій на збірники народних пісень, слід назвати статтю “Відродження бандури” (1906), написану під враженням концертів Гната Хоткевича, письменника й бандуриста, який модернізацією інструмента і концертними виступами сприяв відродженню бандури.

С. Людкевич також написав дослідження про мандрівні мотиви в українських народних піснях.

Спосіб систематизації народних пісень є, як відомо, однією з найскладніших проблем фольклористики. С. Людкевич поклав в основу систематизації принцип ритмічний, підготовлений працями цілого ряду вчених-філологів, як О. Потебня, Ч. Нейман, О. Колесса та ін., які, досліджуючи мовно-поетичні особливості українських народних пісень, відзначали більшу стабільність форми, ніж змісту, старовинність ритмічних форм в українських піснях та вважали *ритмічну структуру* головним критерієм систематизації пісенних форм. Сам С. Людкевич ще 1901 р. в дослідженні “Про основу і

значення співності в поезії Тараса Шевченка” особливу увагу звернув на синтез слова і музики в ритмічній формі народної пісні.

Як редактор збірника С. Людкевич увів у науковий обсяг також ряд інших фольклористичних принципів: запис мелодій без тактової риски і розміру в піснях з перемінним ритмом або в тих, у яких розмір може бути трактований по-різному, запис варіантів однієї мелодії тощо.

Огляд різноманітних сфер музикознавчої (в широкому розумінні цього слова) діяльності С. Людкевича був би не повний, якщо б ми не згадали про його співпрацю з редакціями кількох енциклопедій, зокрема німецької А. Ейнштейна «Das neue Musiklexikon» (1926) та Української загальної енциклопедії, виданої на початку 30-х рр. у Львові.

Значний інтерес проявив С. Людкевич до питань шевченкознавства. Ступінь його проникнення у секрети поезії Кобзаря такий високий, що його праці, зокрема, “Про основу і значення співності в поезії Тараса Шевченка”, до цього часу вважаються кращими в шевченкознавстві.

УДК 373.5.091.33:784

Г. П. Панченко

кандидат педагогічних наук, доцент
кафедри теорії і методики музичної освіти та хореографії М

М.П.Мацедонська

магістрант кафедри теорії і методики музичної освіти та хореографії
Мелітопольський державний педагогічний
університет імені Богдана Хмельницького

ВОКАЛЬНІ ВПРАВИ ЯК ЦІЛЕСПРЯМОВАНА ДІЯЛЬНІСТЬ З ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНИХ УМІНЬ ТА НАВИЧОК ПІДЛІТКІВ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. Тези присвячено проблемі формування вокальних умінь та навичок підлітків на уроках музичного мистецтва як цілісного процесу правильного звукоутворення.

Ключові слова: методика, вокальні уміння та навички, вокальні вправи, підлітки, урок музичного мистецтва.

VOCAL EXERCISES AS A PURPOSEFUL ACTIVITY ON THE FORMATION OF VOCAL SKILLS OF TEENAGERS ON THE LESSONS OF MUSICAL ART

Annotation. Theses are devoted to the problem of formation the vocal abilities and skills of adolescents at musical art lessons as a target process of correct sound formation.

Key words: method, adolescents, vocal ability and skills, vocal exercises, music art lesson.

Музика – особливий вид мистецтва, який суттєво впливає на емоційну сферу людини, її душевний стан. Головною особливістю змісту музики є віддзеркалення внутрішнього світу людини з усім багатством і різноманітністю її почуттів, переживань та роздумів.

Спів – емоційно образне розкриття змісту музики засобами співацького голосу. У процесі опанування мистецтвом співу відбувається розуміння підлітком своєї власної індивідуальності, неповторності, унікальності, формуються такі корисні для життя якості, як уміння керувати власними емоціями, достойно триматись у суспільстві, не піддаватись депресії. Наразі для підлітків ці моменти є дуже актуальними.

У підлітковому віці особистість починає свідомо взаємодіяти з соціумом, прагне визначити власну соціальну позицію, ідентифікувати себе з навколишнім світом. Спроби самовизначення підлітка відбуваються на фоні дисбалансу особистісного розвитку, що стає причиною нестабільності і суперечливості процесів формування особистих поглядів, переконань, цінностей. Всі ці фактори вимагають пильної уваги до проблеми естетичного формування особистості підлітка, оскільки становлення і розвиток значущих психічних новоутворень (почуття дорослості, соціальної активності в прискоренні норм, способів поведінки, потреби у визнанні оточуючих, самоствердженні) вирішальною мірою визначають шляхи подальшого її розвитку.

Людина здатна повною мірою самовиразитись у співі, однак без сформованих вокальних умінь та навичок здійснення запланованого виявляється непростою справою. Тим паче не кожен у змозі відвідувати музичні заняття у закладах додаткової освіти, школах мистецтв. Саме уроки музичного мистецтва в школі можна розглядати як один із потужних засобів формування основ музичної культури особистості, що дорослішає. Цілісність впливу мистецтва визначається передусім включенням у процес художнього сприймання, взаємодією в художньому переживанні всіх рівнів психіки підлітка – його відчуттів, почуттів, уявлень, інтелекту, пам'яті, інтуїції тощо.

Методи формування вокально-виконавських умінь і навичок закладено у самому процесі навчання співу, тобто у такій його організації, яка забезпечує найкращі результати і радість від спілкування з вокальним мистецтвом. Разом з тим, ґрунтовний фаховий підхід до проблем, залишає відкритими багато практичних питань щодо формування вокальних умінь учнів підліткового віку на уроках музичного мистецтва у зв'язку з фізіологічними змінами дитячого організму.

В основі запропонованої у нашому дослідженні методики є система вокальних умінь та навичок, інтегрована в єдиний комплекс вправ, необхідний для інтенсифікації навчального процесу у межах означеної проблеми.

Про те, що вокальні навички формуються поступово та цілеспрямовано, наголошується у численних методичних працях знаних педагогів (А. Менабені, І. Кочнєва, Е. Малініна, Д. Огороднов, Г. Стулова, Э. Чареллі, І. Козлянинової), у яких поняття “вокальна навичка” презентується як частково автоматизований спосіб виконання дії за допомогою умовно-рефлекторних зв'язків (динамічних стереотипів).

У процесі вокального навчання розвивається цілий комплекс навичок (дихання, звукоутворення, виразність співу).

Від дихання як найважливішого елементу співацького процесу (спів на опорі дихання, його розподіл у музичній фразі, уміння регулювати подачу порції повітря при підсиленні та послабленні звука) залежить вокальна техніка (імперданс), краса голосу, чистота його тону. Найбільш важливим моментом у розвитку співацького дихання є його фіксована затримка для відчуття переходу від вдиху до плавного співацького озвученого видиху.

Наведемо приклади ефективних для формування вокального дихання вправ. Вправа 1: швидкий, енергійний вдих, затримка і повільний поступовий видих; повільний вдих, затримка і швидкий різкий видих. Вправа 2: короткий вдих при розширенні нижніх ребер з фіксацією на цьому уваги. Дихальні рухи контролюють, поклавши долоні рук на нижні ребра. Видих довгий; рахувати на одному видиху до 5-10.

Співацька дикція (уміння чітко й виразно вимовляти художній текст під час співу) відноситься фахівцями до навичок звукоутворення (різні типи співацької атаки, округлення голосних звуків, використання високої позиції звучання). Інтенсивність і узгодженість роботи артикуляційних органів визначає якість вимови, зрозумілість слів, і, навпаки, млявість є причиною поганої дикції.

Навички виразного співу виявляються у надійному виконанні вокальних творів, тембровому забарвленні звуку, динамічній палітрі, агогічних змінах, в оволодінні кантиленою та рухливістю голосу, ширості виконання тощо). Кантилена (від латинського *cantilena* – спів) – це не лише художній прийом, але і невід'ємна умова збереження співацького голосу. Координація дихальних рухів і артикуляційних механізмів – необхідна умова формування цієї навички. З цього виходить, що кантилена є результатом налагодженої роботи усього співацького апарату.

Широкий спектр існуючих вокальних вправ дозволяє вчителю музичного мистецтва обирати найбільш доцільні та корисні для опрацювання вокальних навичок підлітків на уроках музичного мистецтва.

кандидат педагогічних наук, доцент
кафедри теорії і методики навчання мистецьких дисциплін
факультет психолого-педагогічної освіти та мистецтв
Бердянський державний педагогічний університет

ОСОБЛИВОСТІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В УМОВАХ СУЧАСНОЇ ВИЩОЇ ШКОЛИ

Анотація. У статті розкрито проблема професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва в умовах сучасної вищої школи.

Ключові слова: професійна підготовка, майбутній вчитель музичного мистецтва, професійні компетенції.

I. M. Pashchenko

FEATURES OF PROFESSIONAL PREPARATION OF FUTURE TEACHER OF MUSICAL ART IN THE CONDITIONS OF MODERN HIGHER SCHOOL

Annotation. The article deals with the problem of the professional training of the future teacher of musical art in modern high school.

Key words: professional training, future teacher of musical art, professional competencies.

Перспективи розвитку вищої музично-педагогічної освіти в умовах економічної кризи та серйозних перетворень в соціально-культурній сфері пов'язані з реалізацією низки найважливіших завдань. Одним з них стало завдання виховання фахівця нового типу – музиканта широкого профілю, який володіє розвиненим загальнокультурним кругозором, навичками здійснення різнобічної діяльності, що добре розбирається в проблемах сучасного музичного та культурного життя суспільства а також наділений новими професійними компетенціями що необхідні йому в подальшій музично-педагогічній діяльності.

Професійна підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва до педагогічної діяльності базується на положеннях Закону України “Про освіту” (1991), Закону України “Про вищу освіту” (2014), Національної стратегії розвитку освіти в Україні на період до 2021 року (2013), Концепції художньо-естетичного виховання учнів у загальноосвітніх навчальних закладах та Комплексної програми художньо-естетичного виховання в загальноосвітніх та позашкільних навчальних закладах (2004).

Різні аспекти професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва висвітлено у працях А. Болгарського, А. Козир,

Л. Масол, М. Михаськової, О. Олексюк, Г. Падалки, О. Ростовського, О. Рудницької, Т. Танько, В. Черкасова, О. Щолокової, Л. Хлебнікової.

В останні роки дослідники акцентують увагу на необхідності цілісної, різнобічної підготовки музиканта, що володіє високою професійною майстерністю в широкому спектрі видів музично-творчої діяльності. Фахівці сьогодні сходяться на думці, що зміст вищої музичної освіти має бути орієнтований на більш широкий комплекс навчально-практичних завдань, а не лише спеціалізованій підготовці музикантів за конкретними профілями. У зв'язку з цим, у науковому побуті з'явилися такі поняття, як “музикант широкого профілю”, “музикант-універсал” або “спеціаліст синтетичного типу”.

Важливе місце у процесі підготовки музиканта широкого профілю, має бути відведено загальнохудожній підготовці студентів, формуванню у них загальногуманітарних компетенцій, розвитку універсальних музично-виконавських умінь.

Значущою якістю особистості музиканта широкого профілю, що дозволяє йому освоїти варіативний, багатофункціональний характер музичної діяльності, виступає універсалізм, який допомагає трансформувати отримані в процесі навчання знання, вміння, навички в різних сферах музично-творчої діяльності, вільно виконувати різноманітні професійні функції, опановувати суміжні професії, адаптуватися в соціально-економічних умовах.

У свою чергу, універсальність як якість особистості, передбачає наявність у фахівця такої властивості, як професійна мобільність, що дозволяє швидко перемикатися з одного виду діяльності на інший, поєднувати виконання різних функцій, раціонально розподіляти наявні ресурси. Основними складовими професійної мобільності є компетенції, що передбачають оволодіння всіма видами музично-педагогічної діяльності, які представляють цілісне явище – професійну майстерність.

Професійна майстерність фахівця характеризується сьогодні не лише глибокими знаннями, вміннями і навичками в рамках музичної спеціальності, її науково-практичній сфері, але і такими здібностями, як мобільність мислення, інтеграція знань, умінь і навичок, їх трансформація в умовах професійної і соціальної сфери, що змінює прагнення до формування універсальної професійної майстерності в декількох галузях.

Професійна підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва на основі компетентнісного підходу – найважливіше завдання сучасної вищої освіти у галузі музичного мистецтва.

В рамках сучасної музичної освіти можуть бути представлені наступні компетенції: теоретичні, виконавські, організаторські, комунікативні, дослідні та особистісні, що відображають специфіку музично-інструментальної підготовки і враховують сферу подальшої професійної діяльності майбутнього-вчителя музичного мистецтва.

Теоретичні компетенції пов'язані зі знаннями в музично-виконавській діяльності: знання стилів, жанрів музики; етапів самостійної роботи над музичним твором; знання різних прийомів звуковидобування, фразування і особливостей їх застосування в залежності від стилю епохи, композитора, художньої ідеї твору та ін.

Виконавські компетенції засновані на практичному освоєнні сфери професійної діяльності: володіння виконавським репертуаром, що включає твори різних жанрів, форм, стилів; володіння специфікою виконання акомпанементу в вокально-інструментальних творах; рішення виконавських завдань шляхом точного прочитання авторського тексту, а також шляхом знаходження необхідних виразних засобів і подолання технічних труднощів; вміння відтворювати цілісний музичний образ; вміння виконувати музичний твір на високому професійному рівні; сформованість навичок публічного виступу.

Організаторські компетенції полягають у формуванні здатності майбутнього вчителя музичного мистецтва організувати процес музичної освіти учнів із застосуванням різних видів музичної діяльності, форм, методів і прийомів, направляючи інтереси учнів загальноосвітніх навчальних закладів на реалізацію поставлених цілей і завдань.

Комунікативні компетенції формуються в різних формах роботи: індивідуальній, груповій, колективній. Комунікативні компетенції необхідні майбутньому вчителю музичного мистецтва для вибудовування музично-педагогічного контакту з учнями. Володіння умінням спілкування з дітьми, умінням викликати прихильність до себе, заволодіння їх увагою має велике значення для якості освітніх відносин.

Дослідні компетенції реалізуються в спостереженні роботи досвідчених педагогів-музикантів, а також вивченні передового досвіду в галузі педагогіки музичної освіти.

Особистісні компетенції супроводжують музично-виконавську діяльність студента-музиканта: артистизм, емоційність, уяву, креативність, організаційні, поведінкові компетенції, компетенції музично-педагогічного спілкування.

Представлені базові компетенції студента-музиканта не вичерпують усього різноманіття компетенцій, але є найбільш значущими у сучасній музично-педагогічній підготовці.

Таким чином, професійна підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва має реалізуватися на основі компетентнісного підходу та гарантувати студентам одержання, крім професійних знань у галузі музично-педагогічної освіти, також формування різноманітних компетенцій, завдяки яким, майбутній учитель музичного мистецтва набуває високої професійної майстерності.

**ПРОФЕСІЙНЕ САМОВИЗНАЧЕННЯ І САМОРЕАЛІЗАЦІЯ
МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ ЗАГАЛЬНООСВІТНЬОЇ ШКОЛИ**

Анотація. В статті розглянуто питання професійного самовизначення і наявність професійно важливих і соціально значущих якостей особистості, що є найважливішою умовою самореалізації та мотивації творчого потенціалу викладача, формування його професійних компетентностей і креативного мислення.

Ключові слова: професійне самовизначення, самореалізація, професійні компетентності

Annotation. The article deals with issues of professional self-determination and the presence of professionally important and socially significant personal qualities, which is the most important condition for self-realization and motivation of the teacher's creative potential, the formation of his professional competencies and creative thinking

Key words: professional self-determination, self-realization, professional competence

Однією з центральних проблем психології людського капіталу в сучасному світі стає дослідження процесів самореалізації особистості в умовах свободи вибору (світогляду, професійного орієнтування, ціннісних орієнтацій, життєвих планів і т. д.). Не випадково створення умов для творчої самореалізації особистості викладача поставлені на порядок денний. Зміст освіти є одним із чинників економічного і соціального прогресу суспільства і має бути орієнтоване на забезпечення самовизначення особистості, створення умов для її самореалізації.

Можна припустити, що раціональний процес самореалізації вчителя загальноосвітньої школи буде позитивно впливати на якість професійного становлення, формування та розвиток учнів установ початкової та середньої професійної освіти на процеси їх самовиховання, самонавчання і самоорганізації. Стане можливим гармонізація особистісних сфер учнів "Хочу", "Можу", "Треба", формування цілей життєдіяльності майбутніх робітників і фахівців кваліфікованої праці, раціональний вибір ними професійного шляху.

В сучасних умовах головний стратегічний напрямок реформування як шкільної, так і професійної освіти, лежить в руслі вирішення проблем особистісно-орієнтованої освіти, в якому особистість учня, студента знаходиться в центрі уваги педагога. Не

викладання, а пізнавальна діяльність та діяльність навчання (освітня діяльність) при такому утворенні стають провідними, відображаючи гуманістичне спрямування в педагогіці і психології. Однак в науковому та навчальному пізнанні виявляються окремі протиріччя на шляху до реформування професійної освіти. Основними з них є суперечності між:

- необхідністю ефективного професійного самовизначення студентів - майбутніх вчителів, з одного боку, і недостатньою розробленістю теоретичних основ професійного самовизначення викладачів професійної школи, -з іншого;

- прагненням викладачів професійної школи до досягнення високого рівня професіоналізму діяльності, з одного боку, і недостатньою розробленістю методів і форм психолого-педагогічного супроводу професійно-особистісного становлення викладачів в процесі їх самореалізації, з іншого.

Професійне самовизначення виступає в якості найважливішого етапу самореалізації та первинної соціалізації студента педвузу - етапу, що визначає спрямованість його життєвого шляху і самостійний пошук значущих смислів майбутньої педагогічної діяльності. Професійне самовизначення суб'єкта педагогічної діяльності передбачає наявність у нього професійно важливих і соціально значущих якостей особистості, в значній мірі гарантують процес продуктивної самореалізації викладача вищої школи.

Професійне самовизначення, в першу чергу, пов'язане з вибором професії, свого професійного шляху. В цьому плані професійне самовизначення є свого роду способом оптимізації відносин людини з професією. З одного боку, є ряд вимог, що пред'являються професією до особистісних якостей, здібностей і психофізіологічних можливостей людини. З іншого боку, кожна людина має свої індивідуально-психологічні особливості, свою психофізіологічну конституцію, має в своєму розпорядженні власне здоров'я і здібності. Оптимальне регулювання "взаємин" людини і професії на основі зміни в розумних межах особистих інтересів і мотивів найбільшою мірою визначає процес професійного самовизначення особистості та сприяє виробленню індивідуального стилю його діяльності. Така загальна схема професійного самовизначення. Вона цілком може бути застосована і до професії вчителя загальноосвітньої школи.

Найважливішим із професійно важливих і соціально значущих якостей студентів педагогічних вузів є інтерес до професії вчителя, який представляє собою пізнавальну спрямованість особистості на оволодіння педагогічною діяльністю, реалізацію своїх нахилів та здібностей, формування переконань у правильності обраного професійного життєвого шляху.

Основними складовими професійного самовизначення викладача є: сформованість мотивації до педагогічної творчої діяльності,

професійно важливих і соціально значущих якостей особистості; досягнення оптимізації взаємин особистості і педагогічної професії; усвідомлення себе як суб'єкта професійної педагогічної діяльності; прийнятний рівень відповідальності викладача як показник соціальної зрілості.

Професійне самовизначення і наявність професійно важливих і соціально значущих якостей особистості є найважливішою умовою самореалізації та мотивації творчого потенціалу викладача, формування його професійних компетентностей і креативного мислення. Самореалізація вчителя загальноосвітньої школи передбачає власне його саморозвиток, самовдосконалення та формування здатності до безперервної педагогічної творчості. Тільки викладач, що самовдосконалюється, здатний виховати учня, що здатний до самовдосконалення, тільки викладач, що самовдосконалюється, здатний створити умови до ефективної самореалізації учня загальноосвітньої школи на основі гармонізації всіх трьох особистісних сфер учня ("Хочу", "Можу", "Треба").

Професійно-особистісне становлення, формування і розвиток вчителя загальноосвітньої школи відбувається в умовах дії об'єктивних і суб'єктивних факторів. До об'єктивних чинників слід віднести вимоги, норми і обмеження, що висуваються професією до педагогічної діяльності. До суб'єктивних факторів - індивідуально-психологічні особливості, здібності і психофізіологічні можливості до педагогічної діяльності. Вирішальне значення в професійно-особистісному становленні і самовизначенні майбутнього вчителя (старшокласника, абітурієнта або студента педагогічного вузу) має процес і результат мотивації вибору їм професії. Такий вибір повинен не тільки відповідати інтересам, схильностям і здібностям майбутнього викладача, а й гарантувати прийнятну ступінь задоволеності його в нелегкій педагогічній праці.

Готовність майбутніх вчителів до самореалізації в освітньому процесі розглядається нами як стійка характеристика розвитку студентів, що відображає сукупність якостей і властивостей, необхідних і достатніх для розкриття сутнісних сил і опредметнення потенціалу особистості. Формування готовності студентів до самореалізації в освітньому процесі слід розглядати як поле педагогічного керівництва цілеспрямованим розвитком студента. Цей розвиток характеризується змінами, що відбуваються при впливі суб'єкта на самого себе в особистісній, мотиваційній, пізнавальній та інтелектуальній сферах, в процесі виявлення та розвитку якостей і властивостей особистості, необхідних і достатніх для втілення в навчальній діяльності власних намірів і ціннісних установок на саморозвиток.

Критеріями готовності студентів до самореалізації в майбутній професійній педагогічній діяльності є: адекватна самооцінка,

професійна спрямованість на певний вид діяльності, високий рівень творчого потенціалу, сформованість рефлексивно-оцінних умінь, провідними є професійні та навчально-пізнавальні мотиви навчальної діяльності.

Для підготовки майбутнього викладача до професійного становлення необхідно створити умови для формування професійних компетентностей, рефлексивних умінь, мотиваційної готовності. Формування готовності студентів до самореалізації в процесі їх професійного становлення може мати місце при дотриманні певних педагогічних умов і буде оптимальним, якщо воно буде відбуватися: в процесі збагачення особистісного досвіду гуманістичного спілкування студентів на основі емпатійної, полісуб'єктної взаємодії з іншими учасниками освітнього процесу вузу; при актуалізації ціннісного ставлення студентів до їх діяльності в освітньому процесі вузу; в процесі розвитку рефлексивно-оцінних умінь і створення ситуацій реальної професійної діяльності з опорою на особистісну і колективну рефлексію.

Активними формами психолого-педагогічного супроводу студентів в процесі їх професійного становлення слід вважати: тренінгові групи, гештальт-групи, групи арт-терапії, психодраматичні групи, групи трансактного аналізу, групи тілесно-орієнтованої терапії, групову дискусію.

УДК 378.091.2:78

Т.О. Попович

кандидат мистецтвознавства
викладач-методист факультету музичного мистецтва
Київська дитяча Академія мистецтв

ПРОБЛЕМИ ПРАКТИЧНОГО АСПЕКТУ В СИСТЕМІ МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИХ ДИСЦИПЛІН

Анотація. Розглядається проблема ролі практичного застосування засвоєного учбового матеріалу в циклі музично-теоретичних дисциплін. Встановлено важливість зв'язку між практичним і теоретичним рівнями отриманих знань та навичок при наявному взаємозв'язку між даними дисциплінами.

Ключові слова: практичний аспект, музично-теоретичні дисципліни, свідомість сприйняття.

Annotation. The problem of the role of practical application of teaching materials in the system of musical-theoretical disciplines is considered. The importance of the connection between practical and theoretical levels of acquired knowledge and skills was established.

Key words: practical aspect, musical-theoretical disciplines, awareness of perception.

Курс музично-теоретичних дисциплін (Сольфеджіо, Музична грамота, Елементарна теорія музики, Гармонія, Музична література, Аналіз музичних творів, Поліфонія та ін.) в процесі музичного виховання та освіти відіграє надзвичайно важливу роль. Завдання викладача з музично-теоретичних дисциплін полягає у допомозі учням та студентам свідомо сприймати музичну мову, більш повно та глибоко розуміти музичне мистецтво та всіляко сприяти збереженню його кращих традицій, розвитку стійкої зацікавленості та любові до музики, організації процесу музичного навчання як на свідомому, так і на емоційному рівні.

При традиційному ставленні до циклу означених дисциплін саме як теоретичних, визначення та оцінка наявних знань з цих предметів часто спирається на їх теоретичну базу без належного рівня практичних навичок. Ніяк не знижуючи важливості теоретичного рівня знань, необхідно враховувати, що якість засвоєння цих знань залежить від вміння їх застосування в практичних видах роботи, тобто обов'язкового переходу теоретичних знань у їх практичне втілення.

В циклі музично-теоретичних дисциплін Сольфеджіо та Музична грамота є першим систематичним курсом, метою якого є надання міцної основи для подальшого музичного розвитку. Необхідна теоретична складова в цих дисциплінах обов'язково повинна поєднуватись з їх практичним аспектом, що всіляко сприяє системному та всебічному музичному вихованню.

Так Сольфеджіо, як по суті практична дисципліна, призначенням якої є всебічний розвиток музичного слуху, передбачає передусім опанування таких базових навичок: читання з аркуша, слуховий аналіз, метро-ритмічні та інтонаційні вправи, музичний диктант. Зміст курсу Сольфеджіо полягає у вивченні основних засобів музичної виразності (музичних звуків, ладів, гам та ступенів в них, інтервалів, акордів, метро-ритму та ін.) спочатку в ізольованому вигляді, а потім – у поєднанні та взаємодії. Курс Сольфеджіо також повинен дати учням та студентам необхідні відомості про музику як вид мистецтва, про мелодію як головний засіб музичної виразності, що об'єднує та підпорядковує всі основні елементи музики. Засвоєння курсу Сольфеджіо повинно сприяти розвитку в учнях та студентах свідомого відношення до різноманітних музичних явищ, самостійного опанування музичних текстів та навичок аналітичного підходу до них, всебічного та регулярного розвитку музичного слуху.

Одним з важливих показників рівня музичних знань, підготовленості та освіченості учнів та студентів є сольфеджування та спів з аркушу. Для повноцінного та якісного виконання завдань за цими формами роботи необхідні не тільки теоретичні знання, але й достатньо розвинуті інтонаційно-ладовий слух, почуття метро-ритму, навички співу, розуміння та відчуття музичної форми та логіки музичної думки, вміння виразно передавати її характер та зміст під час

виконання. При читанні з аркуша, увага викладача повинна бути зосереджена на відпрацюванні вміння контролювати інтонаційну точність у поєднанні з усвідомленням музичного цілого (структури, мелодичних, метро-ритмічних, гармонічних особливостей), привчаючи учнів до певної послідовності дій. Необхідною основою розвитку музичного рівня учнів та студентів є обов'язкове обговорення змісту мелодики, її синтаксичної структури, образно-інтонаційної складової, жанрової природи тощо.

Важливим фактором в роботі викладача є виховання в учнях внутрішнього слуху, свідомого внутрішнього відчуття музики, вміння її відтворення тільки завдяки слуху та внутрішнім уявленням. Саме тому викладачу не бажано виправляти помилки учня, підігруючи йому на фортепіано при сольфеджуванні, а важливо навчити свідомо відноситись до цього процесу та самостійно його контролювати. Ефективність відпрацювання та закріплення необхідних навичок під час співу з аркуша залежить у великій мірі від різноманітності музичного матеріалу, який використовується в процесі навчання. Особливе місце повинно займати виконання з аркушу творів (або їх фрагментів) з музичної літератури (пісні, романси, арії) із супроводом у виконанні самого учня або викладача (у відповідності до фаху). Поряд з читанням без супроводу ця форма співу активно розвиває вокальні навички учнів, сприяє вихованню їх виконавчого смаку, дієво заохочує до виконавства.

Музичний диктант є найбільш повною формою аналізу на слух, підсумком знань та навичок, що визначають рівень музично-слухового розвитку, обсягу пам'яті та здатності учня до самоконтролю. Робота над диктантом сприяє не тільки розвитку слуху учнів, але й здобуттю вмінь записувати музику, що звучить. Важливим також є відбір матеріалу з художньої музичної літератури (пісні, романси, фрагменти інструментальної музики) з використанням різних типів фактури. При цьому необхідно, по можливості, вимагати від учнів повної фіксації музичної тканини (запис штрихів, динаміки, фразування тощо). Фактурні диктанти потребують вміння об'єднувати групу звуків в акорди, відчувати та фіксувати гармонію. Таким чином, диктант повинен навчити учнів записувати "живу" музику, що і є кінцевою метою цього виду роботи.

Різномісне виховання музичного слуху (інтонаційного, ладового, гармонічного, метро-ритмічного), розвиток музичного мислення, слухової уваги, емоційного відношення до музики стають головними завданнями в процесі викладання не тільки в курсі Сольфеджіо, але й у всьому циклі музично-теоретичних дисциплін. Здатність усвідомити, самостійно виявити та узагальнити закономірності музичного розвитку твору на слух стимулюють діяльність мислення, формують естетичне відношення до музики. Вміння оцінити художню значущість музичного матеріалу, що прослуховується, розрізняти виразні засоби та інші

особливості стилю та характеру музичного твору свідчать про рівень освіти та інтелекту учня. Комплексний аналіз музичного твору базується на визначенні на слух та на основі нотного тексту образного строю, жанру, форми, стильової належності, особливостей музичної мови, виконавського складу, визначення гармонічної схеми заданого музичного фрагменту. Аналіз елементів музичної мови передбачає, в тому числі, спірання на художні музичні фрагменти, що містять інтервальні та акордові послідовності, їх нотний і цифровий запис.

Найбільш повно отримані знання та навички розкриваються в творчих формах роботи. Саме в них проявляються рівень набутих знань та творча індивідуальність кожного учня, його художній смак, вміння вільно оперувати поняттями, отриманими в процесі навчання, практично використовувати відомі музично-виразні засоби.

Серед творчих завдань доцільно використовувати:

- 1) створення та виконання ритмічного *ostinato*, акордового супроводу, до заданої мелодії або музичного фрагменту;
- 2) знаходження музично-зображувальних засобів до запропонованого образу;
- 3) імпровізація мелодії на задану гармонічну схему;
- 4) достворення мелодії до заданого речення;
- 5) створення другого голосу до мелодії;
- 6) імпровізація мелодії на літературний або живописний твір;
- 7) підбирання акордового або ритмічного супроводу;
- 8) створення мелодії на заданий метро-ритм.

Що стосується практичного аспекту в засвоєнні інших музично-теоретичних предметів (Елементарна теорія музики, Гармонія, Аналіз музичних творів та ін.), то слід враховувати, в першу чергу, специфіку кожної дисципліни та, спираючись на її теоретичну базу, за допомогою практичних вправ удосконалювати знання та навички, стимулювати творчий потенціал учнів та студентів, формувати та розвивати в них високий рівень музичного мислення.

Музично-теоретичні дисципліни як і музичне мистецтво в цілому нерозривно пов'язані з виконавством. Без участі виконавця музичний твір не може існувати повноцінно. При цьому роль виконавця не обмежується тільки озвученням нотних знаків, оскільки це фактично є суто технічним відтворенням музичного тексту. Роль музичного виконавця головним чином полягає у донесенні до слухача авторської думки, образно-художнього змісту твору через індивідуальну трактовку, виконавську інтерпретацію, що обов'язково необхідно враховувати при викладанні музично-теоретичних дисциплін.

Найважливіша мета музичної творчості - вплив на слухача, на його почуття, настрої, виклик нових переживань, емоцій та думок у відповідності до висловленого в музичному творі образного змісту.

Однак, музичний твір здатний вражати та впливати на емоційний стан та свідомість слухача не тільки в момент свого звучання, але й в

проміжках між прослуховуваннями він може зберігатись у пам'яті тих, хто його слухав - продовжувати жити та мимоволі інтонуватись внутрішнім слухом відповідно до рівня музичного виховання слухача. Вдосконалення музичних уявлень та музичної свідомості, розширення можливостей застосування різноманітних музичних засобів для закріплення базових теоретичних положень стає одним з пріоритетних напрямків у процесі опанування фахових музичних дисциплін, в тому числі й музично-теоретичних.

УДК 373.5.091.33:78

Л. А. Римар

спеціаліст вищої категорії, вчитель-методист
Енергодарська загальноосвітня школа I-III ступенів №2

МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ОРГАНІЗАЦІЇ КОМАНДНО-ГРУПОВИХ ІГОР НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. У роботі розкривається організація командно-групових ігор на уроках музичного мистецтва; з'ясовано значення групової роботи на уроках, висвітлено переваги та недоліки цієї технології. Подано зразки видів групової роботи, які можна використовувати на уроках музичного мистецтва. Зроблені висновки доводять, що командно-групові та фронтальні форми ігрового навчання на уроках музичного мистецтва є дієвим інструментом реалізації системно-діяльнісного та онтологічного підходів у сучасній освіті.

Ключові слова: музичне мистецтво, робота в групах, колективна діяльність, види групової роботи.

Annotation. The work reveals the organization of team-group games in music art lessons. The importance of group work in the lessons has been clarified, the advantages and disadvantages of this technology have been revealed. The conclusions are that group work and frontal forms of game training in music art lessons is an effective tool for implementing the system activity and ontological approaches in modern education.

Key words: music art, group work, group activity, forms of group work.

Основне завдання сучасної освіти – створення умов для розвитку гармонійної, духовно досконалої, соціально активної, професійно компетентної та саморозвинутої особистості. Концепція Нової української школи надає пріоритетне значення формуванню у сучасній шкільній молоді комплексу соціально значущих компетентностей, серед яких ключовими є здатність працювати у групі, виявляти високий рівень активності у вирішенні різних проблем, розвиненість комунікативних умінь та навичок.

У груповій діяльності учні набувають досвіду виконання тих рефлексивних вчительських функцій, які складають основу вміння

вчитися (контроль і оцінка, цілепокладання, планування). Робота в групі дозволяє підвищити мотивацію, залучити до змісту навчання якомога більше учнів класу та дати кожній дитині емоційну та змістовну підтримку, без якої багато хто взагалі не може включитися в загальну роботу класу. Безперечним є той факт, що саме ігрові технології якнайкраще дозволяють стимулювати пізнавальну діяльність і творчу активність учнів, формувати почуття співпричетності до того, що відбувається, здатність до колегіального вирішення проблем, самореалізацію в умовах вільної непримусової діяльності і, що найголовніше, перетворюють процес опанування комплексом ключових та предметних компетентностей на цікаву захопливу справу (групову, колективну).

Групова робота, будучи здавна відомою, донині несе в собі риси інноваційного навчання: самостійне “здобування” учнями знань у результаті організації пошукової діяльності, суб’єкт-суб’єктні відносини учасників спільної діяльності; створення для учнів ситуації успіху; активність, інтерес, навчальна мотивація; учитель – організатор співпраці.

Групова форма роботи є неодмінною складовою таких інноваційних педагогічних систем і технологій як проектне навчання (В.Кільпатрик), блочно-модульне навчання (М. Чошанов, П. Юцявичене), адаптивна система навчання (А. Границька), колективний спосіб навчання (В. Дяченко), спільне кооперативне навчання (А. Маслоу і Дж. Брюннер), інтерактивні технології навчання (О.І. Пометун, Л. Пироженко) та інші. У своїх дослідженнях педагоги і психологи довели, що співпраця з однолітками відіграє незмінну роль у розвитку, навчанні і вихованні учнів.

Розглянемо переваги групової форми роботи.

По-перше, відбувається різке підвищення інтересу до навчання, вироблення позитивного ставлення до нього, і, як наслідок цього, покращення результатів навчального процесу.

По-друге, групова робота сприяє виробленню у дітей якостей, які потрібні для успішного контакту з іншими людьми. Найбільш придатними до ділового спілкування виявляються, з досліджень психологів, люди, які прагнуть до самостійності в поєднанні з дещо меншим прагненням до лідерства; більш приязні і менш агресивні; які бажать бути суспільно корисними; легко визнають внесок інших, які усвідомлюють необхідність відмінностей між людьми і які не прагнуть підігнати оцінку інших під свої власні норми і канони.

По-третє, робота в групах відкриває найширші можливості для вироблення навичок соціальної перцепції (сприйняття інших людей, їх зовнішності, мови, жестів, міміки, оцінка їх дій і вчинків).

При правильно організованій груповій роботі хороших результатів досягають групи, створені з середніх учнів, що мають рівні

навчальні можливості (гомогенні групи). Учні, контактуючи між собою, доповнюють один одного, засвоюючи матеріал в одному темпі.

І все ж, оптимальним варіантом для досягнення позитивного ефекту у навчанні учнів є використання гетерогенних груп. Володіючи різною навченістю, потребами, інтересами і навчальною працездатністю, учні доповнюють один одного. Один учень добре володіє теоретичними узагальненнями, інший частіше ставить питання, критично оцінює кожне положення, третій володіє сукупністю практичних умінь. У сильних учнів, які виконали завдання швидше, з'являється можливість опрацювати матеріал з менш здібними учнями, допомогти їм усвідомити незрозуміле, попередити появу помилок, що також сприяє більш глибокому і ґрунтовному засвоєнню досліджуваного матеріалу самими цими учнями. Адже ще древні помітили: "Якщо хочеш чогось навчитися сам, візьми собі учня". Звичайно, наявність в одній групі учнів з різною успішністю потребує особливої уваги вчителя до того, щоб слабовстигаючі не стали "утриманцями".

Кожен педагог використовуючи роботу в групах повинен пам'ятати:

- недоцільно приділяти свою увагу тільки одній групі, забувши про інші;

- виправляти помилки (окрім тих випадків, коли учні самі звертаються за допомогою);

- недоцільно виправляти або критикувати перші висловлювання, навіть, якщо припущено грубу помилку; цю роботу повинні виконати учні в доброзичливій формі;

- непотрібно давати відповідь на запитання, якщо на нього може відповісти будь-хто з учнів.

Ці особливості групової роботи дають додатковий ефект у розвитку, вихованні та навчанні учнів. Бажаний ефект може бути отриманий тільки у тому випадку, якщо в групах існує співпраця.

Засоби організації діяльності дітей є особливими факторами спільної (колективної) діяльності, які надають могутню стимулюючу дію щодо розвитку дитини. Групові технології колективної діяльності припускають:

- взаємне збагачення знань учнів у групах;

- розподіл початкових дій і операцій (задається системою завдань), які обумовлені особливостями досліджуваного об'єкта;

- комунікацію, спілкування, без яких неможливий розподіл, обмін і взаєморозуміння і завдяки яким плануються адекватні навчальні задачі діяльності, і вибір відповідних способів дії;

- взаєморозуміння – диктується характером включення учнів в спільну діяльність;

- рефлексію, через яку встановлюються відносини учасника до власної дії і забезпечується адекватна корекція цієї дії.

Індивідуальна робота в команді, спільна робота, спрямована на досягнення загальних цілей – все це сприяє формуванню комунікативної компетенції учнів.

Назвемо декілька видів групової роботи, які можна використовувати на уроках музичного мистецтва:

- робота в парах
- гра “Продовж”
- “Снігова куля”
- “Сінквейн”
- “Складання кластера”
- “Творча майстерня”
- “Логічний ланцюжок”
- “Асоціативні ґрона”
- “Музичний театр”
- ділова гра “Світська розмова”

У вокально-хоровій роботі можна використовувати “Імпровізований концерт”, “Спів з іграшкою”, спів “ланцюжком”, групами, рядами, гра “Ехо в русі”. Спільне музичення, гра в ансамблі вирішує багато завдань і проблем спілкування. Сором’язлива дитина стане учасником спільної справи; некерований підкориться єдиному, суворому задуму; обдарований зможе втілити свої творчі фантазії. Стає відчутною цінність кожного в спільній справі, і діти це добре відчувають.

Таким чином, командно-групові та фронтальні форми ігрового навчання на уроках музичного мистецтва є дієвим інструментом реалізації системно-діяльнісного та онтологічного підходів у сучасній освіті, оскільки допомагають залучити практично всіх учнів класу до активного художньо-творчого процесу на уроці в контексті емоційно-насиченої, психологічно сприятливої атмосфери. Результативність їх проведення залежить від комплексу чинників, серед яких: дотримання принципу поетапності, послідовності і систематичності упровадження ігрової діяльності, її застосування на різних етапах уроку, ґрунтовна підготовка самого вчителя до уроку, підпорядкованість гри його меті та завданням, наявність в учнів досвіду ігрової діяльності, сформованість у них базових навичок колегіального вирішення проблеми, детальна і чітка фіксація правил та алгоритму гри тощо.

**ТЕХНОЛОГІЯ ФОРМУВАННЯ ФАХОВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ
МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА**

Анотація. Специфікою фахової компетентності визначаються предметна та методична компетентності. Предметна компетентність розкривається через образотворчу, яка у свою чергу поділяється на вузькоспеціальні компетенції (живописну, графічну, скульптурну тощо). Запропоновано та схарактеризовано завдання із живопису та рисунку як шлях до їх оволодіння. Окреслено ефективні методи та форми роботи, за підтримки яких реалізується технологія.

Ключові слова: технологія, засоби живопису та рисунку, образотворча та методична компетентність, компетенції, майбутні вчителі образотворчого мистецтва.

Annotation. Technologies, which are introduced in the system of professional education at present, should be considered as a means of humanizing of the educational process, implementing a competence approach in students' training, providing intellectual, creative expression and moral development of a young person. The crucial notion of the professional competence of future teachers of fine arts is revealed through the subject competencies (pictorial) and the methodological competence, which determin their professional training. Formation of the competences in the sphere of painting and drawing of Bachelors of Arts becomes necessary for their further pedagogical and professional activity.

Key words: the technology, the means of painting and drawing, the pictorial and methodological competence, competencies, the future teachers of fine art.

Процес модернізації змісту вищої освіти постійно змінюється і потребує якісного оновлення у сфері художньо-педагогічної освіти. Його забезпеченню сприяють технології підготовки майбутніх вчителів образотворчого мистецтва до навчання учнів згідно сучасних вимог до самостійних дій в умовах невизначеності.

Аналіз досліджень (Н. Бібік, О. Овчарук, О. Пометун, О. Савченко, А. Хуторського та ін.) з теорії компетентнісного підходу до навчання виявив, що у них докладно розкрито поняття компетентність як інтегроване багаторівневе утворення у цілісній професійній структурі особистості вчителів з комплексом професійно необхідних знань, умінь, навичок, якостей, цінностей і практичного досвіду самостійної та пошуково-дослідної роботи.

Проаналізовані практико-зорієнтовані праці (С. Коновець, І. Мужикова, Т. Саєнко, О. Смирнова, Г. Сотська, О. Шевнюк та ін.) у

галузі художньо-педагогічної підготовки фахівців у вищій школі розкривають методики навчання образотворчого мистецтва студентів, але технологіям в їх межах приділено недостатню увагу.

Суперечності між пріоритетними цілями розвитку всебічно підготовлених фахівців та недостатнім забезпеченням методичного інструментарію їх підготовки зумовлює актуальність запровадження у навчально-виховний процес сучасних педагогічних технологій.

Мета та завдання статті передбачають з'ясування значення технології для формування образотворчої та методичної компетентності майбутніх вчителів образотворчого мистецтва, виокремлення форм, методів, прийомів і способів формування вузькоспеціальних компетенцій засобами живопису та рисунку.

Технологія формування фахової компетентності майбутніх вчителів образотворчого мистецтва передбачає розвиток стійкого інтересу до майбутньої професійної та фахової діяльності, засвоєння технологічного процесу створення конструктивно-лінійного та світлотонowego й кольорового зображення на площині.

Всі стадії технології підтримують інтенсифікацію навчально-виховного процесу. Теоретичний матеріал засвоюється завдяки інтерактивним методам та формам роботи. Мистецтвознавча розповідь розкриває зміст мистецького твору (що зображено?), виражальні засоби (як зображено?), естетичну цінність картини (для чого?) образними висловлюваннями (асоціаціями). Монографічна розповідь присвячена історії живопису та рисунку, світового та українського натюрморту, творчості художників. За круглим столом проводиться евристична дискусія та дидактичні ігри щодо специфіки живопису водяними фарбами (акварель, гуаш, темпера, акрил) та рисунку, графічних технік і матеріалів. Евристична бесіда допомагає вирішити проблеми з використання кольорової гами, світлотонових співвідношень у конкретному натюрморті на прикладах мистецьких творів. У дебатах оцінюється вирішення композиційного розташування об'єктів на форматі, його вибір, доцільність вибору живописної або графічної техніки, передачі простору засобами лінійної та повітряної перспектив. Презентації та педагогічний рисунок унаочнюють сприймання кольорового спектру з його трьома основними та похідними кольорами, хроматичними та ахроматичними, теплими та холодними кольорами з їх оптичними та психологічними властивостями, послідовність роботи над натюрмортом. Замальовки, ескізи, начерки та етюди необхідні для написання базових завдань та відпрацювання прийомів й способів роботи у живописних та графічних техніках. Їх перевірка виявляє компетенції студентів щодо оволодіння живописом водяними фарбами та рисунку під час перегляду навчальних та творчих робіт. Рівень фахової компетентності (теоретичних знань та практичних вмінь) визначається тестом,

доповіддю, презентацією, педагогічним рисунком та практичній роботі на майстер-класах.

На першій стадії технології засвоюються основи акварельного живопису й графічних технік у рисунку. У живопису різноманітні вправи сприяють відпрацюванню технік лесування, “аль прима”, вливання кольору в колір, по-вологому, по-сухому. Етюди осіннього листя, овочів і фруктів дозволяють засвоїти живі, рухливі ефекти в акварельному живописі.

Завдання рисунку реалізуються у лінійно-конструктивних замальовках та начерках з натури гіпсових куба, піраміди, призми, циліндра та конуса, різних за формою побутових предметів (коробки, посуд, взуття, відра тощо) у різних положеннях. У натюрморті з двох геометричних тіл (куб і куля), з чотирьох геометричних тіл (шестигранна й чотиригранна призми, піраміда, конус), простому натюрморті з предметів різних за формою і тоном на тлі драперій вирішуються проблеми створення ілюзії простору та об'ємності різноманітними штрихами й тоновими співвідношеннями.

Друга стадія технології розширює діапазон можливостей акварельного живопису та рисунку в натюрмортах з опудалом птаха, гіпсовою розеткою, весняних квітів, драперій. Прийоми та способи зображення на нейтральному тлі, в кольоровому оточенні, живописності білого предмету на кольоровому тлі сприяють встановленню тонових та кольорових співвідношень для необхідної темноти та забарвлення, оптичного і механічного змішування кольорів, прозорості акварельного мазка, чистоти кольору й кольорових сполучень.

Задачі рисунку передбачають виявлення фактури різноматеріальних предметів різними штрихами та графічними матеріалами. У натюрморті з гіпсовим орнаментом на тлі драперії із складками звертається увага на загальну форму орнаменту, його великих частин і деталей, перспективні скорочення, тональні співвідношення між освітленою та тіньовою частинами з виділенням різниці в матеріальності між кольором гіпсу і тла, конструктивні особливості форми складок на тканині.

Третя стадія технології поглиблює теорію й практику акварельного живопису та рисунку. В натюрморті реалізуються задачі на передачу тепло-холодності, фактури, матеріальності за допомогою контрасту та нюансу кольорових співвідношень з подальшою його творчою переробкою. У замальовках осіннього листя, простого за формою кольорового посуду, натюрмарту з двох-трьох геометричних тіл у техніці гризайль засвоюються прийоми світлотіньового та колірною моделювання об'єму та середовища.

У рисунку опановується передача глибини простору завдяки композиційним, формотворчим та конструктивним побудовам переднього і дальнього планів у багатоплановому натюрморті.

Зарисовки та начерки елементів інтер'єру, предметів ускладненої форми у різних ракурсах (взуття, музичні інструменти, посуд тощо) допомагають виявити їх специфічні ознаки тоном і різними штрихами.

Четверта стадія технології завершує формування фахової компетентності у підготовці студентів ступеня бакалавр до педагогічно-художньої діяльності засобами водяних фарб.

У живописі удосконалюються прийоми та способи передачі простору засобами пастозного живопису із застосуванням білил у прописці просторових планів. Багатоплановий натюрморт з предметами побуту в інтер'єрі передбачає стилістичну переробку. У процесі трансформації натюрморту використовується деформація форми завдяки вертикальним осям під різними кутами. У рисунку вирішуються тональні співвідношення у зображенні інтер'єру зі східцями, колонами, арками та меблями.

Технологія формування фахової компетентності задовольняє творче самовираження, художньо-методичну майстерність й професійну готовність бакалаврів до роботи вчителем образотворчого мистецтва. Функціонування технології забезпечують методи: презентація, педагогічний рисунок, мотивуюча та стимулююча бесіда, дискусія, дебати, тести, доповідь, етюди, зарисовки та начерки, художньо-творчі завдання; прийоми навчання базових основ образотворчого мистецтва; способи використання різноманітних та різнотонових штрихів у рисунку, "аль прима", вливання кольору в колір, пастозне письмо у живопису, деформація й трансформація форми об'єкту та форми роботи: круглий стіл, майстер-класи та ін.

Подальших розвідок потребують технології формування фахової компетентності майбутніх вчителів образотворчого мистецтва засобами інших видів образотворчого мистецтва.

УДК [37.013.43:78]:165(477)“18/190”

Н.А. Сегеда

доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри теорії і методики музичної освіти та хореографії
Мелітопольський державний педагогічний
університет імені Богдана Хмельницького

ГНОСТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ПЕДАГОГІЧНИХ КОНЦЕПЦІЙ КІНЦЯ ХІХ-ПОЧАТКУ ХХ СТ. ДЛЯ НАУКОВОЇ РЕФЛЕКСІЇ ВІТЧИЗНЯНОЇ ПЕДАГОГІКИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. У тезах виствітлено ідеї історико-педагогічних теорій Дж. Нимейєра (1779р.), К. Шміда (1870р.), що демонструють різнобічність смислів європейських педагогічних концепцій ХІХ – початку ХХ ст. та орієнтують на їх врахування в сучасній педагогіці музичного мистецтва.

Ключові слова: педагогічні ідеї, західноєвропейські педагогічні концепції, ціннісні орієнтири педагогічних теорій, гуманізація, педагогіка музичного мистецтва.

Annotation. The ideas of historic-pedagogical theories of G. Nymeyer (1779), K. Schmid (1870) are defined in theses that demonstrate versatility of European pedagogical conceptions since the XIX – XX centuries and they are orientated on consideration in modern pedagogy of music art.

Key words: pedagogical ideas, west-European pedagogical concepts, value-reference point of pedagogical theories, humanisation, pedagogy of music art.

Цивілізаційні тенденції всебічної міжнародної кооперації у вирішенні глобальних кризових проблем зумовлюють суспільно-політичні і соціокультурні процеси, в яких освіта залишає за собою пріоритетні позиції детермінанти комплексної еволюції людини і Всесвіту. У таких прогресивних вимірах наявним постає однобічність, ідеологічна забарвленість, критицизм і негативізм дослідницьких висновків на предмет педагогічних смислів західноєвропейських і не лише педагогічних концепцій, запропонованих у вітчизняній науково-педагогічній літературі другої половини минулого століття. Поверховість, популізм, усеприйняття, позитивізм, антикритицизм – основні властивості аналітики “не радянських” педагогічних концепцій, що спостерігалися у російській науково-педагогічній думці кінця ХХ ст.

Освіта – універсальна і всезагальна форма опанування змісту людського досвіду. Сучасна освіта перебуває на етапі становлення аксіологічних засад відповідно до вимог цивілізаційної динаміки. Рух в європейській освітній простір, що декларується визначальним метазаданням функціонування освіти України, базується на світовому досвіді, відрефлексованому у положеннях нормативно-правових документів (Національна доктрина розвитку освіти, Постанові Кабінету Міністрів України № 1223, рішеннях колегії міністерства освіти і науки). Разом із цим, перенесення історично укладених та реалізованих у європейських соціокультурних умовах освітніх традицій у вітчизняну педагогічну реальність вимагає глибокого аналізу тих історико-педагогічних теорій, які утворили гностичне підґрунтя болонських декларацій. У цьому напрямку сучасні українські та російські педагогічно-дослідники (Б. Бім-Бад, В. Бондар, Л. Вовк, Л. Зязюн, Д. Ігнатенко, Б. Вульфсон, М. Корнетов, М. Кларін, З. Равкін, Л. Степашко, С. Пуховська та інші) демонструють науковий інтерес. Але узагальнення історико-теоретичних основ західноєвропейських педагогічних концепцій кінця ХІХ-ХХ століть з позицій їх еволюційного потенціалу залишаються без належних аналітичних висновків, які б демонстрували системний підхід до висвітлення запропонованих питань. Відтак, суперечність між реальною необхідністю врахування позитивного світового педагогічного досвіду у реформуванні освітніх систем “пострадянських” держав і брак його критичних й водночас

оптимістично-раціональних наукових висновків вимагає узагальнення історично сформованих теоретичних основ для актуалізації гуманітарного принципу в реалізації компетентнісного підходу в сучасній мистецькій освіті, що постає мета-принципом освітніх реформ у вищій школі. Їх огляду присвячені запропоновані тези.

Вияв закономірностей розвитку педагогічної дійсності засобами систематизації історико-педагогічного знання спостерігався протягом усієї його еволюції. Але найбільш плідною на початок заявленого історичного періоду виявились праці Дж. Нимейєра “Огляд всезагальної історії виховання та навчання” (1779) та К. Мангельсдорфа “Досвід викладання того, що протягом тисячоліття говорилось і доводилося у галузі виховання” (1779), інші. Останній висловлював прогресивні припущення щодо міждисциплінарного ракурсу вивчення історико-педагогічних ідей. Зокрема, він вважав, що педагогічний досвід необхідно вивчати з врахуванням знань, накопичених в теорії, філософії і педагогіці. Разом із цим, більшість з них мали загально пізнавальний зміст, укладений за хронологічним принципом.

Дослідницький пошук історико-педагогічних ідей активізувався з середини ХІХ століття, адже індустріалізація суспільного розвитку викликала дефіцит концептуальних засад освіти, яка на той час остаточно диференціювалась на світську і релігійну (це підтверджено Загальногерманською конституцією 1848 року), що вимагало пошуку в історії педагогіки нових педагогічних цінностей. Певний вплив на їх формування спричинили популярні на той час концепції дарвінізму, позитивізму і прагматизму. Зокрема, філософські ідеї позитивізму, орієнтовані на факти, отримані у “позитивних” науках, відбилися у педагогічних концепціях О. Конта, Дж. С. Мілля, Г. Спенсера. Філософія ірраціоналізму простежується у педагогічних поглядах С. Кьєркегора, А. Шопенгауєра, Ф. Ніцше. Антитези, базовані на ідеях гегельянства і томізма, висловлювались у працях К. Шмида, Х. Пвальмера, І.Ф. Крамера та ін.

К. Шмід вважав географічний і кліматичний чинники детермінантою формування педагогічного знання [3]. Сьогодні вимагають наукового переосмислення історико-педагогічні висновки К. Шмида про те, що найбільш широкий контекст національної педагогіки мають історичні народи з більш ранньою біологічною і культурною еволюцією. Подібні ідеї висловлені й у праці Ф. Диттеса “Історія виховання і навчання для вчителів і вихователів” (1870). У ній доводиться стадіальний характер історичного розвитку педагогічних ідей. На відміну від К. Шмида, він обґрунтовував расову рівність у процесі розвитку національної педагогіки. Особливої уваги сьогодні набуває думка Й. Гербарта про місію виховання, сконцентровану у створенні гармонії між самістю і всебічністю, багатогранністю людських інтересів. Е. Дюркгейм у праці “Історія – наш пращур і союзник” [1]

підкреслював надзвичайний потенціал множини ідей, зафіксованих в історії освіти. Разом із цим, сьогодні виникає необхідність критичного переосмислення окремих теоретичних позицій з гуманістичних позицій (прийомів управління виховним процесом, таких як нагляд, заборона тощо). У контексті проблеми оновлення сучасних підходів у педагогіці музичного мистецтва, особливого значення набуває аналіз недостатньо відомих західноєвропейських концепцій.

Отже, науковий простір поглядів європейських науковців на проблему змісту педагогіки демонструє різнобічність смислів педагогічних концепцій кінця XIX-початку XX століття разом із відсутністю чіткого визначення предмету педагогіки та історії педагогіки, пошуки ціннісних орієнтирів різного рівня вирішення освітніх проблем, що й зумовило недостатню структурованість тогочасного педагогічного знання. Не дивлячись на ознаки лінійності і доволі розповсюджений націоналістичний акцент у педагогічних поглядах, еволюційний потенціал для подальшого вивчення і врахування в освітніх реформах має питання детермінант історичного розвитку педагогічних теорій в різних культурах і цивілізаціях. Обраний ракурс аналізу педагогічних концепцій західноєвропейської педагогіки вказаного історичного часу вказує на їх прикладну спрямованість в обґрунтуванні історичних основ педагогіки музичного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Durkheim, E. The evolution thought: Lectures on the formation and development of secondary education in France / E. Durkheim / Tr. by Peter Collins. – L. – 1977. – 317 p.

2. Pollock, L.A./ Forgotten children: Parent-child relation from 1500 to 1900 / L.A.Pollock, Cambridge, 1983. – 107 p.

3. Schmid, K.A. Geschichte der litzetzung vom Anfang an bus auf unsure Zeist, bearb. in Gemeinschaft mil ciner Anzahl von Gelehrten und Schule-manner von Prälat / K.A. Schmid. – B. : 1902. – 317 p.

УДК.37.036 (018.26)

І. О. Слятіна

кандидат педагогічних наук, концертмейстер
кафедри музичного мистецтва
Миколаївський національний
університет імені В.О. Сухомлинського

ОСОБЛИВОСТІ СПІЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ШКОЛИ І СІМ'Ї У ЗАЛУЧЕННІ ПІДЛІТКІВ ДО МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ

Анотація: У статті висвітлюється сучасний підхід до музично-естетичного виховання. Означено, що питання взаємодії школи і сім'ї у залученні учнів підліткового віку до музично-естетичного виховання

набуває особливого значення та актуальності, вимагає свого теоретичного осмислення та практичного вирішення.

Ключові слова: музично-естетичне виховання, взаємодія школи та сім'ї, педагогічне забезпечення, учні підліткового віку.

I. Slyatina

Ph.D., lecturer of music department
Nikolayev National University
behalf of V.A. Sukhomlinsky

PECULIARITIES OF JOINT ACTIVITY SCHOOL AND FAMILY IN ATTRACTING ADOLESCENTS IN MUSICAL-AESTHETIC EDUCATION

Annotation: The article highlights the modern approach to musical and aesthetic education. Efficiency of pedagogical support of musical-aesthetic education of teenagers in conditions of interaction of school and family which involves the actualization of tasks of musical and aesthetic education; popularization of family traditions musically-aesthetic education of teenagers, involvement of parents in implementing school musical-educational activities; the use of mass, group and individual forms of musical and aesthetic education of teenagers.

Key words: musical-aesthetic education, the interaction of school and family, pedagogical support, students of adolescence.

Демократичний розвиток українського суспільства спрямований на розкриття потенційних можливостей кожної людини, збагачення її духовного світу, активне використання творчих сил у процесі художньої діяльності. Взаємодія школи і сім'ї в музично-естетичному вихованні учнів підліткового віку є проблемою, у вирішенні якої зацікавлені батьки і вчителі. Пошук можливих шляхів оптимізації вказаного процесу супроводжується низкою гострих питань, які вимагають науково-теоретичного осмислення та практичного вирішення.

Аналізуючи проблему взаємодії школи і сім'ї у вихованні учнів у науково-методичних працях вчених (О. Апраксина, Т. Браницька, В. Бутенко, О. Велика, І. Гриценко, Д. Джола, Л. Косачова, Е. Прасолова, М. Стельмахович, Т. Танько, Ю. Шевченко, Г. Яківчук та ін.), присвячених завданням організаційно-педагогічного забезпечення музично-естетичного виховання учнів середньої школи, дозволяє зазначити, що в цій сфері існують широкі можливості.

Взаємодія школи і сім'ї у сфері музично-естетичного виховання учнів підліткового віку має важливе значення. Адже спонукати учнів до прекрасного, піклуватися про їх музично-естетичний досвід, створювати умови для активного спілкування та пізнання музично-естетичних цінностей, розвивати музично-творчі здібності покликані як вчителі, так і батьки. Саме тому, їх співпраця, усвідомлення відповідальності за музично-естетичний розвиток учнів, уміння налагоджувати взаємодію у сфері збагачення естетичних почуттів, знань, понять та уявлень учнів, залучення підлітків до музично-

естетичної та культуротворчої діяльності повинні відповідати сучасним вимогам.

Особливої гостроти й актуальності в умовах сьогодення набувають завдання музично-естетичного виховання учнів підліткового віку, які активно пізнають прекрасне в житті та мистецтві, набувають необхідного художньо-естетичного досвіду, визначаються у своїх естетичних смаках, уподобаннях та ідеалах. Важливим чинником естетичного розвитку учнів підліткового віку є музичне мистецтво, до якого вони виявляють інтерес, зацікавленість, бажання комунікативного та пізнавального змісту. Водночас учні підліткового віку відчують певні труднощі, пов'язані зі сприйманням, оцінюванням і творчим осмисленням музично-естетичних цінностей, потребують педагогічної допомоги, спроможної вивести їх на рівень установалення самостійного й плідного діалогу з творами музичного мистецтва, їх пізнання та використання у процесі життєдіяльності.

Музично-естетичне виховання учнів підліткового віку в умовах взаємодії школи і сім'ї може бути успішним, досягати бажаних результатів, засвідчувати широкі можливості духовного розвитку особистості засобами музичного мистецтва. Йдеться про педагогічні зусилля вчителів та батьків, які спрямовані на формування основ музично-естетичної культури підлітків; збагачення естетичного досвіду учнів у сфері музичного мистецтва; оволодіння підлітками необхідними способами естетичного освоєння творів музичного мистецтва; розвиток естетичних здібностей учнів у процесі музично-творчої діяльності.

Надання необхідної допомоги вчителям і батькам щодо музично-естетичного виховання учнів дозволить отримати важливі для них знання, викликати інтерес до проблем музично-естетичної підготовки учнів, виявити позитивне ставлення до співпраці у зазначеному напрямку виховання учнів. Завдання музично-естетичного виховання за участю школи і сім'ї набувають актуального характеру, стають предметом широкого обговорення, диспутів, перспективних планів та конкретних дій, пов'язаних з використанням естетико-виховного потенціалу музичного мистецтва як в школі, так і в сім'ї. Актуалізація завдань музично-естетичного виховання учнів дозволить внести необхідні доповнення до планів виховної роботи в школі, посилити увагу батьків до використання можливостей сім'ї щодо залучення учнів до світу прекрасного в мистецтві.

У процесі музично-естетичного виховання підтверджена ефективність педагогічного забезпечення виховного процесу, зміст якого полягає у поширенні школою сімейних традицій музично-естетичного виховання підлітків. Важливість запропонованих таких педагогічних дій підтверджують вчені, підкреслюючи, що «відродженню засад етноестетики в родинному вихованні сприяє відповідна робота вчителя, яка має цілеспрямований характер. Створення зазначеної

системи передбачає систематизацію етноестетичного досвіду виховання дітей, розробку відповідних методичних матеріалів на допомогу батькам, проведення аналізу конкретного досвіду родинного виховання. Особливий інтерес у батьків викликають підготовлені в школі сімейні свята “Різдв'яний вечір – родинне свято”, “Свято дружної родини”, “Традиції моєї сім'ї”, “Вечір великої сім'ї”, “Мати – берегиня роду” тощо.

Діяльність вчителів, класних керівників, яка пов'язана з досліджуванням, узагальненням та поширенням сімейних традицій музично-естетичного виховання учнів, позитивно впливає на характер вирішення зазначеної проблеми. Батьки, які поінформовані про цікавий досвід сімейного виховання учнів з класу чи школи, з інтересом ставляться до сімейних традицій, пов'язаних з використанням етнопісенної творчості в музично-естетичному вихованні учнів, залучають підлітків до народного музикування, гри на музичних інструментах; використовують музику як засіб естетичного виховання; підтримують музично-естетичну активність школярів.

У процесі науково-педагогічного дослідження підтвердили свою ефективність положення, пов'язані із залученням батьків до проведення в школі музично-виховних заходів. Залучення батьків до підготовки і проведення шкільних музично-виховних заходів збагатить їх зміст, привнесе особливе емоційне забарвлення, спонукає до вирішення важливих завдань музично-естетичного розвитку учнів. За участю батьків можна організувати в школі музично-виховні заходи, які мали би комунікативну, пізнавальну та культуротворчу спрямованість. Це допоможе підліткам сприймати музично-естетичні цінності, збагачувати їх соціальні, художні та естетичні знання, поняття та уявлення, заохочувати до мистецької та культуротворчої діяльності.

Використання різних форм музично-естетичного виховання підлітків в умовах взаємодії школи і сім'ї (масові, групові та індивідуальні) дозволить урахувувати музично-естетичні інтереси та потреби підлітків, збагатить їх естетичний досвід засобами музичного мистецтва, буде розвивати естетичні якості та творчі здібності.

Свою ефективність та доцільність підтверджують такі форми музично-естетичного виховання підлітків в умовах взаємодії школи і сім'ї, як відвідування сім'ї школяра, запрошення батьків до школи, анкетування, лекції та бесіди з проблемних запитів розвитку і виховання дітей в сім'ї, батьківські збори, читацькі конференції, педагогічні читання, консультації, “круглі столи” запитань і відповідей, виставки робіт учнів, творчі звіти, обговорення питань спільної життєдіяльності та ін.

Педагогічне забезпечення музично-естетичного виховання учнів підліткового віку в умовах взаємодії школи і сім'ї спроможне зосередити увагу вчителів та батьків на актуальних завданнях музично-естетичного виховання учнів; використанні естетико-виховних

можливостей сімейних традицій щодо залучення учнів до музично-естетичних цінностей; залученні батьків до участі в організації шкільних музично-виховних заходів; використанні масових, групових та індивідуальних форм музично-естетичного виховання учнів в умовах взаємодії школи і сім'ї.

Отже, можна зробити висновок, що музично-естетичне виховання учнів підліткового віку може бути ефективним за педагогічним забезпеченням, яке передбачає: актуалізацію завдань музично-естетичного виховання підлітків; поширення школою сімейних традицій музично-естетичного виховання учнів підліткового віку; залучення батьків до проведення в школі музично-естетичних заходів; використання масових, групових та індивідуальних форм музично-естетичного виховання школярів за участю вчителів і батьків.

УДК : 378.091.33:784.071.2

Є.О.Соколова

викладач музично-теоретичних дисциплін
Запорізька Дитяча музична школа №4,
магістрант
кафедри теорії і методики музичної освіти та хореографії
Мелітопольський державний педагогічний
університет імені Богдана Хмельницького

ЗМІСТ І СТРУКТУРА ВОКАЛЬНО-ХОРОВИХ НАВИЧОК МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ

Анотація. Тези присвячені проблемі змісту і структурі вокально-хорових навичок майбутнього вчителя музики.

Ключові слова: методика, зміст, структура, вокально-хорові уміння та навички

CONTENT AND STRUCTURE VOCAL-CHOIR SKILLS OF FUTURE MUSIC TEACHER

Annotation. This theses are about problems of content and structure vocal-choir skills of future music teacher.

Key words: methodic, content, structure, vocal-choir skills

Процес розвитку вокально-хорових навичок та вмінь майбутнього вчителя музики відіграє важливу роль. Інноваційний сучасний метод формування здатності до сучасної діяльності, професійної компетентності майбутнього вчителя музики викликаний новими тенденціями розвитку української школи, зазначив необхідність насадження нових методів, інноваційних методів і принципів навчання з використанням інтерактивних методів контактування, мультимедійного, дистанційного навчання, глибокого оновлення змісту та форм навчання. Майбутній вчитель музики повинен вміти адаптуватися до суспільного життя, але й розуміти необхідність

постійного розвитку інтелекту і творчих вмінь та навичок, підготовки до життєдіяльності у відкритому соціумі, самостійної інтерактивності зі світом професійної праці.

Актуальність дослідження зумовлена суспільними перетвореннями, що відбуваються в Україні під впливом культурних та соціально-економічних змін, які привели до трансформації багатьох педагогічних концепцій. Актуальність проблеми набуває сили у зв'язку з тим, що в рамках підходів здійснюються намагання утворення умов оживлення спеціальної підготовки майбутніх вчителів музики. Проблематика виникає у тому, щоб допомогти і запобігти майбутньому вчителю музики засвоїти механізм сутнісного виконання об'єму навчального та виховного розвитку, з нарахуванням здібностей та інтересів студентів, так і його особистої творчої індивідуальності. Деякі методи і форми навчання повинні поступитися цілісним педагогічним технологіям загалом і технологіям навчання. Збагатченню оперативності хормейстерської організації студентів у вищих навчальних закладах залучено багато праць наступних вчених: В. Живов, В. Соколов, А. Козир тощо.

За словами В.Живова можна виділити у його праці “Хорове виконавство” багато окремих щаблів як: особистісний фактор, зв'язок музики зі словом, специфіка інструментів, колективний характер.

У праці В. Соколова ми бачимо п'ять розділів: 1. “Поняття про хор”, 2. “Вокально-хорова техніка”, 3. “Засоби художньої виразності”, 4. “Засоби та прийоми роботи з хором”, 5. “Репертуар і робота над хоровим твором”. За думкою В.Соколова: “Хор – це організований колектив співаючих людей, у якому обов'язково має бути декілька різноманітних груп голосів, так званих партій”.

У книзі “Керівництво хором” (1964) К. К. Пігров узагальнив свій хормейстерський і педагогічний досвід. Особливо ретельно розробив питання хорового ладу, зазначивши, зокрема, найважливіше значення інтонування секунд. Містить у собі сім окремих розділів: 1. “Загальне поняття про хор”, 2. “Інтонція і строй”, 3. “Ансамбль”, 4. “Виховання диригента хору”, 5. “Практична робота хормейстера”, 6. “Виховання хорового співака-асамблїста”, 7. “Виспівування хору”.

Окремі проблеми хорового колективу з керівником і стилю педагогічного керівництва розглядаються у працях відомих педагогічних керівників: А. Авдієвського, П. Чєснокова, К. Пігрова

Метод (від грецького “методос” – шлях) – шлях досягнення визначеної мети.

Зміст - це сукупність елементів, процесів, зв'язків, які становлять даний предмет чи явище. Ця визначеність майже ідентична поняттю “сутність”, і тісно пов'язана з ним.

Проблеми вокального виховання розглядали Т. Овчинникова, Н. Орлова, С. Гладка, А. Менабені, Г. Стулова, Ю. Юцевич та інші. Значну роль у навчанні співу відіграють правильно сформовані

співацькі навички. Як відомо, навички — це закріплені, автоматизовані прийоми і засоби роботи, що є складовими моментами в складній, свідомій діяльності. Складність формування співацьких навичок у тому, що на початковому етапі співакам важко проаналізувати навчальне завдання, побачити зв'язок між окремими навичками, що формуються в комплексі, перенести досягнені результати з вивченого завдання на нове.

Сучасне пояснення єдності теоретично-методичних підходів до ведення предметів хорового та вокального мистецтва дає можливість класифікувати дисципліни зазначеного типу як “творчі лабораторії”, у яких відбивається навчальна та пізнавальна діяльність студентів. Саме в таких формах зберігається глибоке розуміння хорових і вокальних поставлених задач до виконавських творів, з можливістю вдосконалення знань, вмінь та навичок у вигляді теоретичних та практичних завдань, розроблюються і використовуються новітні методики навчання.

У висновку можна відмітити, що підсумковою роботою у вокально-хорових класах сягає концертна, просвітня сольна та хорова діяльність студентів, що показує набутий рівень професійної майстерності майбутнього фахівця як соліста, ансамбліста чи творчого колективу взагалі.

УДК 378.015.31:7

Я.В. Сопіна

кандидат педагогічних наук, доцент
кафедри інструментального виконавства
та музичного мистецтва естради

О.І. Сопін

викладач кафедри інструментального виконавства
та музичного мистецтва естради
Мелітопольський державний педагогічний
університет імені Богдана Хмельницького

СТРУКТУРНІ КОМПОНЕНТИ І КРИТЕРІЇ СФОРМОВАНOSTІ ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. У доповіді дано визначення поняття естетичної культури майбутніх учителів музичного мистецтва, розглянуто її сутність, компоненти і критерії сформованості.

Ключові слова: Естетична культура, вчитель музичного мистецтва, структурні компоненти, критерії, формування, естетико-виховна робота.

Annotation. Concept of aesthetic culture for future teachers of musical art is defined in the report, its essence, components and criteria of formation are also considered.

Key words: aesthetic culture, teacher of musical art, structural components, criteria, formation, aesthetic and educational work.

Сутність педагогічної діяльності вчителя музичного мистецтва полягає у залученні учнів до культурних, художньо-естетичних цінностей, у формуванні їх художньо-естетичного світогляду, творчого художньо-образного мислення, естетичного ставлення до дійсності і мистецтва, що, у свою чергу, обумовлює високі вимоги до особистості педагога, його соціокультурних, естетичних якостей. У цьому зв'язку актуалізується потреба в підготовці кваліфікованих педагогічних кадрів з високим рівнем естетичної культури.

Естетична культура майбутнього вчителя музичного мистецтва, яка виступає важливою рисою педагогічного професіоналізму, розглядається нами як особистісне інтегроване утворення, структурними компонентами якого є естетичні знання, естетична свідомість, естетична діяльність, професійно-педагогічна підготовленість до естетико-виховної роботи в школі.

Відповідно до компонентів естетичної культури студентів-музикантів визначені критерії її сформованості:

1. Художньо-естетична освіченість. Осягнення краси навколишнього світу потребує глибоких філософських, культурологічних, загальноосвітніх знань, що передбачають розуміння основних категорій і законів естетики, закономірностей естетичного розвитку особистості, дозволяють орієнтуватися у різних напрямках художньої культури. Художньо-естетична освіченість майбутніх учителів веде до усвідомлення ними сутності естетичного виховання, розуміння ролі навколишньої дійсності, мистецтва, людських відносин у розвитку естетичної культури особистості, дозволяє спрямовувати майбутню педагогічну діяльність на пошук і впровадження ефективних шляхів і методів духовно-естетичного розвитку своїх вихованців.

2. Сформованість естетичних ціннісних орієнтацій. Рівень естетичної культури студентів, їх спрямованість на естетичні цінності, здатність з естетичних позицій оцінювати предмети і явища навколишнього світу характеризується різнобічними естетичними поглядами, потребами, інтересами, смаками, ідеалами, що складають основу естетичних ціннісних орієнтацій. Сформовані естетичні ціннісні орієнтації активно впливають на духовний світ майбутнього вчителя, сприяють розвитку у нього емоційного сприйняття краси у дійсності і мистецтві, глибокому усвідомленню ним цінностей художньої культури, забезпечують спрямованість на їх споживання і створення, формують активну потребу в естетичному збагаченні, удосконаленні своїх професійно-педагогічних якостей.

3. Здатність до сприйняття естетичного в дійсності і мистецтві. Розуміння і створення краси потребує емоційної чутливості, вміння бачити і відчувати її в мистецтві, навколишній дійсності, суспільних відносинах. Тому фантазія, емоційність, асоціативність образів, адекватність сприйняття естетичних цінностей дозволяють осягнути глибину, сутність художніх творів, осмислити їх, дати їм естетичну оцінку, за допомогою власних думок і почуттів доповнити образ, створений автором. У свою чергу, завдяки високому рівню естетичного сприйняття посилюються виховні можливості майбутнього вчителя музичного мистецтва, які дозволяють формувати в учнів адекватну уяву про цінності художньої культури, зацікавленість мистецтвом, естетичний світогляд.

4. Готовність до самоаналізу і самооцінки. Самоаналіз і самооцінка виступають актом самопізнання особистістю свого внутрішнього світу. Ці два взаємопов'язані компоненти допомагають студентам дати об'єктивну характеристику своїх особистісних якостей. Самоаналіз дозволяє їм осмислити власні естетичні нахили, орієнтації. Розвинена адекватна самооцінка дає можливість майбутньому вчителю побачити протиріччя між бажаним і дійсним рівнем свого естетичного розвитку.

5. Здатність до естетичного самовиховання. Естетичне самовиховання є важливим процесом естетико-творчого самопізнання особистості педагога. Як майбутній учитель музичного мистецтва, студент має свідомо включатися до діяльності, спрямованої на розвиток у себе потреби сприймати красу життя і мистецтва, естетико-виховних вмінь та навичок для використання їх у професійній діяльності. Реалізація цих завдань сприяє формуванню естетичної свідомості особистості і стимулюванню потреби у творчій естетичній діяльності.

6. Морально-естетична вихованість. Морально-естетична вихованість майбутнього вчителя включає естетку поведінки, наявність комунікативних здібностей, здатність до емпатії, прагнення до співтворчості, образну художню мову, культуру зовнішнього вигляду. Усі зовнішні показники краси у поведінці студентів розкривають їх рівень внутрішньої духовності, глибину моральних і естетичних якостей. Естетика поведінки виражається в чесності, скромності, чемності, дисциплінованості, почутті власної гідності. Естетика спілкування передбачає вміння зрозуміти і поставити себе на місце іншої людини, співчувати їй. Формою вираження естетики поведінки майбутнього вчителя виступає культура мови, зовнішнього вигляду. Естетична виразність, акуратність, простота, емоційна, образна мова дозволяють йому впливати на розум, почуття, уяву своїх вихованців.

7. Сформована потреба в художньо-естетичній діяльності. Розвиток естетично активної творчої особистості майбутнього вчителя музичного мистецтва відбувається у процесі художньо-естетичної

діяльності. Участь в ній дозволяє студентам отримати широке уявлення про красу у мистецтві, формує продуктивні сили творчої уяви, фантазії, асоціювання, здатність діяти за законами краси. Художньо-естетична діяльність створює умови для розкриття студентами свого творчого потенціалу, естетичних здібностей, для естетичного самовираження і самореалізації.

8. Готовність до естетизації шкільного освітнього процесу.

Сутність педагогічної діяльності вчителя музичного мистецтва полягає у формуванні в учнів естетичного ставлення до дійсності і мистецтва. Успішне вирішення вказаного завдання залежить від уміння майбутнім педагогом використовувати власний художньо-естетичний арсенал в навчально-виховній діяльності, створювати умови для художньо-творчого самовираження особистості кожної дитини, сприятливий клімат для спілкування з дітьми, здійснювати естетико-виховну роботу за принципом особистісно зорієнтованої спрямованості, пронизувати освітній процес естетичним змістом.

Отже, процес формування естетичної культури майбутніх учителів музичного мистецтва ми розглядаємо як цілеспрямований, послідовний розвиток і вдосконалення всіх її компонентів в органічній єдності, створення спеціальної педагогічної технології, основаної на принципах культурологічного, особистісного, системного і цілісного підходів. Ефективність формування естетичної культури студентів-музикантів забезпечується естетичною спрямованістю усіх ланок освітнього процесу (навчальної і позааудиторної роботи, діяльності управлінських структур тощо).

УДК 37.018.54:78.071.2

І.Г. Стотика

кандидат педагогічних наук, доцент
кафедри інструментального виконавства
та музичного мистецтва естради

В.Р. Коваль

студентка магістратури
кафедри інструментального виконавства
та музичного мистецтва естради
Мелітопольський державний педагогічний
університет імені Богдана Хмельницького

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ КОНЦЕРТНО СЦЕНІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ УЧНІВ-ПІАНІСТІВ ДИТЯЧИХ МУЗИЧНИХ ШКІЛ

Анотація. В публікації висвітлені зміст та особливості концертно-сценічної діяльності школярів, надано визначення поняття “концертно-сценічна діяльність” виокремлені її різновиди відповідно до навчального процесу дитячих музичних шкіл та шкіл мистецтв.

Ключові слова: концертно-сценічна діяльність, публічний виступ, художня інтерпретація, концертно-сценічного виконання музичних творів.

Annotation. The publication highlights the content and features of the concert-stage activities of schoolchildren, defines the concept of concert-stage activities, its types are singled out in accordance with the educational process of children's music art schools.

Key words: concert-stage activity, public speaking, artistic interpretation, concert-stage performance of a musical work.

На початку XXI століття широкого значення набуває проблема становлення духовної культури особистості. Особливе місце в цьому процесі посідає музично-естетичний розвиток підростаючого покоління. Саме він сприяє становленню емоційно-чуттєвих та моральних критеріїв, за допомогою яких можна індивідуально оцінити цілісну систему існуючих у суспільстві інтересів і прагнень, потреб та ідеалів. Довгий час у системі освіти не приділялось достатньо уваги таким проблемам як: розкриття індивідуальної неповторності кожного учня у музичному виконавстві; систематизації різнобічних знань, умінь та навичок у галузі музики; використанню вже набутого досвіду виконання музичних творів.

Науковий доробок вчених у площині проблеми підготовки школярів до концертно-сценічної діяльності містить психологічні погляди на особливості розвитку у школярів вмінь та навичок естетичного сприймання та сценічного відтворення музичних творів, художнього мислення, схильностей та потреб у самовираженні (Б. Ананьєв, Л. Виготський, О. Леонтьєв, В. Петрушин, С. Рубінштейн, Б. Теплов, Г. Ципін та інші).

Концертно-сценічна діяльність учнів-піаністів є полікомплексною тому, що виступає з одного боку як творче посередництво між творцем художніх цінностей (автором) і суб'єктом, що їх сприймає (тобто публікою), з іншого – є комунікативним процесом взаємодії *виконавця та аудиторії* тому, що наявність прямих і зворотних зв'язків інтерпретатора з аудиторією, яка сприймає твір надає можливість безпосереднього впливу з боку глядачів або слухачів на хід певного творчого процесу.

Публічний виступ учня-піаніста несе в собі ознаки творчого акту, в якому одночасно співпадають процес діяльності (виконавство) та продукт цього процесу (художня інтерпретація). На відміну від літератури та візуально-просторових видів мистецтва (архітектура, живопис, тощо), де творчий продукт є матеріальним та осяжним незалежно від часу його створення, продукт концертно-сценічної діяльності піаніста є темпорально одномоментним, тобто створюється "тут і зараз", коли музичний твір розгортається у своєму змістовому багатстві перед слухачами та/або глядачами і відзначається неповторністю та невідтворюваністю звучання.

Процес концертно-сценічної діяльності є суворо регламентованим за характером проходження елементів фаз твору у часі, бо неможливо перервати створену виконавцем послідовність фаз сприйняття, плин музичної фрази. Разом з тим, над виконавцем тяжіє *темпоральна невідворотність*, оскільки виконавський процес є незворотним і помилку, припущену в акті привселюдного виступу, по суті неможливо виправити. Публічне виконання твору мистецтва змушує інтерпретатора прагнути до цілісного втілення свого задуму в найбільш досконалому вигляді. Це можливо досягти лише за допомогою концентрації складного спектра духовних і фізичних якостей інтерпретатора, величезної сили волі, максимальної реалізації його творчої активності й неабиякої виконавської майстерності.

У контексті нашого дослідження ми вивчали зміст та особливості концертно-сценічної діяльності школярів. Наукові пошуки педагогів музикантів не дають нам такого визначення, розглядаючи концертно-сценічну діяльність як підсумок музичного навчання та виконання (І. Аксельруд, А. Бірмак, Г. Нейгауз, Л. Ніколаєв, С. Савшинський та інші). Разом з тим концертно-сценічна діяльність, на нашу думку потребує більш уважного та детального вивчення з метою побудови успішної стратегії піаністичної підготовки учнів.

У процесі визначення змісту поняття “концертно-сценічна діяльність”, ми вирішили спробувати пояснити його за допомогою аналізу та сумарного поєднання змістів кожної вербальної одиниці, що входить до його складу та співвідноситься з поняттям “діяльність”. В результаті такого аналізу ми отримали наступне:

а) концертна – особистісно-презентаційна публічна діяльність з метою представлення власних музично-творчих досягнень, пропаганда творів певного автора; участь у музично-театральному дійстві створеному за певною тематикою та приуроченому до певної дати (тематичний, святковий концерт);

б) сценічний (у значенні інструментального втілення) - змістове наповнення виконавських дій, яке залежить від володіння піаністом арсеналом виконавських засобів та для створення художньої інтерпретації музичного твору;

в) діяльність – цілеспрямована активність особистості, спрямована на інтелектуальне чи практичне позитивне перетворення навколишньої дійсності.

Проаналізувавши вказане вище, ми сформулювали робоче визначення концертно-сценічної діяльності як *особистісно-презентаційної публічної діяльності з метою представлення власних музично-творчих досягнень у процесі втілення художньої інтерпретації музичного твору*

До складових підготовки учнів до концертно-сценічної діяльності, за нашим переконанням, слід віднести:

- рівень художньо-музичних знань учнів (широту їх знайомства з національною та зарубіжною музичною спадщиною);
- здатність розуміти мистецтво у єдності змісту та форми, тобто освоєння художньо-музичного сприймання;
- готовність та вміння аналізувати музичні твори з точки зору їх змістовності та завдань художнього виконання;

Умовний розподіл концертно-сценічного виконання музичних творів учнями-піаністами ми здійснили, ґрунтуючись на вимогах навчального процесу дитячих музичних шкіл, шкіл мистецтв, шкіл естетичного виховання, відповідно до якого концертно-сценічна діяльність школярів має наступні різновиди:

а) *навчально-підсумкова* – є необхідною вимогою поточного контролю за музично-інструментальною підготовкою школярів та виконується у формі виступів на академічних залах, іспитах, контрольних підсумкових уроках та передбачає освоєння музичного твору на рівні виконавської інтерпретації відносно самостійного рівня. Даний різновид концертно-виконавської діяльності учня потребує домінуючої ролі викладача, оскільки проміжок часу, який відпускається для підготовки надзвичайно малий;

б) *музично-просвітницька* - є видом концертного виконання, котре покликане призвичаїти учнів до концертних виступів, та сприяє вдосконаленню їх виконавської підготовки та розкриття артистичних вмінь школярів, оскільки виконується у формі виступів на концертах в рамках дитячої філармонії для однолітків, або в тематичних чи підсумкових концертах школи, що пробуджує у дитини позитивну мотивацію до подальших занять музикою. До цього різновиду належать також концерти для битків, святкові концерти, концерти класу викладача тощо. Роль викладача в цьому випадку є більш опосередкованою, а школяр отримує більшу самостійність у створенні виконавської інтерпретації та її концертного донесення до слухачької аудиторії;

в) *конкурсна* - виступає важливим підсумком музично-творчого розвитку учнів-піаністів, відображається у формі участі школярів у конкурсних змаганнях різного рівня складності (шкільних, міських, районних, обласних, всеукраїнських тощо) та передбачає освоєння музичного твору на рівні самостійної оригінальної виконавської інтерпретації та освоєння музичного твору на високому рівні досконалості. В даному випадку необхідне поєднання зусиль викладача та учня як рівноправних партнерів, оскільки підготовка до концертно-виконавської діяльності такого рівня відбувається збалансовано та виважено та ґрунтується на свіжості емоційного сприймання та розвиненості художньої уяви учня з одного боку та на досвіді і методичній підготовці викладача – з іншого.

Підсумовуючи викладене вище, ми можемо констатувати, що сценічна діяльність розглядається науковцями не як ізольована

діяльність акторів, музикантів-виконавців, а як мистецтво, яке створюється у тісному контакті з публікою. У процесі сценічної діяльності від виконавця вимагається побудова самостійного інтерпретаційного тлумачення музичного твору та володіння вмінням варіативного виконання одного й того ж самого твору.

УДК [378.091.212:792.8]:17.022.1

А.Л. Ускова

кандидат педагогічних наук, старший викладач
кафедри теорії і методики музичної освіти та хореографії
Мелітопольський державний педагогічний
університет імені Богдана Хмельницького
вчитель хореографії
Мелітопольська гімназія № 9

АКТУАЛЬНІСТЬ ФОРМУВАННЯ МОРАЛЬНО-ДУХОВНОГО СВІТОГЛЯДУ У МАЙБУТНІХ ХОРЕОГРАФІВ

Анотація. В тезах міститься короткий зміст актуальності формування морально-духовного світогляду майбутніх хореографів вищих педагогічних навчальних закладів, який вказує на шлях до активного розвитку духовного світогляду та формування моральної компетентності майбутніх хореографів через теоретико-методичні засади та необхідності розкриття змісту професійної підготовки майбутніх хореографів відповідно до поставлених вимог і потреб сучасного суспільства.

Ключові слова: морально-духовний світогляд, майбутні хореографи, теоретико-методичні основи.

Annotation. Theses contain a brief content of the relevance of the formation of the moral and spiritual outlook of future choreographers of higher pedagogical educational institutions. That points to the active development of the spiritual outlook and the formation of the moral competence of future choreographers through theoretical and methodological principles and the need to disclose the content of the training of future choreographers in accordance with the requirements and requirements of modern society.

Key words: moral and spiritual outlook, future choreographers, theoretical and methodical foundations.

Українська держава знаходиться на піку реформування освітньої системи. Проблема якісної підготовки майбутніх хореографів набуває особливої актуальності, адже сучасні перетворення педагогічної освіти України обумовлені теоретико-методичними засадами розвитку та спрямовані на інтеграцію європейського освітнього простору, що передбачає необхідність актуалізації завдань формування морально-духовного світогляду майбутніх хореографів, як взірців для

наслідування їхнього морально-духовного світогляду підростаючим поколінням.

Майбутні хореографи мають стати для вихованців прикладом етичних настановлень, моральної поведінки та духовного світогляду, що передбачає необхідність забезпечення їхньої готовності до систематичної роботи над удосконаленням власної морально-духовної сфери. Все це, звичайно, активізує проблему формування морально-духовного світогляду у майбутніх хореографів вищих педагогічних навчальних закладів.

Так, для якісного оновлення виховного процесу у вищих педагогічних навчальних закладах вагомим значенням набуває приведення та розкриття змісту професійної підготовки майбутніх хореографів до вимог і потреб сучасного суспільства. Тому постає необхідність розвитку духовного світогляду та формування моральної компетентності майбутніх хореографів через теоретико-методичні засади, що частково функціонують у сучасних освітніх програмах та виховних методиках. Усе це зумовлює потребу у ретельному теоретико-методичному аналізі проблеми формування морально-духовного світогляду у майбутніх хореографів у вищих педагогічних навчальних закладах, який би протистояв негативним тенденціям в організації виховного процесу та сприяв би розробці перспективних виховних методик. Разом з цим необхідно виявити специфіку виховання особистості майбутнього хореографа в умовах сучасно-модернізаційних змін та визнання хореографа-професіонала як дієвого носія морально-духовного світогляду суспільства, що знайшло відображення у нормативних документах (закони України “Про освіту”, “Про вищу освіту”, “Про захист суспільної моралі”, Програма виховання дітей та учнівської молоді в Україні, Концепція національного виховання студентської молоді, та ін.).

Вивчення філософської, психолого-педагогічної літератури підтверджує, що останнім часом різні аспекти проблеми формування морально-духовного світогляду були предметом наукових пошуків, однак формування морально-духовного світогляду у майбутніх хореографів знаходиться на недостатньому рівні щодо наукових досліджень.

Основи теорії морального світогляду студентської молоді, розкриті у працях І. Беха, М. Боришевського, Г. Васяновича, О. Вишневського, О. Дубасенюк, Н. Дяченко, М. Євтуха, І. Зязюна, О. Сухомлинської та ін.

Сучасні науковці в основному розглядали проблеми формування моральної саморегуляції та моральних якостей майбутніх викладачів у процесі професійної підготовки (Г. Кардаш, Л. Олексюк, Н. Павлик, О. Яцій); виховання морально-духовних цінностей студентської молоді (Г. Бондаренко, Т. Вечерок, Т. Климчик, О. Хорошайло); моральне виховання в українських навчальних закладах (О. Матвієнко,

І. Мищишин, М. Стельмахович, Ю. Щербяк); формування морально-духовного світогляду особистості у вищих педагогічних навчальних закладах (В. Бездухов, Р. Гуртовська, О. Гордійчук, І. Грязнов, В. Діуліна, В. Ягупов); проблема морально-духовного виховання особистості в історії педагогіки (М. Євтух, О. Каневська, В. Карагодін, О. Сухомлинська, Т. Тхоржевська, Г. Шевченко) тощо.

Отже, вітчизняна думка сьогодення має немалий досвід у розв'язанні багатьох складних питань у формуванні морально-духовного світогляду молоді. Однак, щодо формування морально-духовного світогляду майбутніх хореографів не сформульовано та не схарактеризовано.

Тому, потреба в розв'язанні та необхідності подолання складних питань у формуванні морально-духовного світогляду майбутніх хореографів полягає в необхідності вивчення теоретичних та методичних основ формування у майбутніх хореографів морально-духовного світогляду, а також розробки її понятійного апарату. Це дозволить оптимізувати та якісно вдосконалити професійну підготовку націливши її на забезпечення високого рівня морально-духовного світогляду особистості майбутніх хореографів в Україні.

УДК [374.7:78.071.4]:005.336.5

Ю. Т. Харченко

концертмейстер кафедри теорії і методики
музичної освіти та хореографії
Мелітопольський державний педагогічний
університет імені Б.Хмельницького

БЕЗПЕРЕРВНА ОСВІТА ЯК ЧИННИК ПРОФЕСІЙНОГО САМОРОЗВИТКУ І САМОРЕАЛІЗАЦІЇ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

Анотація. У статті розглядаються об'єктивні передумови переходу до безперервної освіти, її значущість щодо вирішення актуальних проблем у сучасному суспільстві.

Ключові слова: безперервна освіта, функції безперервної освіти, принципи безперервної освіти.

Annotation. The article considers the objective prerequisites for the transition to continuing education, its significance in solving current problems in modern society.

Key words: continuing education, continuous education, continuous principles of Education.

Розглядаючи об'єктивні соціальні чинники, які мали вплив на розвиток вищої освіти, слід зазначити, що наприкінці ХХ століття відстежується перетворення усіх сторін суспільного життя. Освіта не залишилася осторонь від цих процесів. Кризові явища у пострадянському суспільстві, перші ознаки яких спливали назовні в 70 -

х роках, до кінця ХХ і початку ХХІ століття спричинили зниження темпів розвитку економіки, втрату колишніх ідеологічних орієнтирів, соціальну нестабільність, зміну характеру людських взаємин. Підсумком зазначених вище змін стала відчуженість молоді від загальнолюдських цінностей. У суспільстві настав період “поступової розмитості”, “витончення” загальної культури. Значущість традицій єдності, взаєморозуміння, взаємної підтримки поступово втрачали свій сенс. Розглядаючи проблеми розвитку вищої освіти, багато дослідників звертають увагу на системні протиріччя політичного устрою, стрижнем якого стала жорстко ієрархічна держава з вертикаллю функціональної відповідальності. При цьому рівень і якість освіти забезпечували сходження до обмежених матеріальних й інших ресурсів. Успішність просування у житті була безпосередньо пов’язана з віковими очікуваннями, самооцінкою та оцінкою інших людей. Показником успіху стало досягнення більш високого соціального та матеріального статусу. Так, В. Подшивалкіна зазначає, що наявна відокремленість системи вищої освіти, відірваність від запитів реальних потреб суспільства стала одним з головних незручностей адаптаційного періоду випускників вищих навчальних закладів, і, як наслідок, посприяла ухиленню молоді від основних площин діяльності та самовизначенню в інших [4]. Нові тенденції, що позначилися в системі вищої освіти, були викликані типізацією професійної діяльності, підтриманими стандартними програмами навчання, пріоритетом колективного підходу, коли цінність тривалого досвіду визначала статус у соціальній тоталітарній системі – “культури корисності” [1]. Освіта такого типу поступово припинила свою здатність щодо рішень нагальних потреб суспільства.

Ідея безперервної освіти стала однією з актуальніших й найпрогресивніших у ХХ столітті. Її витoki сучасні науковці знаходять у стародавніх філософів: Аристотеля, Сократа, Платона, Сенеки, Конфуція, які віддавали перевагу розвитку здібностей мислення (міркування, діалектиці, споглядання) у порівнянні з наданням готових знань і практичних навичок. Феномен безперервної освіти дослідники визначають як відгук на події, що відбуваються у суспільстві. Безперервну освіту розглядають на двох рівнях – повсякденному та науковому. Перший наполягає на необхідності систематичного поповнення знань, вдосконалення умінь і навичок. Незважаючи на важливість таких уявлень, Н. Сергєєв наголошує на тому, що освітня діяльність має вузькопрофесійну спрямованість та виокремлює такі функції безперервної освіти як: економічну, соціальну, політичну. Разом з цим, дослідником запропоновано ще дві функції безперервної освіти, а саме: компенсаційну (заповнення прогалін, недоліків власної освіченості, підготовленості до праці у певній галузі), адаптаційну (додаткова освітня діяльність з придбання знань, умінь, якостей особистості необхідних в сучасних умовах). Саме ці функції

враховують потреби особистості й покликані вирішити практичне завдання реалізації ідеї безперервної освіти. На думку Н. Сергєєва, перехід до безперервної освіти викликаний об'єктивними і суб'єктивними передумовами. Об'єктивні передумови полягають в оновленні техніки, технологій, форм праці, що викликає загострення проблеми професійної підготовки та відставання освіти від нових реалій життя. До суб'єктивних передумов належить неузгодженість між необхідним для людини рівнем знань в нових умовах і обмеженістю освітніх програм. Як наслідок це призводить до професійної некомпетентності людини [5]. Отже, перехід до безперервної освіти є надзвичайно важливою для кожного фахівця. Можливість постійного поповнення знань відповідає природним потребам концертмейстера й відчиняє необмежені перспективи щодо його саморозвитку і самореалізації.

Методологічною основою безперервної освіти є гуманістично орієнтована філософія. Стратегічна програма якісного оновлення освіти на всіх його щаблях відзначено в серії законодавчих актів, а саме в Концепції художньо-естетичного виховання. Закладена у концепції ідея припускає духовне оновлення української нації; реалізацію цієї програми покладено на освітні установи культури і мистецтва. Зміст документа наголошує, що головна мета мистецької освіти має бути спрямована на підвищення рівня значущості ролі культури і мистецтва в усіх прошарках українського суспільства; в змісті визначено ставлення Держави до культури як найважливішої умови розвитку особистості, охоплюючи її соціокультурні та творчі властивості. Усі положення Концепції художньо-естетичного виховання спрямовані на гармонійний розвиток особистості, її самостійності, комунікабельності, що передбачає створення умов для творчого розвитку, виховання самоцінності, формування високої мотивації до самовдосконалення, потреби в саморозвитку і самореалізації. В основних державних документах, що дають напрямок освітньої політики держави – Концепції модернізації змісту освіти і Національній стратегії розвитку освіти в Україні на період до 2021 року визначено, що розвиток особистості – її потреба в знаннях, самоосвіті, самореалізації можливо здійснювати в умовах різноманіття типів освітніх установ, які забезпечують індивідуалізацію освіти, особистісно-орієнтоване навчання і виховання. Концептуальні положення визначаються розвитком освітніх систем з орієнтацією на загальнолюдські цілі і цінності; визнанням одним із пріоритетних цінностей особистості фахівця; створенням умов щодо професійного саморозвитку, що докорінно переорієнтує освіту загалом. Відтак, визначальне місце віддають особистості з її інтересами, схильностями, індивідуальними особливостями. Змістом освіти стає розвиток людини, визнання його домінантою педагогічного процесу і суб'єктом саморозвитку. У зв'язку з цим, цінність освіти для концертмейстера

вимірюється не кількістю і якістю знань, а його ставленням до можливості стати іншим, отримати установку на професійний саморозвиток. Отже, визначимо наступні принципи безперервної освіти, які, на нашу думку, полягають в основі професійного саморозвитку і самореалізації концертмейстера:

- Принцип гуманізму, який свідчить про спрямованість освіти до людини, свободу вибору форм, видів, методів, термінів навчання, підвищення кваліфікації. Принцип реалізується через створення сприятливих умов для індивідуального саморозвитку і самореалізації концертмейстера;

- Принцип демократизму, який передбачає доступність освіти незалежно від віку, статі завдяки різноманіттю форм навчання, у відповідності з інтересами, можливостями і потребами концертмейстера.

- Принцип мобільності, який визначається різноманіттям засобів, організаційних форм безперервної освіти концертмейстерів, їх гнучкості та швидкості перебудови відповідно до потреб суспільства;

- Принцип відкритості, який вимагає створення факультетів, інститутів додаткової освіти, відділень, курсів з підвищення кваліфікації для концертмейстерів, проведення для фахівців різноманітних семінарів та тренінгів;

- Принцип безперервності й систематичності. Принцип наголошує на необхідності перегляду концертмейстером поглядів на власне призначення в освітньому середовищі. Основним гаслом кожного концертмейстера має стати “Освіта продовж життя”.

Таким чином, означені принципи підтверджують, що безперервна освіта як прогресивна тенденція світової культури спрямована на розкриття потенціалу особистості, її індивідуальності, унікальності, на формування духовності як вищого прояву людяності. Разом з тим, безперервна освіта стає одним з головних чинників гармонійного розвитку не тільки особистості концертмейстера, але й суспільства в цілому, забезпечує збереження культурних традицій з орієнтацією на майбутній стан української нації загалом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Асмолов А. Г. Стратегия социокультурной модернизации образования: на пути к преодолению кризиса идентичности и построению гражданского общества// Вопросы образования – 2008 – № 1.

2. Огнев'юк В. О. Освіта в системі цінностей сталого людського розвитку. – К. : Знання України, 2003. – 440 с.

3. Подшивалкина В. И. Высшее образование и поиск новых картин мира. Педагогическая антропология: концептуальные основания и междисциплинарный контекст / В. И. Подшивалкина // Материалы международной научной конференции. – М. : Изд. УРЛО, 2002. – 320 с.

4. Сергеев Н. К. Непрерывное педагогическое образование: концепция и технологии учебно-научно-педагогических комплексов (вопросы теории) / Н. К. Сергеев. – СПб.; Волгоград, 1997. – 166 с.

5. Топчий Т. В. Институціоналізація безперервної освіти в Україні: факторна обумовленість : автореф. дис. ... канд. соціол. наук / Т. В. Топчий. – Х. Вид-во НУА, 2006. – 20 с.

УДК 378.015.3:005.591.452

Хуан Ханьцзе

аспірант факультету мистецтв імені А.Т. Авдієвського

Національний педагогічний
університет імені М. П. Драгоманова

СЦЕНІЧНЕ ПАРТНЕРСТВО У ПІДГОТОВЦІ ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ ЯК НАУКОВО-ПЕДАГОГІЧНА ПРОБЛЕМА

Анотація. Розглядається феномен сценічного партнерства на перетині його розуміння як соціального явища та якості, що притаманна виконавським мистецтвам і сценічному виступу. У музичній педагогіці сценічне партнерство є складником професійної підготовки майбутнього вчителя. Оптимальним засобом формування готовності до сценічного партнерства визначається ансамблеве виконавство. Зміст поняття стосується підготовки майбутнього вчителя до міжособистісної взаємодії, навчання ансамблевого музикування майбутніх учнів, творчості студента-музиканта.

Ключові слова: сценічне партнерство, вчитель музики, діалог, міжособистісна взаємодія.

SCENIC PARTNERSHIP IN MUSIC TEACHER'S TRAINING AS A SCIENTIFIC AND PEDAGOGICAL QUESTION

Annotation. The phenomenon of scenic partnership is considered at the intersection of its conception as a social phenomenon and quality, which is inherent in performing arts and scenic performance. In musical pedagogy, stage partnership is a component of future teacher's professional training. Ensemble performance is recognized as the best means of forming readiness for scenic partnership. The content of this concept concerns the preparation of the future teacher for interpersonal interaction, the ensemble musical education of future students, as well as the creativity of the student-musician.

Key words: scenic partnership, music teacher, dialogue, interpersonal interaction.

Поняття *сценічного партнерства* у музичній педагогіці розглядаємо на перетині змісту дефініцій *партнерства як соціального феномена*, що базується на діалозі як універсальній категорії людського буття (М. Бахтін), і *партнерства у мистецькій діяльності*, що пов'язана з музичним виконавством як *колективною сценічною*

дією. Для вчителя музики сформованість партнерських якостей є складником професійної підготовленості, зокрема до міжособистісної взаємодії з майбутніми учнями і безпосереднього навчання ансамблевого музикування. Оволодіння сценічним партнерством є чинником успішності музично-виконавської творчості студента-музиканта.

Діалог у широкому розумінні як передумова партнерства виявляє себе в активності суб'єктів – носіїв певних цінностей, які вони відстоюють, поглиблюючи взаєморозуміння і приймаючи цінності іншого. Поняття сценічного партнерства має стосунок до видів творчості, пов'язаних зі сценічною презентацією художніх образів колективом виконавців, отже, з діалогом. Музика за природою є мистецтвом, яке розгортається в часі та існує лише у процесі оприлюднення музичних творів на публіці, тобто у сценічному виступі. Отже, музичне ансамблеве виконавство невід'ємне від сценічного партнерства як спілкування, взаємодії музикантів - партнерів у створенні виконавської інтерпретації музичного художнього образу.

Сценічні традиції китайської культури, представником якої є автор тез, докорінно відрізняються від європейських, засновуючись на підкресленій умовності сценічної дії, гриму, костюму, на акторському амплуа, – з одного боку, та синтезі декламації, виразності жестикулювання, акробатики, танцю, зв'язку китайського «мовленнєвого» театру з традиціями китайської опери тощо – з іншого (Сун Миньхань, Ченбей). Але сценічне партнерство перебуває у центрі уваги дослідників китайського мистецтва і педагогіки; йдеться про пошук технологій використання здобутків європейської і східної культур. Невипадково однією з важливих задач сучасного виконавця є розроблення тренінгів сценічного ансамблю з використанням елементів акторської техніки національного китайського театру в навчанні акторській майстерності (ЛюЛю).

Дефініція сценічне партнерство, як синонім чуття ансамблю, сценічного спілкування, тлумачиться як професійна компетенція виконавця: його здатність у запропонованому (К. Станіславський) сценічному просторі і часі витримувати послідовність власних дій, підпорядковувати свої дії загальному задуму, синхронізувати свої дії з діями партнерів, інтегрувати зусилля партнерів та власні, створюючи атмосферу, керувати цією атмосферою і спрямовувати її.

Основою прийняття спільного художнього рішення партнерами і є діалог. На відміну від партнерства як соціального явища, для сценічного партнерства у мистецтві важливо, що у діалозі не лише досягається консенсус, коли співрозмовники ідуть на компроміс, а спільне рішення обов'язково позитивно сприймається кожним учасником взаємодії як особистісна цінність.

Привласнення кожним з партнерів колективно знайденого художнього рішення унеможливорюється, якщо цей партнер не

розвивається як унікальна особистість, здатна самостійно продукувати неповторний художній образ. Тобто, чуття партнера народжується у кожного з учасників взаємодії як унікального виконавця стосовно іншого учасника (партнера), що обов'язково сприймається ним як такий само унікальний виконавець спільного задуму. А власне сценічне партнерство постає як складник сценічної дії також художньо унікальної. Отже, сценічне партнерство вимагає розвиненої художньої та особистісної емпатії поряд з проявами власної індивідуальності й усвідомленого прагнення пристосовуватися до особливостей партнерів, кожен з яких також є індивідуальністю, тобто здатності рефлексії і саморефлексії.

Таким чином, сценічне партнерство є низкою зв'язків між партнерами – суб'єктами творчого процесу, які реалізуються у балансі інтерпретаційних рішень у художньому образі, що беззастережно приймається кожним з учасників ансамблю як особистісна і мистецька цінність, сформована на основі розвиненості у них особистісної і художньої емпатії та здатності рефлексії, і цілісно презентується зі сцени глядачу-слухачу.

УДК 378.015.31:[39+78]

Цяо Цжи

аспірант факультету мистецтв імені А.Авдієвського
Національний педагогічний
університет імені М. П. Драгоманова

ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ФОРМУВАННЯ ЕТНОМИСТЕЦЬКОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ УЧНІВСЬКОЇ МОЛОДІ В МУЗИЧНОМУ НАВЧАННІ

Анотація. Автор розглядає поняття етномистецької компетентності особистості як складник етнокультурної компетентності та як інтегральне особистісне утворення. Формулюється комплекс педагогічних умов, що вибудовуються в ієрархічну систему. Провідною умовою обґрунтовується створення в навчальному закладі специфічного етномистецького середовища в єдності навчальних і виховних елементів засобами різних мистецтв на основі навчання музики.

Ключові слова: етномистецька компетентність, етнокультурна компетентність, учнівська молодь, педагогічні умови.

Annotation. The author considers the concept of ethno-personal competence as a component of ethno-cultural competence and as an integral personality formation. The complex of pedagogical conditions, which are built into the hierarchical system, is formulated. Establishment of specific ethno-artistic environment in an educational institution in the unity

of educational elements by means of various arts on the basis of music education, is considered as leading condition for it.

Key words: ethnic and artistic competence, ethnocultural competence, pupils' youth, pedagogical conditions.

Етномистецьку компетентність визначаємо в контексті етнокультурної компетентності як складника загальнокультурної, тобто однієї з ключових життєвих компетентностей особистості (Рекомендації Європейського парламенту, 18.12.2006 р.). Основою формування етнокультурної компетентності визнаємо утворення в особистості етнічної картини світу невід'ємно від засвоєння представником певного етносу рідних культурних традицій як "символічного ладу культури" (С. Кримський).

Етнокультурна компетентність формується за умови поглиблення вмотивованості людини до освоєння рідних традицій при тому, що вона націлена на вияв толерантного ставлення і поваги до традицій інших етносів, тобто виокремлюємо поліетнічний аспект етнокультурності.

Важливість цієї тези зумовлюється світовими процесами взаємодії етнокультур, на що вказують вчені різних країн, у тому числі Китаю (Ху Венджонг).

Етномистецька компетентність передбачає оволодіння підростаючою особистістю, крім загальнокультурних складників, системою власне мистецьких компетентностей – предметних (тобто у сфері кожного виду мистецтва) і міжпредметних (між видами мистецтва) (Л. Масол). Орієнтиром приймається синкретизм фольклору.

Етномистецька компетентність визначається як інтегральний особистісний феномен, який характеризує освоєння й привласнення людиною комплексу мистецьких, зокрема, фольклорних традицій власного етносу, і виявляє себе в мотивації до етномистецького пізнання у комплексі набуття знань щодо традицій, умінь та навичок їх практичного опанування; в дієво-ціннісному ставленні до фольклору рідного етносу, що супроводжується емоційністю його переживання, рефлексії та самооцінки; презентується у прагненні і спроможності відтворення й примноження фольклору в комунікації з іншими представниками свого етносу, а також у повазі до фольклорних традицій інших етнічних культур та толерантності у комунікації з їх представниками.

Відтак, потенціал музичного мистецтва і музичної освіти підростаючої особистості полягає:

- у комплексності музичного навчання і навчання інших мистецтв, які синтезуються з музикою;

- у пріоритетності залучення особистості до музичного фольклору поряд з пізнанням фольклору танцювального, обрядового

як прообразу театрального, усної поетичної творчості, декоративно-прикладного мистецтва;

- у компенсаторності реалізації змісту уроків мистецьких дисциплін та позаурочної діяльності школярів.

Таким чином, етномистецька компетентність, яка набувається учнівською молоддю у музичному навчанні на уроках та в позаурочний час, має розглядатися як результат пізнання учнями етноджерел рідного мистецтва у єдності видів і жанрів та як усвідомлення ними *єдності культури світу*: через полікультурний аспект (поліетнічний аспект етномистецької компетентності), тобто через зв'язок вітчизняного мистецтва з мистецькими традиціями інших культур на основі традицій музичного фольклору.

Змістові орієнтири етномистецької компетентності дозволяють обґрунтувати комплекс педагогічних умов її формування у школярів, серед яких провідною умовою постає *створення в навчальному закладі специфічного етномистецького середовища, яке забезпечує єдність навчальних та виховних елементів* процесу формування етномистецької компетентності учнівської молоді в музичному навчанні.

Решта умов забезпечують реалізацію провідної, а саме:

- створення методичного забезпечення етномистецької підготовки учнівської молоді на уроках музичного мистецтва. У такому методичному забезпеченні стосовно музичного навчання узгоджуються базовий та інваріантний складники змісту, в яких актуалізується етномистецький чинник. Для цього мають розроблятися доцільні форми та методи, спрямовані на те, щоб позитивно впливати на зміст структурних компонентів етномистецької компетентності школярів. Це здійснюється, по-перше, на основі використання рідного фольклору, у тому числі фольклору етносів своєї країни та через пробудження інтересу до фольклорних творів і традицій інших етнічних культур Світу. Твори для художнього пізнання обираються за програмовою доцільністю або відповідно до конкретних традицій навчального закладу, соціокультурних ситуацій, які можуть виникати у процесі його діяльності; по-друге, на засадах інтеграції етнічно забарвленого змісту навчання різних мистецтв у взаємозв'язках з музикою з урахуванням специфіки культур і мистецьких традицій різних етносів;

- актуалізації виховного чинника процесу музичного навчання під час спільної творчої діяльності у позаурочний час через широке ознайомлення учнів та інших суб'єктів навчально-виховного процесу, зокрема батьків учнів та вчителів інших дисциплін тощо, із мистецькими традиціями рідної та інших етнічних культур своєї країни та Світу, що спрямовує музичне навчання на виявлення ціннісного ставлення учнів та інших суб'єктів до об'єкту пізнання та мистецьке спілкування;

- ініціювання школою залучення представників із зовнішнього культурно-освітнього середовища до процесу формування етномистецької компетентності учнів; такі представники долучаються до участі у мистецьких заходах на засадах діалогу та спонукання учнів до художньо-творчої активності як суб'єктів творчого процесу;

- забезпечення єдності художньо-творчої діяльності учнівської молоді та художньо-предметного поля закладу в уявленні учнів, яке відображає процес освоєння фольклорних мистецьких явищ і створюється з ініціативи учнів;

- удосконалення підготовки вчителів музичного мистецтва щодо формування етномистецької компетентності учнівської молоді.

Упровадження педагогічних умов потребує розроблення методів і форм музичного навчання учнів у напрямі формування етномистецької компетентності.

УДК 784.1(100)

Цзі Фенлай

аспірант

Харківський національний педагогічний
університет імені Г.С. Сковороди

ДО ПРОБЛЕМИ ВИКОНАННЯ ХОРОВИХ ТВОРІВ ЗАРУБІЖНИХ КОМПОЗИТОРІВ

Анотація. У статті розглядається актуальне для сьогодення питання посилення міжкультурної інтеграції студентів, майбутніх вчителів музичного мистецтва в Хоровому класі. Сучасні тенденції розвитку музичного мистецтва та існування видатних зразків хорових творів зарубіжних композиторів сприяють його вирішенню. У публікації підкреслюється, що більш глибокому відтворенню художнього образу музичного матеріалу сприяє виконання його мовою оригіналу. Проте, у процесі опанування такими хоровими творами виникають певні проблеми, які пов'язані із засвоєнням іншомовної вокально-артикуляційної техніки, мовною інтонаційною основою країни та цілісним усвідомленням особливостей її музичної та хорової культури.

Ключові слова: культура, хоровий спів, іншомовні твори, вимова, звукоутворення.

Tzi Fenlay

TO THE PROBLEM OF PERFORMING OF CHOIRAL COMPOSITIONS OF FOREIGN COMPOSERS

На сучасному етапі модернізації всіх сфер життєдіяльності українського суспільства спостерігається тенденція щодо розширення міжнародних відносин, посилення взаємодії та взаємозалежності світових соціальних спільнот. Означені процеси вимагають від системи освіти суттєвих змін, спрямованих на підвищення її якості та

конкурентноспроможності з орієнтацією на загальнолюдські демократичні й духовні цінності. Їх підґрунтям має стати утвердження в свідомості особистості патріотичних переконань і поваги до культурних надбань України та формування толерантного ставлення до інших народів й їх культури.

Вагомою складовою опанування культурної спадщини інших країн є хорова музика. Її загальнозрозуміла мова об'єднує всіх людей, визиваючи взаєморозуміння, спільні почуття, емоції, переживання. Видатний китайський філософ Конфуцій наголошував, що виконання або слухання музики створює між людьми велику спільність, встановлює гармонію. На його думку, саме завдяки їй виникає єдність і злагода, запановує братська любов між усіма народами.

Сучасний інформаційний простір уможливорює широкий вибір творів світової хорової спадщини, які можуть скласти репертуар хорового колективу, його золотий фонд. Особливе місце в ньому займають іншомовні зразки, бо спів мовою оригіналу, як зазначають науковці, відтворює її фонетичну систему, характерні ознаки інтонаційної основи будь-якої культури, тому дозволяє найповніше розкрити "живе звучання музики".

Загальновідомо, що синтетичний характер хорового мистецтва (поєднання музики і поетичного тексту) сприяє більш глибокому осягненню художнього образу. Слово регулює і навіть впливає на інтонаційні й ритмічні акценти. Однак, під час виконання хорових творів зарубіжних композиторів мовою оригіналу диригент і виконавці стикаються з проблемою вокально-артикуляційної техніки.

Вивчення педагогічної та мистецтвознавчої літератури свідчить про певну увагу науковців і викладачів до питань дикції. Теоретико-методичні аспекти вокальної, вокально-хорової підготовки співаків висвітлюються в працях Н. Гребенюк, В. Живова, В. Краснощоківа, П. Левандо, В. Морозова, К. Пігрова, Т. Смирнової, Тан Цземіна, П. Чеснокова та ін. Більш детально особливості роботи над дикцією, формування вокально-мовної культури розглядаються Д. Аспелундом, Б. Базиликутом, В. Балашовим, К. Виноградовим, В. Морозовим, Л. Ятло та ін. Певний інтерес у руслі даної теми представляють погляди Б. Асаф'єва, А. Ковбасюка, В. Медушевського, Б. Яворського щодо взаємозв'язку між мовною та музичною інтонацією. На особливу увагу, з огляду окресленої проблеми, заслуговує навчальний посібник Т. Мадішевої "Співак і мова" (2002), в якому надано методичні рекомендації щодо навчання співу англійською, італійською та німецькою мовами. Разом із тим, аналіз науково-педагогічної літератури засвідчує недостатню розробку проблеми опанування співаками хору іншомовних хорових творів.

Одним з важливих виконавських завдань є відображення образно-емоційного стану твору. Перш за все, співаки мають зрозуміти зміст та основну ідею, визначити жанр (колицьова, романс, гімн тощо),

проаналізувати особливості мелодії (лірична, драматична, сумна, вольова), гармонії, фактури. Вирішенню задач підпорядковуються всі елементи вокально-хорової техніки.

Визначальну роль у виконанні іншомовних хорових творів відіграє дикція. Співакам необхідно мати правильну вимову тому, що співацьке звукоутворення залежить від фонетичних та артикуляційних особливостей іншомовних текстів. Хористи повинні усвідомлювати відмінності між звучанням інтонації рідної та іноземної мови, що дозволить їм більш глибоко розкрити не тільки художній образ іншомовного твору, але й характерні ознаки іноземної культури.

Виконання хорових творів залежить не тільки від практичних навичок звукоутворення іншомовного тексту. Співакам варто мати міцні враження про ознаки музичної мови, формуванню яких допомагатиме слухання хорових творів даного композитора, інших композиторів країни спорідненого часу, знайомство з кращими зразками мистецтва, взагалі, та хорового мистецтва, зокрема.

Таким чином, головні проблеми високохудожнього виконання хорових творів зарубіжних композиторів пов'язані не лише з опануванням іншомовної вокально-артикуляційної техніки та інтонаційної основи, а й із цілісним усвідомленням особливостей музичної та хорової культури, що сприятиме посиленню міжкультурної інтеграції.

УДК 792.8 : 391 (=161.2)

Л.М. Червонська

кандидат педагогічних наук, доцент
кафедри теорії і методики музичної освіти та хореографії
Мелітопольський державний педагогічний
університет імені Б.Хмельницького

СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ДІТЯЧОГО СЦЕНІЧНОГО УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА

Анотація. У статті автором детально розглянуто стилістичні особливості сценічного костюма для хлопчиків і дівчат старшого шкільного віку таких регіонів України як Наддніпрянщина, Полтавщина, Полісся, Поділля, Гуцульщина та Півдня України.

Ключові слова: сценічний костюм, український народний костюм.

Annotation. In the article the author reviews in detail the stylistic features of stage costume for boys and girls of the senior school age of such regions of Ukraine as Naddniproshchyna, Poltava, Polissya, Podillya, Hutsulshchyna and Southern Ukraine.

Keywords: stage costumes, Ukrainian national costume.

Сценічний костюм, виконаний за традиціями українського народного одягу - є одним з найвагоміших засобів створення

хореографічного образу. Він підсилює емоційний вплив і розкриває зміст хореографії, допомагає проникнути в скарбницю народного фольклору. Сценічний костюм – образ виконавця, засіб, який допомагає йому перетілитися, характеристика персонажа та художнього впливу на глядача. Необережне ставлення до сценічного костюму знижує якість хореографічної постановки. Костюм виконавця повинен чітко відповідати нації, характер і лексика танцю якого розкривається на сцені.

Дитячий сценічний костюм за мотивами українського народного одягу має відповідати певним вимогам: бути легким і зручним, не заважати виконанню танцювальних рухів. Довжина дитячого сценічного костюму, характер крою визначається віковими особливостями виконавців. Усі елементи сценічного костюму можуть бути укорочені, щоб не заважати виконавцям рухатися. Ураховуючи всі складові українського народного костюма та його локальні особливості, розглянемо комплекти сценічних костюмів різних вікових груп школярів.

Український народний костюм дівчинки молодшого шкільного віку складається з: білої сорочки з рукавами-ліхтариками, спіднички вільного крою, розширеної донизу (під нею нижня спідниця); взуття білого кольору (балетки). Сорочка та спідничка оздоблені вишивкою. Сюжет вишивки рослинного орнаменту – великі і маленькі квіточки, листочки. Український народний костюм хлопчика молодшого шкільного віку складається з: білої сорочки з короткими рукавами; шорти або штани із поясом; взуття (чешки). Сорочка прикрашена вишивкою. Колір вишитих орнаментів на костюмах хлопчика та дівчинки зелений з червоним (зелене листя та червоні квіти).

Український народний костюм дівчинки для середнього шкільного віку: біла сорочка з короткими пишними рукавами, зібраними біля манжетів у складки, зі стоячим коміром, оздоблена вишивкою (на рукавах – геометризовані квіти); зелена (червона, синя), спідниця з тонкої вовни в складку, поділ прикрашено атласними стрічками (чорні, темно-червоні, темно-сині), підперезана червоною крайкою з китицями, зав'язаними на два довгих кінці, волосся пов'язане шовковою стрічкою (зеленою, червоною, синьою) залежно від кольору спідниці, над косою зав'язано бант; взуття світле. Колір вишивок чорний, і червоний.

Український народний костюм хлопчика для середнього шкільного віку: біла сорочка з довгими, розширеними до низу рукавами, стоячим коміром, прикрашена вишивкою (низ рукавів, манишка, комірець); брюки вовняні (білі, чорні, сірі), трохи розширені донизу; червона крайка, підперезана на два кінці з китицями; темне взуття. Колір геометричних вишитих елементів – червоний з чорним.

Сценічні костюми для фольклорних хореографічних композицій дітей старшого віку повинні бути максимально наближені до народних костюмів з урахуванням їх локальних особливостей.

Костюм Наддніпрянщини. Костюм дівчинки: сорочка, прикрашені рослинним орнаментом в чорно-червоній кольоровій гамі; керсетка з вишитим трикутником на нижньому куті верхньої ділки або замість сорочки та керсетки – приталена кофта із синього (червоного, коричневого) атласу, обшита тасьмою; червона плахта з крилами або спідниця (поділ спідниці обшито стрічками плису, сатину), з-під поясного одягу виглядає край сорочки; фартух (синій, червоний), облямований тасьмою; вінок із штучних квітів (маки, волошки, ромашки) та різноколірні шовкові стрічки; намисто (червоне, жовте), дукати; чобітки (червоні, жовті) на невисоких каблучках. Костюм хлопчика: сорочка з вишитим стоячим комірцем, широкою манишкою, широкими рукавами (вишивка — геометризовані рослинні орнаменти в чорно-червоній гамі); широкі шаровари (зелені, червоні, сині) з бавовняної або шовкової тканини, підперезані широким червоним поясом з тонкої вовни або сатину; чоботи (червоні, чорні). Костюм має доповнення – приталений жупан із синього сукна у складки по боках, обшитий по коміру, краю верхньої пілки, обшлагах рукавів і вертикальних карманах позументом і підперезаний червоним широким поясом; зброя.

Полтавський костюм. Костюм дівчинки: сорочка, оздоблена вишивкою, поєднаною з вирізуванням (колір вишивки синій, коричневий), геометричні узори розміщено на рукавах та подолі сорочки; плахта-синятка (у сині та зелені квадрати) з крилами, підперезана крайкою з китицями - кульками назад; керсетка з тонкої вовни (зелена, червона, синя), оздоблена чорним плисом (передня пілка, нижній край) з відрізною спинкою в складки, високий вінок із штучних квітів (у центрі вінка – великі, а з боків – маленькі квіточки) з кольоровими стрічками; намисто червоне, подібне до коралів; високі чобітки (зелені, червоні, жовті) на невисоких каблучках. Костюм хлопчика: сорочка, вишита геометричним орнаментом у синій або коричневій кольоровій гамі (стоячий комірць, манишка, дві стрічки на рукавах), рукава сорочки призбирані на манжеті; шаровари з бавовняної тканини (сірі, білі), підперезані широким червоним поясом з китицями, чорні чоботи.

Полтавський костюм можна використати в постановках таких українських танців, як “Гопак”, “Козачок” та ін.

Сценічний костюм Полісся. Костюм дівчинки: біла сорочка, оздоблена вишивкою (рукава густо вишито геометричним орнаментом червоного кольору; коричнева (червона) керсетка, приталена з відрізною спинкою в рясні складки, оздоблена червоними стрічками; вовняна червона спідниця у смужку (коричневу і темно-зелену) поділ якої обшитий шовковою (атласною) чорною або синьою стрічкою, з-під спідниці виглядає край вишитої сорочки; білий фартух зі смугою тканого червоного орнаменту геометричних форм червоне намисто з бісеру; тернова квітчаста хустка; личаки, вдягнуті на білі онучі. *Костюм хлопчика*: біла сорочка із широкими рукавами, призбираними

на манжеті, оздоблена вишиваними геометричними орнаментами чорно-червоного кольору (манжети, широка манишка), вдягнута навипуск і підперезана крученим червоним поясом з китицями і білі з простої тканини неширокі штани; личаки, вдягнуті на білі онучі.

Подільський сценічний костюм. Костюм дівчинки: біла сорочка з густо вишитими рукавами (геометричні орнаменти чорного кольору з вкрапленням червоного або оранжевого), вертикальною смужкою – манишкою та вишитим подолом, з відкладним комірцем і призбираними манжетами (сорочку для костюма старшого шкільного віку доцільно прикрасити вертикальними орнаментальними смужками на спині й грудях); червона (чорна) обгортка з вовняної чи бавовняної цупкої тканини у вертикальну світлу смужку, з-під обгортки видно сорочку, один або два краї обгортки закладені за крайку; червона тканина в смужку, крайка з китицями зав'язана назад; червоне намисто; очіпок циліндричної форми, розшитий тасьмою і пов'язаний полотнищем тонкої тканини (густа марля, напівпрозорий капрон) з довгими кінцями, або вінок із штучних квітів (вінок сплетено так, що маленькі квіти розміщені в центрі, а великі – з боків), з різноколірними стрічками; постолі, вдягнуті на босу ногу. Костюм хлопчика: біла сорочка, оздоблена геометричними узорами (вишивка жовта), комір відкладний, рукава, широка манишка одягнута навипуск на прямі, неширокі штани сірого (білого) кольору, підперезана тканню в смужку крайкою з китицями; темні штани, заправлені в чоботи; солом'яний бриль.

Гуцульський костюм. Костюм дівчинки: сорочка, оздоблена на рукавах і манжетах геометричним поліхромним орнаментом (синій, червоний, зелений, чорний кольори); червона запаска із цупкої тканини, заткана темними смугами, кептарик з вовняної тканини світлих (сірих, білих) кольорів, облямований штучним хутром і прикрашений аплікаціями із штучної тканини і кольоровим шнуром (синій, червоний), хустка, вінок, постолі, вдягнуті на коричневі панчохи (іноді їх замінюють на полегшений варіант – балетки, тапочки). Костюм хлопчика: біла сорочка з вишитим геометричним орнаментом, відкладним комірцем, манжетами і подолом, одягнута поверх прямих червоних (білих) штанів; кептарик такий, як і у дівчинки; постолі й панчохи; капелюх-крисаня оздоблений кольоровим ром і пір'ям. Гуцульський костюм хлопчика, доповнений дерев'яним топірцем, шкіряною сумкою на довгому ремінці й торбиною з вовни може бути ілюстрацією танцю лісорубів.

Сценічний костюм Півдня України. Костюм дівчинки: сорочка на кокетці оздоблена рослинним орнаментом у чорно-червоній гамі (букети квітів розкидано на рукавах); широка, в складки, спідниця з однотонної або квітчастої тканини з широкою стрічкою плісу, нашитою на подолі; фартух (синій, білий) прикрашено вишивкою, мереживом; шкіряні чобітки на невисоких каблучках. Костюм хлопчика: сорочка із

широким стоячим коміром, що застібається на гудзики подібно до косоворотки; широка манишка (комір і манишку оздоблено геометризаним рослинним орнаментом); вузькі штани (сірого, коричневого, чорного кольору); коротка безрукавка; картуз; чорні чоботи.

Таким чином, запропоновані варіанти сценічних костюмів не повинні обмежувати хореографів у створенні композицій, вони мають бути прикладом використання деяких форм і засобів декоративного оздоблення українського народного костюма.

УДК 574:7

Є. Б. Черняк

кандидат педагогічних наук, доцент
кафедри інструментального виконавства
та музичного мистецтва естради

Н. В. Йоркіна

асистент кафедри екології та зоології
Мелітопольський державний педагогічний
університет імені Богдана Хмельницького

ЕКО-АРТ ЯК ДІЄВА ФОРМА ВИХОВАННЯ ДУХОВНО-ЦІННІСНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ СТУДЕНТІВ ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ

Анотація. В статті розглянуті основні напрямки еко-арта. Підкреслено його роль у вихованні духовно-ціннісних компетентностей молоді. Розкривається місце екологічного підходу в структурі професійної компетентності майбутнього фахівця.

Ключові слова: інвайронменталізм, еко-арт, духовно-ціннісні компетентності.

ECO-ART AS A DEVELOPMENT FORMS OF STUDENTS 'HIGHER EDUCATION

Annotation. The article deals the main directions of eco-art. His role in the cultivation of spiritual and value competences of youth is emphasized. The place of ecological approach in the structure of professional competence of the future specialist is revealed.

Key words: environment, eco-art, spiritual and value competencies.

Важливою складовою сучасної професійної освіти виступає підготовка фахівця, готового до самовдосконалення та самореалізації, орієнтованого на творче перетворення соціуму. Компетентність як феномен системного підходу до діяльності проявляється в умінні ставити завдання і в здатності до вирішення ряду проблем, в яких фахівець компетентний (Р.Х. Тугушев).

Сучасне розуміння духовних ідеалів людства і моральних якостей особистості виступає орієнтиром системи, яка базується на ідеалах духовності, краси, внутрішньої цілісності особистості. Тому,

необхідним компонентом професійної компетентності виступає моральний імператив, який пов'язаний із моделюванням такого виховного простору, який обумовлює “ефективну духовно орієнтовану рефлексію” особистості (І.Д. Бех).

Руйнування природного місця існування привело до необхідності кардинальної перебудови багатьох сфер людської діяльності, підвищення відповідальності особистості за результати своїх дій (А. І. Кулешова).

Таким чином, професійно компетентний фахівець відрізняється високою мотивацією до розв'язання екологічних проблем, усвідомлює важливість мистецтва у їх вирішенні. У зв'язку з цим, актуальним представляється залучення студентів вищих навчальних закладів до екокультурного контексту освітнього простору.

На думку Т. Мортон, важливим компонентом глобального інвайронменталізму виступає екологічна культура, яка проявляється в ступенях сформованості духовно-ціннісних орієнтацій молоді. Вони представляють собою спеціальні установки, спрямовані на отримання знань, усвідомлення культурних традицій та соціально значимих цінностей.

Одним з перших звернув увагу на “мистецтво форм” в природі Ернст Геккель, зробивши акцент на естетичній складовій. На прикладі графічних зображень лишайників, морських організмів, представників флори та фауни він розкрив неповторність і красоту форм, створених природою. З цього часу еко-арт оформився як самостійний напрям мистецтва.

Серед сучасних напрямків еко-арта можна виділити анімалістичну та пейзажну фотографію, алегоричні натюрморти та флористичні інсталяції, фуд-арт, макро- та мікроживопис, “прет-а-порте еко-арт”, топіарі та ін.

Французький фотограф С. Кордьє – представник анімалістичного еко-арта, який присвятив свої роботи дослідженню життя полярних ведмедів *Ursus maritimus* (Phipps, 1774) в умовах арктичного клімату. Фотограф-анімаліст спостерігав за сімейством особин довгий час та зробив унікальні кадри.

У портфоліо американського фотографу К. МакНіла – пейзажі сонячної Каліфорнії, суворої Аляски та рідного штату Вашингтон. Знімки майстра відрізняє ідеальна контрастність та чітко підібрана кольорова гама, що робить їх дуже реалістичними.

Один з перших представників флористичного еко-арта – італійський художник Дж. Арчімбольдо. Його картини з особами, “зібраними” з фруктів й овочів, приваблюють своєю оригінальністю та надихають на створення нових шедеврів. Наприклад, американський фотограф Емілі Драйден і пуерто-ріканський стиліст Зайде П'єтрі представили проект «Fresh Faces», в якому звичайні овочі та фрукти служили матеріалом для створення характерних представників

народів світу. Відомий режисер Філіп Хаас втілює “Чотири пори року” Арчімбольдо в унікальних інсталяціях. В 3D-скульптурах-колажах він використав сезонні дари природи.

Інтерактивну квіткову інсталяцію “Плаваючий квітник” представила японська арт-студія під керівництвом Тошіюкі Іноко. Для створення кінетичного шедевра використано більше 20 тисяч живих квітів, а мета проекту – створення простору для релаксу та відпочинку.

Для того, щоб побачити шедеври макроживопису, потрібно підніматися високо в небо. За 30 років роботи американець Стен Хьорд “намалював” на полях десятки портретів, пейзажів та натюрмортів – копій великих творів мистецтва, а також оригінальних робіт. “Пензликом” для польового художника виступає трактор, а “фарбами” - різні типи ґрунтів. Стен Хьорд називає свої “монументальні полотна” агроживописом.

Вчені-мікробіологи своїми художніми роботами підкреслюють, що між світом науки і мистецтва є багато спільного. За допомогою мікроорганізмів вони “виросчують” на агарі справжні витвори мистецтва, які потім представляють на щорічному конкурсі “Агар мистецтво”.

Різноманіття природних форм – джерело натхнення для відомих кутюр'є. Дизайнер Лілія Худякова створила оригінальні колажі для проекту “Мода і Природа”. Краса зоряної ночі, загадкові фарби вдало відтворені в колекції модних нарядів “від кутюр”.

Таким чином, через естетичне уявлення про навколишній світ за допомогою шедеврів екологічного мистецтва відбувається поступове формування духовно-ціннісних орієнтацій та компетентностей студентів ВНЗ, здатних не тільки бачити і оцінювати прекрасне, але й робити все можливе, щоб зберегти його для майбутніх поколінь.

УДК 378(477):316.422

Kristina Miteva

student of Plovdiv University of Paisii Hilendarsky

THE FUNCTIONS OF PROVIDING INTERNATIONALIZATION OF HIGHER EDUCATION IN TERMS OF UKRAINIAN HIGHER INSTITUTIONS

Annotation. The faster the technical progress develops, the faster our society changes. But we often do not realize how this progress is driven, while the answer is simple and clear: by two huge processes - globalization and international communication. People of different countries, occupations and cultures make our lives better by cooperation with one another. This leads us to one contemporary phenomenon – internationalization. This term, although before it meant only “the process of planning and implementing products and services so that they can easily be adapted to

specific local languages» is now interpreted as a combination of two or more cultures and languages, experience, knowledge and methods exchange in order to make improvements in different spheres of our life.

In terms of higher education internationalization on national, sectoral and institutional levels is defined as the process during which the aims, functions and means of provision of educational services become such of an international meaning. this process includes two aspects: internationalization at home and education abroad (or cross-border education). Thus, the internationalization can be provided with several activities such as:

- Personal mobility - students and teachers educational exchange;
- Mobility of institutions or teaching programs – formation of new educational standards;
- Integrations and participation in activities of international meaning to catch up new educational standards;
- Institutional partnership: creating of new strategical and educational alliances

It is stated that internationalization can be managed with four main strategies:

- Mutual understanding approach - approached by developing institution's mobility and partnership and aiming to improve political, cultural and academic aspects of country's development; the main factor of this method is cooperation instead of competition.

- Skilled migration approach aims to get more educated and talented people from other countries by offering them different grants and interesting job opportunities along with the simplification of visa policy.

- Revenue-generating approach is based on attraction of qualified workers and specialists as well, but educational services are not free of charge which provides additional income to the institutions and stimulates their further interest in providing higher education only of the highest quality.

- Capacity building approach encourages students to get higher education abroad or in the universities which provide foreign educational services and includes abroad mobility of students and teachers as well as creating comfortable conditions for educational activity for foreign institutions. Partnerships between local and foreign institutions is also extremely encouraged.

Although every of these methods' efficiency proved to be extremely efficient, for each country there can be only several of them that will cause better effect or be more applicable in conditions of different institution. It is very important that ukrainian higher institutions demonstrate great interest in providing internationalization and improving advanced methods in educational programs. Such activities as students' exchange, participating in international conferences and attracting bigger amount of new students

reflect the quality of local higher education positively. The heightening of educational services' prestige is guaranteed as well: it is naturally that the bigger amount of international cooperations and exchange brings popularity to the institution and the country's education as well.

The above-described activities are surely to be extremely profitable and positive results won't take long. A part of internationalization of higher education and its impact on it is can not be overrated. The main point of internationalization of higher education is to make it able to provide the best quality of education that is possible, to achieve higher level of teaching and develop graduates' intelligence so they will become leaders on labor market.

Internationalization of higher education focuses firstly on raising life standards in the country and against the background of some social and financial present problems of our nation this influence is more than appropriate. There are several functions which are the markers of success.

- Making the institution more competitive raises its prestige on educational services market. This will undoubtedly attract more students not only from inside the country but foreigners as well.

- The effect of international activity is the bigger amount of students which confirms the institution's leadership among others and raises its popularity even more.

- The mobility of teachers and professors guarantees the applying of new teaching methods, in other words, innovation, which is, as we all know, the key to the progress. The institution therefore provides better educational service which means bigger amount of qualified specialists.

- International experience is not only exciting for students, but also is useful for institution as a source of getting new information and gaining success on educational service market.

- For example, often graduates do not have job opportunities which are good enough and take any job for any payment on order to gain at least some professional experience. By participating in conferences and exchange experience, however, graduates are not just left with a diploma. He is aware of all pros and cons of his profession and has valuable experience from other countries. He learns advanced technologies and knows how to work with even the newest equipment, which makes a graduate and more competitive on country and world labor market.

- The more qualified specialists we have in our country, the more educated our society will become. Popularization of higher education stimulates growth of nation's intelligence. It is widely known that more educated countries are better off. Their governments are not corrupted; the crime level is one of the lowest in the world so we can make a conclusion that by implementing improvements in nation's education we automatically improve living standards in the country.

For these reasons I believe it is necessary for every self-respecting institution to maintain its competitive ability and try its best to provide a proper education to every graduate. In case of ukrainian higher educational system Keeping up with world's changes should be number one of every self-respecting higher institution's concerns.

УДК 373.2.015.31:165.195

Vasilena Spasova

Ph.D South-West University "Neofit Rilski" – Blagoevgrad, Bulgaria

KRATHWOHL'S AFFECTIVE TAXONOMY IN THE CONTEXT OF MUSIC PERCEPTION FOR THE DEVELOPMENT OF EMOTIONAL INTELLIGENCE

Annotation. In the last 30 years, more scientists have developed and analyzed the phenomenon of emotional intelligence. Emotions and conscious (intellectual) work on them, the manifestation of empathy and smoothly interaction with others are the essence of this phenomenon. Music is the most powerful means of reaching the emotions of human. It most directly reflects its being and spirituality and is therefore a suitable means of stimulating the development of the emotional intelligence of pre-school children. Pre-school age stabilizes morality and emotional sphere. Sustained stereotypes of social behavior are formed and the foundations of the value system are created. The hierarchy in the five-stage Krathwohl's Affective Taxonomy provides a clear concept for structuring the tasks of developing emotional intelligence through the perception of music.

Key words: emotional intelligence, preschool children, perception of music, Krathwohl's Affective Taxonomy

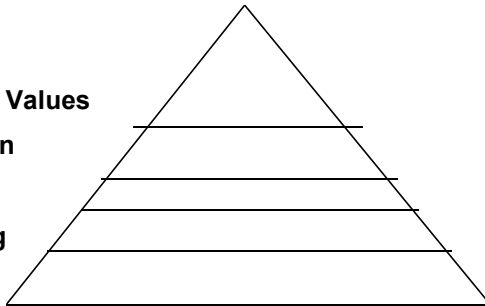
INTRODUCTION

The problem of the role of art in the child's life has been seen for a long time. There is a number of evidence to support its beneficial impact on the cognitive and emotional development of the child. "Particularly great is the role of music as a means of spiritual upbringing, of forming beliefs, of moral qualities, of aesthetic tastes and ideals, of developing emotional responsiveness, of stimulating creativity in all spheres of life" (Popova, 1984: 76). Conceptualizing educational technology is subordinated to the substance of the educational goals that unite the achievement of knowledge, skills, competences and children's emotional and musical development. Emotional intelligence can be seen as a kind of mechanism that implies the development of initial value orientations. All this gives rise to the pursuit of the main developmental tasks in the technological model, to the development of the emotional-value attitude to be subordinate to the affective taxonomy of Krathwohl.

"The affective domain (Krathwohl, Bloom, Masia, 1973) includes the manner in which we deal with things emotionally, such as feelings, values,

appreciation, enthusiasms, motivations, and attitudes. Affective learning is demonstrated by behaviors indicating attitudes of awareness, interest, attention, concern, an responsibility, ability to listen and respond in interactions with others, and ability to demonstrate those attitudinal characteristics or values which are appropriate to the test situation and the field of study. The five major categories are listed from the simplest behavior to the most complex.” (Kratwohl, D.R., Bloom, B.S., Masia, B.B., 1973)

- 5. Internalizes Values
- 4. Organization
- 3. Valuing
- 2. Responding
- 1. Receiving



Receiving (Perception) refers to the readiness and ability of the child to be present in different phenomena and to perceive these phenomena and the environmental stimuli - in the study this is the building of the ability to perceive music. In the process of perception of music in the child, musical and auditory ideas are formed and accumulated and basic knowledge of the musical means is constructed. The perception is divided into two levels: **1. Arbitrary attention in perception** - awareness of the moods and musical messages embedded in the listened musical works; the emergence of experiences and images that find a lasting place in the mind of the child and serve as a reference and experience to serve in analogous situations; **2. Selective, purposeful attention to perception** - building a desire and motivation to communicate with the musical art; Making sense of musical activity for the child himself; directing the child's attention to the possibilities of musical-expressive means of recreating emotional states, moods and feelings.

Responding refers to active participation on the part of the child. At this level he or she not only attends to a particular phenomenon but also reacts to it in some way. This is related to the child's personal appearance, experiencing the satisfaction of communicating, sharing and self-expression. Responding is on three levels: **1. Acquiescence in responding** (upon request the teacher responds to a given task); incorporation of the imitation mechanisms; the child uses accumulated standards and familiar means of expression to respond to the task. At this stage, emphasis is placed on stimulating the emotional responsiveness of the child, looking for the connection between the musical-artistic image of the musical work and personal emotional experiences; **2. Willingness to**

respond (voluntarily responds to a given task); developing of imitation mechanisms, imagination, voluntary self-expression; **3. Response satisfaction** (responds to the task with a pleasure). This level is related to meeting the need to perform the specific activity (communication with the music), expression and success.

Valuing deals with the value (meaning, benefit, importance) the child attributes to a particular subject, phenomenon or behavior. The adoption of value orientations takes place at three levels: **1. Acceptance of value orientation** (in the everyday life this corresponds to the notion of "opinion") – accumulation of perceptions, ideas, images and impressions, beliefs, interpretation; **2. Preference for value orientation** – it is expressed in the choice of musical activity or musical work, subordinated to formed moral concepts and beliefs; spiritual and emotional stabilization; **3. Attachment, conviction** – at this level, there are persistent beliefs that are clearly expressed in the apparent behavior of the child. There is empathy, cooperation, respecting the opinions and feelings of the other.

Organization is engaged in uniting different values, resolving conflicts between them and starting to build an internally matched value system. Thus, the emphasis is on comparing, linking and synthesizing values that "result in realistically functioning knowledge and ethical norms" (Dyankova, 2016:187). The organization has two levels: **1. Conceptualization of value orientation** – rationalization and understanding of the meaning of own emotional-value attitude; Understanding the meaning and importance of emotions and the causes of them; **2. Organization of the value system** – recognition and expression of emotions and feelings within yourself and in others; manifestation of empathy; smoothly interaction with others – all of them are components of emotional intelligence.

Internalizes Values (characterization). The child has a solid foundation of a value system to control his behavior for a sufficiently long time to build sustainable behaviors including emotional intelligence in the future. It builds a positive attitude towards the surrounding reality. Internalizes is expressed in two levels: **1. A summary of values** - consolidation of knowledge and skills for emotional-value behavior; developed a lasting skill for self-knowledge; **2. Full internalization (absorption)** or dissemination of value orientations on the activity - realization of lasting emotional-value behavior.

CONCLUSION

The overall logic of achieving these educational goals is closely monitored in the course of a research on the development of emotional intelligence through the perception of music. The observation of the children's activities is directed to their emotional expression, their inclusion in the set learning tasks, the creation of conditions for manifestation of empathy, the realization of cooperation and the development of adequate patterns of behavior.

LITERATURE

1. Popova, M. (1984). Sat. About music and musical education. Sofia, Public Enlightenment.
2. Dyankova, G. (2016). Theatrical activities in the kindergarten. In: Kindergarten and elementary school - two worlds of childhood, Blagoevgrad
3. Krathwohl, D.R., Bloom, B.S., Masia, B.B. (1973). Taxonomy of Educational Objectives, the Classification of Educational Goals. Handbook II: Affective Domain. New York: David McKay Co., Inc.

УДК 316.347:[791.228:398](477)

С. О. Біленька, І. В. Біленька

учителі української мови та літератури

В. С. Сівак

учениця 9-б класу

Костянтинівська спеціалізована різнопрофільна школа І-ІІІ ступенів
«ПРОМЕТЕЙ» з поглибленим вивченням предметів
Мелітопольської районної ради Запорізької області

ВІТЧИЗНЯНА МУЛЬТИПЛІКАЦІЯ З ЕЛЕМЕНТАМИ ФОЛЬКЛОРУ ЯК ОДИН З ОСНОВНИХ ЧИННИКІВ СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО МЕНТАЛІТЕТУ

Анотація. У статті розглядається взаємовплив національної ментальності та народної творчості. Аналізуються особливості виховання нації через сприйняття мультиплікаційного продукту з елементами фольклору. Досліджено процес формування вітчизняної анімаційної школи в часи СРСР та періоду Незалежності України. Визначаються тематика та фольклорні джерела вітчизняної мультиплікації.

Ключові слова: національна самосвідомість, український менталітет, мультиплікація, фольклор, українське народне мистецтво.

Annotation. In this article we examine mutual influence of national mentality and folk creativity. The peculiarities of growing-up the nation through the perception of animated product with folklore elements are analyzed. The formation process of national animated school in the time of the USSR and the period of independent Ukraine was discovered. The topics and folk sources of national animation are determined.

Key words: national self-consciousness, Ukrainian mentality, animation, folklore, Ukrainian national art.

Постановка проблеми. Формування національної культури відбувається починаючи з прообразів етнічної міфології і закінчуючи сучасною поетичною творчістю. Світовідчуття прадавніх українців органічно увійшло до ментальності їхніх нащадків. Якщо ми звернемося до поняття ментальності, що визначається як національний тип світовідчуття, який ґрунтується на етнічних образах і символах, то визначимо, що в наші дні проблема національного менталітету стає все більш актуальною.

Головне питання, яке постає при аналізі вітчизняної мультиплікації з виховної та пізнавальної точки зору, полягає в тому, що фольклорні мотиви можуть впливати на становлення національної культури суспільства через сприйняття мультипродукту.

Тому дане дослідження допомагає зрозуміти особливості становлення національного менталітету, шляхом використання фольклору в мультиплікації, визначити пріоритетні напрямки його впливу на подальшу модернізацію суспільства. Окрім того, усвідомлення культури свого народу сприяє патріотичному вихованню, національній обізнаності індивіда, що неабияк впливає на консолідацію українського народу.

Аналіз актуальних досліджень. Вивчення питання української ментальності є об'єктом дослідження багатьох вчених, зокрема, І. Грабовської, І. Лисого, А. Швецової та ін. За дослідженням М. Гончаренка, О. Забужко визначається взаємовплив національної ментальності та народної творчості. М. Драгоманов писав про необхідність пізнання нації через її культуру, літературу, усну народну творчість.

Проте, питання використання фольклору в мультиплікації, з метою формування менталітету нації, залишається відкритим. Дана стаття відображає спробу автора розкрити значущість мультиплікаційних сюжетів з елементами народної творчості в становленні української національної культури.

Мета статті. Визначити особливості вітчизняної мультиплікації з елементами фольклору як одного із чинників становлення українського менталітету.

Виклад основного матеріалу. Кіно і мультиплікація, будучи провідними сучасними екранними видами мистецтва, є найбільш доступними формами мистецтва, формують смак і культуру суспільства, задають тон сучасному художньому мистецтву. Мультиплікацію дійсно можна назвати складовою кіномистецтва, адже мультиплікаційний продукт, маючи специфічний арсенал зображальних засобів, відповідає основним критеріям кіно продукту [1].

Сучасна педагогічна наука, теоретично визнаючи художні переваги та виховну цінність фольклору, не повною мірою визначилася щодо принципів, методів та прийомів його освоєння дітьми. Основоположниця української дошкільної освіти Софія Русова стверджує: “Кохаючи свою національну культуру, дитина поважатиме й друга, і націю, цікавитиметься їхнім життям, навчиться шукати й знаходити у вселюдській культурі ті скарби художні, наукові й моральні, які можуть стати їй найріднішими, бо не нав’язані з боку, а органічно прищеплені до її душі” [2]. Прикладні аспекти застосування мультиплікаційного мистецтва у роботі з дітьми описано у спільних дослідженнях Ю. Красного і Л. Курдюкової [3].

Фольклор як мистецтво усного слова не втрачає свого пізнавального, етико-виховного, естетичного значення й сьогодні; моделює окремі життєві ситуації, досвід життєвих переживань, почуттів, вражень і на цій основі має впливатися органічною складовою

в життя нації. Народознавчий аспект українських мультфільмів широко розкритий через національних героїв, звірів, рослини, звичаї та обряди, види усної народної творчості.

В Україні вперше майстерню мультиплікаційних фільмів (Одеса, 1926) створив В. Левандовський. Його фільми “Казка про солом’яного бичка” (1927) і “Казка про Білку-господарочку та Мишу-лиходієчку” (1928) ґрунтувалися на українському фольклорі, народній казці й були справжнім відкриттям для свого часу. Митець започаткував художній напрям, що став характерним для української анімації. У 30-х роках в анімації плідно працюють С. Гуецький, Є. Горбач, І. Лазарчук. Найбільшим здобутком цього періоду була стрічка С. Гуецького “Чарівний перстень” – перша спроба українських аніматорів створити мальований фільм в епічному жанрі. Картину зроблено за мотивами народних казок, але було надано “билинного” звучання. В образах персонажів, в атмосфері дії, у розлоному ритмі, змалюванні пейзажів відчувається орієнтація на зразки українського народного мистецтва, тобто фольклорні фактори тут відігравали конструктивну роль [4].

У 1960 р. почало діяти Об’єднання художньої анімації. Враховуючи зарубіжний досвід “Союзмультфільму”, спостерігаючи за розвитком мультиплікації в Польщі, Румунії, Франції, українська анімація поступово виробила індивідуальний образотворчий і розповідний стиль. Майстри студії “Київнаукфільм” почали менше звертатися до модної на Заході “розважальної” складової у своїх творчих роботах. Вони почали орієнтуватися на досвід роботи колег з Хорватії, використовуючи сюжети з елементами патріотизму і моралі. Основоположниками української мультиплікації були такі митці як Євген Сивоконь, Давид Черкаський та ін. Візитною карток української мультиплікації стали фільми про пригоди трьох козаків, створених художником В. Дахном [5]. Яскравий колорит, історичні екскурси, традиції та звичаї нашого народу міцно закарбувалися у свідомості тих, хто переглядав ці картини.

Чудовими зразками фольклорної анімації виступають такі картини: “Як жінки чоловіків продавали” І. Гурвич (мультфільм отримав нагороду в Загребі (Югославія) за оригінальність з’єднання народної музики на Міжнародному фестивалі анімаційних фільмів, а також у Нью-Йорку – диплом за третє місце. Майже слідом вийшов мультфільм “Як чоловіки дружин провчили”, знятий також за мотивами жартівливої української пісні), “Микита Кожум’яка”, “Маруся Богуславка”, “Сказання про Ігорів похід” М. Василенка [6].

Сучасні студії намагаються серед великого різномаття мультпродукту, як вітчизняного, так і зарубіжного, привернути увагу до самобутності українського народу. На екранах з’являються мультфільми, які значно відрізняються від робіт минулого століття за технікою виконання, якістю звуку; лише ціннісні аспекти лишилися незмінними. За часів Незалежності на екрани вийшли такі роботи:

“Злидні” (фільм Степана Ковалю; за сюжетом, у будинку зразкових господарів – гуцулів Петра і Марічки – оселяються злидні. Мультфільм розповідає про те, як подружжю вдалося їх позбутися), “Чарівний горох” (нова зустріч з Котигорошком, Вернигорою та Вернидубом, злим чаклуном, його котом та іншими персонажами, “Україмафільм”), “Моя країна Україна” (серіал із 26 анімаційних фільмів, “Новаторфільм”; персонажі – Сашко Лірник і Кіт-воркіт – мандруючи Україною, дізнаються про певну історію, казку або легенду, пов’язану з тією чи іншою місциною), “Хто боїться дядечка Бабая” (перший український анімаційний фільм з елементами 3D; за словами голови Державного агентства України з питань кіно Пилипа Ілленка, це перший за роки Незалежності повнометражний мальований кольоровий мультфільм, де поєднаний фольклор із сучасним баченням анімації), “Микита Кожум’яка” (нова інтерпретація, що розповідає про захоплюючі пригоди сина легендарного київського богатиря Микити Кожум’яки, вийшла напрочуд вдалою, красивою та цікавою одночасно) [7].

Наразі команда студії Animagrad оголосила про початок співпраці з командою Національного центру Музей Івана Гончара над повнометражним анімаційним проектом “Мавка. Лісова пісня”. Етнографія є важливою складовою проекту поряд з першоджерелом, драмою-феєрією Лесі Українки, тому історична база є необхідною умовою для праці над фільмом [8].

Висновки. У результаті нашого дослідження було виявлено, що українська анімація поступово сформувала індивідуальний стиль. Використовуючи фольклорні елементи, художники-мультиплікатори знайомлять глядачів з національною культурою, яка є неодмінною складовою українського менталітету.

Ознайомившись з контентом приватних телевізійних та Інтернет-студій України було з’ясовано, що з 2000-го року починається відродження вітчизняного мальованого кіно в новітніх цифрових форматах та техніках, при цьому зберігається самобутність і особливість українського мультфільму, закладена ще зі старої школи “Україмафільм” та “Київнаукафільм”.

Подальші дослідження можуть бути спрямовані на поглиблене вивчення складових вітчизняної мультиплікації, на аналіз сучасної мультиплікаційної продукції, а також на виховання національної свідомості глядацької аудиторії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Сітцева М. Психологічні особливості мультфільмів для дітей./ М. Сітцева. Вісник Інституту розвитку дитини. Вип. 23. Серія: Філософія, педагогіка, психологія: Збірник наукових праць (23). С. 155-158. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://elibrary.kubg.edu.ua/6122/>

2. Гупало С. Софія Русова. Хрест великої українки. Великі українці./ С. Гупало. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://velykiukrainci.livejournal.com/33750.html>

3. Хриков Є. М. Педагогічна анімація як форма виховання студентської молоді. Луганський національний університет імені Тараса Шевченка./ Є. М. Хриков. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://nvd.luguniv.edu.ua/archiv/NN15/11hemvsm.pdf>

4. Енциклопедія сучасної України: АНІМАЦІЯ. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ukranimation.blogspot.com/p/1926.html>

5. Колодко А. Українська мультиплікація як самобутній вид образотворчого мистецтва. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://nz.ethnology.lviv.ua/archiv/2014-5/26.pdf>

6. Історія української анімації. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ukraine-in.ua/ua/teatr-kino/istoriya-ukrainskoj-animatsyi>

7. Івушка Н. Сучасні українські мультики, які слід переглянути./ Н. Івушка. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.liveinternet.ru/community/puteshestvuya_ukrainoy/post400716680/

8. Великий старт: Animagrad і “Музей Івана Гончара” оголосили про спільну роботу одразу в декількох культурних напрямках. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://film.ua/uk/news/1696>

УДК 784.4:397(497.2)

М. Й. Генчева

доцент, доктор искусствоведения

Шуменский университет

им.Епископа Константина Преславского

АКТИВИЗАЦИЯ МЕТРОРИТМИЧЕСКОГО ЧУТЬЯ ЧЕРЕЗ ОБРАЗЦЫ БОЛГАРСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА

Аннотация. В статье рассматриваются возможности специфического для болгарской народной музыки неравнодольные размеры употребляемые для воспитания и проявления ритмического рисунка. С помощью разработанной нами методики происходит развитие и усовершенствование того основного музыкального настроя, который необходим для восприятия, воспроизведения и сочинения музыки. Учитывая выразительную силу метроритма, мы раскрываем его способность определять жанровую принадлежность опуса, а также активно участвовать в построении музыкального художественного образа. Уникальность мелодики народной песни состоит в разнообразии ритма, вызванное сочетаниями неравнодольные размеры, что определяет и неповторимость болгарского музыкального фольклора.

Ключевые слова: метроритмический чутъ, болгарский фольклор.

THE ACTIVIZER ON METRORITHMITY HAS EXHIBITED THE EXHIBITION FROM BULGARIAN MUSICAL FOLKLORE

Annotation. The article "Activating the Metro-Rhythmic Sensation through Specimens of Bulgarian Musical Folklore" examines the possibilities of the non-balanced dimensions specific to the Bulgarian folk music to participate as a means of educating and expressing the metro-rhythmic sensation. The methodology developed by us develops and refines this basic musical ability, so necessary in the perception, reproduction and composing of music. Taking into account the expressive force of the metric, we reveal its ability to determine the genre's belonging to the work, as well as to participate actively in building the musical artistic image. The uniqueness of folk melodic is due to the metro-rhythmic variety created by the combinations of unequal proportions, which determines the uniqueness of the Bulgarian musical folklore.

Key words: metrology sense, Bulgarian folklore

В данной статье сделана попытка направить внимание читателя на использованную нами методическую технологию, направленную на активизацию ритмического чутья у студентов специальности "Методика обучения музыке" с помощью образцов болгарской народной музыки. Сложная интонационно-ладовая организация болгарской народной музыки в сочетании с ритмическим разнообразием, характеризующим неравнодельные ритмы, представляют богатство и красоту болгарского музыкального фольклора.

В современной болгарской музыкальной педагогике для воспитания и развития музыкального слуха в качестве основы используется родной музыкальный фольклор. Для осуществления эмоционального сопереживания и ответа на характерный (типический) метроритм упор делается на активизацию ритмического чутья студентов.

Известно, что музыкальный художественный образ формируется и обособляется во времени, это определяет его мимолетный характер. Музыкальное творение можно воспринять только в момент его исполнения, т.е. для адекватного его восприятия и переживания необходимо время. Это предполагает быстроту нервно-психических процессов (перцептивных, эмоциональных и интеллектуальных) для осмысления и восприятия опуса. Формирование звукового материала и организация звуковых процессов во времени относятся к ритму в музыке, а закономерное чередование сильных и слабых пульсаций в этом же процессе относятся к метруму. В этом смысле в музыке используется понятие "метроритм", выражающееся в чередовании различных во времени тонов, объединенных сильной и слабой

♦ ритмизация заданного нотного текста через озвучивание словесного текста (в случае его наличия), отсчитывание левой рукой метрума, а правой – ритма.

Представленные ритмические группы часто встречаются в болгарском музыкальном фольклоре. Для того, чтобы осознать и почувствовать длительность тона, мы предлагаем ритмическое чтение с озвучиванием слога в группах ритмической схемы. Это обеспечит их точное исполнение. Цель данных упражнений – проверить активность ритмического чутья по отношению к точному воссозданию заданного ритма, проверить музыкальную память и способность “задержать” в сознании воспринимаемое, а также при наличии достаточно музыкально-слуховых представлений восстановить его в следующем воспроизведении;

♦вокальное воспроизведение народной песни с текстом на фоне ритмического сопровождения – левой рукой метрума, правой рукой – ритма. **пример 2**

Дзын, дзын, Куне, ле

Бързо Народна песен

Дзын, дзын, Ку-пе, ле, дзын, дзын, ба-йо-ва, кой те из-лъ-га,

та те пре-лъ-га, та те за-ве-де, в'го-ра зе-ле-на,

та те за-ве-де, в'го-ра зе-ле-на.

Цель отработки ритма состоит в следующем: при вокальном, инструментальном или вокально-инструментальном воспроизведении музыкального текста студенты смогли бы преодолеть технические проблемы, почувствовать выразительную силу ритма как средство, характеризующее жанровую принадлежность художественно-музыкального произведения, а также уловить его музыкально-смысловое значение.

Для того, чтобы расширить знания студентов, обогатить их слуховой опыт, активизировать ритмическое чутье, музыкально-слуховые представления и музыкальную память, мы предлагаем следующие упражнения:

♦слуховое узнавание ритмической группы в заданной последовательной ритмике неравнодельного ритма;

слуховое узнавание ритмической группы в художественном музыкальном тексте – народной песне или инструментальной мелодии неравнодольного ритма;

♦ слуховое узнавание конкретной ритмической схемы в заданной ритмической последовательности в неравнодольном ритме;

♦ слуховое узнавание конкретной ритмической схемы в художественном тексте – народной песне или инструментальной мелодии неравнодольного ритма;

♦ специально заданный текст с метрической ошибкой **пример 3** – два варианта в 9/8 такте



В размере 9/8 неравнодольном такте типа 2+2+2+3 (**пример 3а**) метрические времена сгруппированы в четырех разделах. В схеме ритмической организации видно, что трехвременная группа находится в последнем четвертом разделе, что является характерным для болгарского танца “Дайчово хоро”. Способом умышленно допущенной метрической ошибки во втором такте **пример 3б**



метрическая организация снова оказывается в такте 9/8, но на этот раз это такт равнодольного размера, в котором метрические времена сгруппированы в трех равных разделах типа 3+3+3.

У студентов есть возможность для наблюдения и сравнения организации обоих девятивременных размеров.

♦ умышленно допущенная ритмическая ошибка (пример 4 в 5/8, оба варианта).

Размер 5/8 определяется как пятивременным, двудольным, неравнодольным типа 2+3 “пайдушко хоро” **пример 4а**



Некоторая метрическая неточность отмечена в **примере 4б**



в первом такте которого ударный ритм создает ощущение некоторого “задержания”, характерного для трехвременной группы неравнодольных размеров, не приближая его к метрической пульсации размера 5/8. Тем более, что первый такт присутствует в ритме 2/4 (двухвременной, двудольный, равнодольный), а второй – 5/8 (пятивременной, двудольный, неравнодольный).

Для упражнений ритмизации ритмического чутья используются, кроме предложенных схем, и произведения художественной литературы – народные песни или отрывки инструментальных мелодий. Предложенные ритмические технологии для активизации ритмического чутья используются для развития музыкального слуха до степени, которая позволит студенту его активное и адекватное участие при исполнении песни или мелодии болгарского музыкального фольклора. Методический алгоритм работы следует плавному переходу овладения спецификой ритмической организации болгарской фольклорной интонации. Проанализированные методические технологии успешно можно приложить как в работе с одногласными мелодическими построениями, так и при освоении ритмической организации двухголосых и трехголосых народных песен или инструментальных композиций.

Разработка многогласной структуры музыкального произведения следует основному принципу педагогики – от легкого к более трудному, от известного к неизвестному. В нашем случае процесс начинается с ознакомления и осознания неравнодельных тактов с последующим освоением вокального, инструментального и вокально-инструментального воспроизведения.

В связи с тем, что многогласные композиции имеют более сложный тип содержания, ритмика голосов разрабатывается в отдельности, после чего мелодия воспроизводится попарно.

Осуществляются следующие методические ходы:

- ♦ анализ метрического рисунка каждого голоса;
- ♦ левой рукой отсчитывается метрум, а правой – каждый голос;
- ♦ левой рукой отсчитывается метрум, а правой – ритм и исполнение нотного текста каждого голоса;
- ♦ левой рукой отсчитывается метрум, правой – второй голос и исполнение первого;
- ♦ левой рукой отсчитывается метрум, правой – первый голос и исполнение второго;
- ♦ левой рукой отсчитывается метрум, правой – второй голос и исполнение словесного текста первого голоса;
- ♦ левой рукой отсчитывается метрум, правой – первый голос и исполнение словесного текста второго голоса;

Тот же алгоритм можно приложить при исполнении трехголосовой и четырехголосовой композиции.

Настоящее изложение отнюдь не исчерпывает рассматриваемую проблему. Мы сделали попытку представить активизацию ритмического чутья через ритмические особенности мелодики национального музыкального творчества и выработать у студентов критерии об его высоких художественных качествах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Диамандиев А. Методы воспитания музыкального слуха на базе болгарской народной интонации и ритмики – София; Музыка, 1976. – 3-10

2. Генчева М. Методические технологии в обучении чтке и исполнению хоровых партитур на основе образцов музыкального фольклора – Шумен; УИ им. Епископа Константина Преславского, 2012. – 43-47

3. Минчева П. Воспитание музыкального слуха с помощью болгарского музыкального фольклора – София; Народное просвещение, 1985. – 106-108

4. Минчева П. Музыка и интеллект – София; Музыка, 2000. – 18

LITERATURE

1. Diamandiev A. Metod za vazpitanie na muzikalniya sluh varhu balgarskite narodni intonatsii i ritmiki – Sofiya; Muzika, 1976. – 3-10

2. Gencheva M. Metodicheski tehnologii v obuchenieto po chetene i svirene na horovi partituri na osnovata na obraztsi ot muzikalniya folklor – Shumen; UI Episkop Konstantin Preslavski, 2012. – 43-47

3. Mincheva P. Vazpitanie na muzikalniya sluh chrez balgarskiya muzikalen folklore; Sofiya; Narodna prosveta, 1985 – 106-108

4. Mincheva P. Muzikata i intelekta; Sofiya; Muzika, 2000. – 18

УДК 78.03(7/8)

Г. Л. Добрушкін

кандидат мистецтвознавства (PhD in Art History)
Колимський Інститут-Університет витончених мистецтв

В. С. Добрушкіна

Catedrática de violonchelo Universidad de Colima,
México Instituto Universitario de Bellas Artes

К ВОПРОСУ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ЗАРОЖДАЮЩИХСЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ПРИЗНАКОВ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ МЕЗОАМЕРИКИ.

Resumen. El colorido de la cultura musical latinoamericana ha atraído constantemente el interés de amplios círculos de admiradores en todo el mundo. Como es de suponer, este fenómeno cultural tampoco ha estado fuera de la atención de los científicos, estudiosos del arte y culturólogos; lo cual se comprueba en las numerosas publicaciones sobre el tema, especialmente a partir de mediados del siglo XX. La aspiración de explicar y entender, en todos sus aspectos, el fenómeno de contacto entre las diferentes culturas, dio un impulso importante a estudios que revelaron las nuevas páginas de la historia musical mundial. Todo esto contribuyó a la definición de los rasgos más característicos de la historia mexicana, y a

explicar el enfoque de una interacción dinámica entre los distintos elementos raciales, locales, etnológicos, culturales, artísticos y creativos.

Одна из причин отождествления фольклора и зарождающейся музыкальной профессиональной деятельности представляется в одинаковых условиях существования – в рамках традиционного устного творчества.

С появлением городов в древних цивилизациях Мезоамерики создавалась объективная основа для возникновения своеобразных синтетических видов искусства, а также профессионального самоопределения. Музыкальный фольклор постепенно утрачивает свои монопольные свойства. Происходит его внутреннее расчленение и специализирование. Наряду с уже сложившимися формами коллективного музицирования возникают первые ростки профессионального сочинительства, исполнительства и образования. В городских культурах Мезоамерики происходит разделение общества на сословные и «цеховые» иерархии. Музыкант становится отдельной социальной единицей общества. И если малоизученность культурного поля музыкального фольклора Мезоамерики до Конкисты признавалась как проблема и объяснялась невозможностью доподлинных доказательств из-за отсутствия достаточного достоверного материала, то возникновение профессиональной музыкальной деятельности в Мезоамерике рассматривалось исследователями конца XIX – начала XX в. либо только в рамках фольклора, либо как явление, которое так и не сумело перерасти в нечто большее и существенное и поэтому не претендующее на свою отдельную классификацию в рамках музыкальной культуры.

В вопросе определения зарождающихся профессиональных признаков музыкальной культуры Мезоамерики складывается своеобразная ситуация, характерная для большинства исследований мексиканских авторов. Наглядным примером может послужить опубликованное в 1993г. исследование Лаурдес Туррент «La conquista musical de México». В предисловии автор сетует, что до 1986 г. не существовало единого, глубокого исследования истории музыкальной культуры Мексики, только отдельные серьезные работы Салдивара и Фостера, однако не дающие единой концепции «нашего музыкального прошлого» [10, р. 11]. Рассматривая музыку Мезоамерики как «социальный ящик» общества, Л. Туррент предлагает рассмотреть своеобразную социальную пирамиду, состоящую из 8 прослоек (тлатоани (титул правителя городов-государств), жрецы, воины, коммерсанты, ремесленники, слуги, рабы, женщины). Музыканты-профессионалы, педагоги-музыканты не попадают в эту социальную пирамиду, они вдруг появляются в следующем разделе «Образование» уже как сформировавшееся явление. Выпуская процессуальность, как свойство развития культуры, в книге дается

оценка по одному лишь последнему периоду развития цивилизаций Мезоамерики, предшествующему Конкисте.

Не останавливаются на отдельном анализе процесса зарождения профессиональных признаков ни В. Мендоса [6], ни Х. Браво [1], ни Г. Салдивар [9]. Пабло Кастеянос, резюмируя, как показатель эволюции богатейшего инструментария связывает это с возникновением особой касты музыкантов-профессионалов [2, р. 39]. Доказательства мексиканских ученых о существовании профессиональных признаков строятся, в основном, по двум направлениям: 1) основываясь на результатах археологических исследований (инструментарий); 2) на воспоминаниях – описаниях первых европейских очевидцев.

Для воссоздания структуры музыкальной культуры Мезоамерики и в подтверждение существования в глубокой древности особой касты музыкантов-профессионалов можно обратиться к одному из немногих сохранившихся мифов народов, заселявших территорию Мезоамерики. Эпическое произведение народа Киче (языковая группа майя) «Пополь-Вух» является одним из таких немногих уцелевших памятников литературы древней Америки. Впервые рукопись «Пополь-Вух», записанная доминиканским монахом в XVI в. Франциско Хименесем, была обнаружена в 1854 г. «Пополь-Вух» была создана до испанского завоевания неизвестным индейским автором. В нем излагается мифология и история народа Киче.

Благодаря этим повествованиям появляется возможность заглянуть в глубокое прошлое Мезоамерики и проследить пути развития ее культуры. Благодаря этим уцелевшим, пересказанным из поколения в поколение индейцами и переписанным испанцем, сказаниям появляется возможность воссоздать некоторые специфические стороны жизнедеятельности древнего индейского населения, его эстетические, культурные и музыкальные традиции. Надо отметить и важность того аспекта, что, передавая все хитросплетения деяний божеств и героев и, естественно, делая акцент именно на этом повествовании, в сказании встречается и ряд фактов, в которых упоминается явление музыки (пение и танцы). А в определенных случаях, что заслуживает особого внимания, музыка выделяется как отдельное самостоятельное специфическое явление в жизнедеятельности людей. Порой она наделяется магическими свойствами.

Первое же упоминание о музыке подтверждает факт существования музыкантов-профессионалов у народа Киче: братья «Hunbatz и Hunchouén были великими музыкантами (флейтистами) и певцами...» [7, versículo 317]. «Единственно, чем занимались Hunbatz и Hunchouén – это игрой на флейте и пением» [7, v. 322]. В мифе не раз упоминается, что братья не работают на поле, не выполняют никакую другую функцию в жизнедеятельности общества, только

музицируют. На основе этого можно заключить, что уже в древности начала формироваться определенная профилизация по способностям и специализация определенных навыков. Более того, в этом случае музыкант-профессионал выделяется в особую самостоятельную персонифицированную фигуру в обществе. Это уже не коллективное музицирование – действо: «Когда Солнце поднялось, сердца Balam-Quitze, Balam-Acab, Muhucutah, Iqui-Balam были наполнены радостью. Велика была их радость, когда наступила заря. И там, в том месте, было немного людей, только лишь малое количество их находилось там, на горе Хакавиц. Там пришла к ним заря, там они сожгли свои благовония и танцевали, обращая свои взгляды к Востоку, откуда они пришли... Здесь, на горе, они умножились и здесь возник их город; именно здесь находились они, когда появились Солнце, Луна и Звезды. Когда наступила заря, и когда осветилось лицо Земли и весь мир. Здесь они начали свою песню, которую они называли “Самису” (О голубке, которая должна погибнуть). Они пели ее и выражали в этой песне скорбь своих сердец» [7, vv. 677-681].

Ритуальные танцы и пение, в которых участвовало все общество, – яркие примеры существовавшего коллективного народного творчества. Именно такое творчество и определяет понятие народного фольклора, складывающегося на протяжении веков и передающегося из поколения в поколение. Такой вид всеобщего музицирования объединяет в себе всех желающих, в независимости от их общественной специализации (будь то крестьянин, ремесленник, воин). Анонимный автор невольно сам проводит ту грань между коллективным видом творчества и персонифицированными героями, занимающимися только игрой на музыкальных инструментах и пением. В этом и представляется уникальность приведенных цитат из «Пополь-Вух», подтверждающих идею «избирательности» [11] как главенствующую в процессе размежевания функциональных сфер фольклора и зарождающегося профессионализма в музыкальной культуре, о том, что это новое искусство пользовалось спросом в обществе и было востребованным во всех областях жизнедеятельности человека.

Еще один интересный факт, который покамест остался за пределами внимания мексиканских исследователей музыкальной культуры, может оказаться существенным доказательством о происходящих в глубокой древности процессах (отраженных в мифах) персонификации наиболее выдающихся своих современников, выделяя их имена из анонимного народного творчества. В Кодексе Vindobonensis [3, láminas 30 - 29], вслед за пиктографической передачей легенды «Первой» церемонии «Нового огня», божество Кецалькоатль присваивает «вторые» имена-титлы рожденным из Большого Дерева. Среди группы из 44 персонажей трое получают свои новые титулы «Поэтов-певцов», а у одного такой титул-имя уже

имелся. По всей вероятности за этими мифическими персонажами – «орфеями» миштекской культуры, стояли некогда реальные личности. За свой талант к сочинительству и исполнению песен их имена передавались из поколения в поколение, стали частью легенд и были отображены в рукописном Кодексе среди древних преданий возникновения первых династий. Возможно это и есть имена одних из первых профессиональных музыкантов-поэтов миштеков. Среди других кодексов миштекской группы (Bodley, Colombino, Becker, Selden, Nuttall) встречаются пиктографические обозначения музыкантов исполнителей на духовых и ударных инструментах, жрецов с музыкальными инструментами, персонажей, наделённых властью руководить музыкальными церемониями (с жезлом и символом музыки-пения), слуг, которые обязывались носить музыкальные инструменты. [5]

Одним из выявленных типологических свойств зарождающегося профессионализма в музыкальной культуре являлось наличие системы образования, которая подразумевала выработку и передачу определенных канонов и навыков. В ацтекском царстве существовали специальные закрытые школы «*calmecas*», в которых воспитывались дети привилегированных классов, а также будущие служители культа. Монах-хронист Бернардино де Саагун в своей «Всеобщей истории событий Новой Испании» говорит, что такие калмекак имелись в Теночтитлане, Тлателолко, Тепепулко и других городах ацтеков и что в них ученые мудрецы обучали юношей астрологии, летоисчислению и иным наукам, а также учили их *cuicatli* (песням) и в особенности *teucuatli* (священным песням) [8, р. 329]. Подтверждение существования профессионального музыкального обучения Мезоамерики можно найти у еще одного известного хрониста Диего де Дурана – «во всех городах рядом с храмами имелись большие дома, где жили опытные учителя, обучавшие танцам и пению. Такие дома назывались “*cuicasalli*”, – “дом для пения”, и там не было иного занятия, как учить юношей и девушек петь, танцевать и играть на музыкальных инструментах». [4, р. 189-190].

В социально-политической и религиозной устроенности общества, закреплённой в множественности ритуально-циклических праздниках-действиях, где ритуал, как явление, выступал основным коммуникативным средством общения, не пассивным, но организующим по иерархической вертикали и активным по участию в социальных процессах внутри общества, появляется «новое должностное лицо» – «*curinguri*» (пурепеча), «*tlapizcatzin*» (ацтеки), в обязанности которого входило руководить музыкантами и, видимо, и всем музыкальным сценарием ритуала. В существовавшей музыкально-профессиональной системе в Мезоамерике также просматривается и своя социальная иерархическая лестница, в которой наметились, как и в средневековой Европе,

профессиональные разграничения между особой кастой музыкантов, обслуживающих официальные религиозные и политические действия, и музыкантов-профессионалов светского направления, как элитарного, так и народного. Главное же, что объединяет все эти зарождающиеся формы и разновидности профессионализма это:

1) наличие исполнителя и наличие публики; 2) музыкальная (артистическая) специализация – как основной вид деятельности; 3) совершенствование и выработка определенных композиторских навыков; 4) совершенствование музыкальных инструментов и техники игры на них; 5) выработка определенных профессиональных канонов и передача их в виде теории при обучении.

Как и шпильманы, жонглеры, скоморохи, в средневековой Европе, куикани должны были быстро, экспромтно сочинять тексты и музыку, владеть различными музыкальными инструментами, танцевать, а также уметь забавлять публику, показывать различные акробатические упражнения. Очевидно, что музыкальная культура Мезоамерики перестает существовать только лишь как фольклорное народное музыкально-поэтическое творчество. Оставаясь связанными многими общими традициями, нарушилось, при этом, главное условие определения музыкальной культуры только как народного творчества (фольклор). Происходит изменение принципов творческого процесса. Он перестает быть только коллективным. В основе этих процессов лежали закономерности психологического характера, связанные с дифференциацией возникновения и воплощения творческого замысла, а также индивидуальными особенностями личности. Формирование интеллектуально-эмоционального уровня личности позволяло воплощать свои впечатления и переживания в творческой целенаправленной деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Bravo J. A. Glosario de instrumentos prehispánicos // La música de México. – México: UNAM, 1984. – P. 171-220. – ISBN 968-837-148-3.
2. Castellanos P. Horizontes de la música precortesiana. – México: F.C.E., 1970. – 153 p.
3. Códice Vindobonensis. Facsímil. – Graz, Austria: Akademische Druk-und Verlagsanstalt, 1992.
4. Díaz del Castillo, B. Historia verdadera de la Conquista dela Nueva España. – México: Porrúa, 1983. – 700 p. – ISBN 968-432-480-4.
5. Dobrushkin G. Melnikov V. Los códices mixtecos. Un intermedio musical. Colima: Ed. UdeC, 2017 – 144p.
6. Mendoza V. Música indígena de México /México en el Arte XI, 1950. – 25p.
7. Popol Vuh. Advertencia inicial de Agustín Estrada Monroy. – México: Editores mexicanos unidos, s. a., 2002. – 192 p. – ISBN 968-15-0353-8.

8. Sahagún, Fray Bernardino de. Historia General de las cosas de Nueva España. – México: Porrúa, 1999. – 1093 p. – ISBN 970-07-0299-5.

9. Saldívar. Historia de la música en México.– México: SEP Ed. Gernica, 1987. – 380 p. 10. Turrent L. La Conquista Musical de México. – México: Fondo de cultura económica, 1996. – 208 p. – ISBN 968-16-3987-1.

11. Сапонов М. Менестрели. – М.: Классика-XXI, 2004.– 400 с.– ISBN 589817-101-0.

УДК 383.316.6:57

Т.О.Кулага

аспірант кафедри теорії і методики музичної освіти та хореографії
Мелітопольський державний педагогічний
університет імені Богдана Хмельницького

АКТУАЛІЗАЦІЯ ПИТАНЬ ФОРМУВАННЯ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОГО ТЕЗАУРУСУ ШКОЛЯРІВ СТАРШИХ КЛАСІВ ПОЧАТКОВИХ СПЕЦІАЛІЗОВАНИХ МИСТЕЦЬКИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ (ШКІЛ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ)

Анотація: Стаття присвячена питанням естрадної вокальної педагогіки. Автор окреслює характерні риси естрадної манери виконання та розкриває необхідність теоретичного і методологічного аналізу і осмислення процесу формування естрадного вокально-виконавського тезаурусу школярів старших класів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів (шкіл естетичного виховання).

Ключові слова: тезаурус, естрадний вокал, мистецька позашкільна освіта.

Музична освіта в початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладах (школах естетичного виховання) є початковою ланкою спеціальної мистецької освіти, оновлення якої стає одним зі стратегічних завдань незалежної української держави. В свою чергу навчання естрадного співу в даний час є одним з найбільш затребуваних різними верствами населення складових музичної освіти.

На нашу думку, в вітчизняній системі музичної освіти у контексті естрадного вокалу існують певні недоліки, а саме: недостатньо вивчена теоретична складова процесу навчання естрадному співу; викладання академічного і естрадного співу ведеться за одними і тими ж програмами, не дивлячись на те, що ці різновиди співу багато в чому, а іноді і кардинально, відрізняються один від одного; викладання естрадного співу проводять педагоги академічного спрямування; в навчанні превалюють традиційні академічні методи навчання та репродуктивні види діяльності; не сформульовані відповідні

діагностично-критеріальний апарат, результати навчання та педагогічні підходи до їх досягнення; майже відсутні вітчизняні навчально-методичні посібники; не враховуються сучасні тенденції в репертуарному переліку та програмному матеріалі тощо.

Аналіз сучасної музично-педагогічної думки дає можливість констатувати, що питання мистецької освіти займають одне з важливих місць у загальній системі освіти, про що йдеться в Державній національній програмі “Освіта” (Україна XXI ст.), Законах України “Про освіту” та “Про позашкільну освіту”, “Концепції естетичного виховання учнівської молоді в умовах відродження української національної культури”, “Концепції загальної мистецької освіти”, “Національній доктрині розвитку освіти України в XXI ст.” тощо.

За останні роки у світі було накопичено значний досвід у галузі теорії та практики початкової спеціальної музичної освіти, внесено багато змін та доповнень до системи музичного навчання і виховання. Заслужують уваги праці С. Акреса, О. Аполлоні, В. Берека, М. Велнес, Ш. Волкера, Л. Гавриленко, Е. Грехема, Л. Дарлі-Хаммонд, Н. Дрожжиної, К. Кескинен, Є. Кобб-Джордан, Л. Красовської, Я. Кушки, Л. Масол, Т. Медвідь, Л. Сбітнєвої, Г. Стулової, Н. Фоломєєвої, Т. Самої, Д. Хьюгес, Дж. Чапмана тощо.

При всій їх значущості доводиться констатувати, що в системі музичної освіти відсутнє систематизоване знання з питань естрадної музичної педагогіки в початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладах (школах естетичного виховання), що і становить **проблему** нашого дослідження.

Актуальність дослідження полягає в тому, що теоретичні та методичні аспекти процесу навчання естрадному співу в сучасній українській мистецькій позашкільній освіті розкриті недостатньо і потребують переосмислення, оновлення та доповнення. Особливої актуальності набувають питання сутності і специфіки виразних засобів різних жанрів естрадного вокального виконавства, особливого характеру взаємозв'язку виконавця і глядацької аудиторії та їх практичного застосування в процесі початкової спеціалізованої мистецької освіти. Важливість даної методики полягає в спробі подолання **суперечностей**: між актуалізацією питань дитячої естрадної вокальної освіти та відсутністю нормативних документів та наукових досліджень тощо в сучасній вітчизняній системі позашкільної освіти; між соціальними потребами суспільства в високо-художньому вокально-естрадному мистецтві і станом розробленості проблеми навчання мистецтву естрадного сольного співу; між високими вимогами до якості виконання і недостатнім рівнем педагогічної та методичної забезпеченості щодо даної проблематики тощо.

Таким чином, **мета статті** полягає у висвітленні одного з досліджуваних нами питань у контексті актуалізації формування естрадного вокально-виконавського тезаурусу школярів старших

класів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів (шкіл естетичного виховання).

Основним **завданням** статті є заострення уваги на необхідності і значущості досліджень в області сучасної початкової естрадно-вокальної мистецької освіти.

Обсяг знань учнів у межах дисципліни “Клас сольного співу (естрадний)” визначається змістом поняття “естрадний вокал”, який в багатьох аспектах кардинально відрізняється від академічного. Саме тому методика навчання естрадному співу поєднує в собі дві рівноцінні частини – постановка голосу, яка поєднує формування і розвиток базових вокальних навичок та освоєння естрадної манери звуковидобування, звуковедення та артикуляції.

До базових вокальних навичок відносяться: відчуття дихальної опори, висока вокальна позиція, вокальна артикуляція, атака звуку, дикція.

Характерними рисами естрадної манери виконання є: особлива співоча лицева позиція «в посмішці»; відсутність єдиного способу звукоутворення, звуковидобування і звуковедення, навіть в рамках одного стилю; природне мовне розташування гортані; різноманітні не традиційні прийоми звуковидобування, такі як хрипкий, або розщеплений звук, “belting”, опертий фальцет, спів з придихом, компресований звук, вокальний крик, мовні звуки, із задіянням голосових зв'язок, що не мають фіксованої висоти, звуки дихання без роботи голосових м'язів, що не мають певної звуковисотності, звукові жести, промовляння словесного тексту без точно фіксованої висоти і ритмічного малюнка тощо [Антоненко, 77-78]; специфічні прийоми звуковедення, наприклад, глибока діафрагмальна вібрація, “running”, “bending”, “slide”; збереження мовного забарвлення голосу та мовні інтонації, як один з основних виразних засобів; використання будь-якого з наявних у вокаліста реєстрів і їх поєднань; застосування при співі всіх видів атаки; специфічні особливості метро-ритмічної організації; особливе інтонування, якому властиві “змінна”, нефіксована температура, не випадкові мікровідхилення висоти звуку, блюзова альтерація тощо; вільне ритмічне, мелодичне, стилістичне, темброве тощо трактування вокальної партії; індивідуальний характер сценічного виступу співака; більш експресивна, розкута манера співу; широке використання етнічних форм співу, елементів східної музики; синтез різних музичних стилів і напрямків; вплив афро-американської культури, блюзу, джазу; особливі принципи формоутворення; імпровізаційність тощо.

Але доводиться констатувати, що навіть не для всіх специфічних прийомів є терміни та їх обґрунтування, а тим більш теоретичні та методичні аспекти щодо формування цих компетентностей.

Все викладене дозволяє сформулювати тему починаємо нами дослідження як: **“Формування естрадного вокально-виконавського**

тезаурусу школярів старших класів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів (шкіл естетичного виховання)”.

У процесі дослідження планується проаналізувати філософську, культурологічну, мистецтвознавчу, методологічну, педагогічну наукову та методичну літературу; систематизувати накопичений зарубіжною та вітчизняною наукою матеріал щодо даної проблеми; створити цілісне уявлення про сутність, функціональну специфіку та структуру сучасного естрадно-вокального мистецтва; проаналізувати жанрові, стилістичні, інтонаційні, тембральні, формотворчі та інші його особливості тощо. На основі дослідженого матеріалу узагальнити, структурувати, зіставити, порівняти результати аналітико-дослідницької роботи, розробити модель формування естрадного вокально-виконавського тезаурусу школярів старших класів в закладах позашкільної освіти та провести діагностику результатів впровадження даної методики.

Теоретична і практична значущість дослідження полягає в можливості використання отриманих знань щодо формування естрадного вокально-виконавського тезаурусу школярів старших класів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів (шкіл естетичного виховання); застосування його результатів у практичній роботі з учнями на заняттях естрадного сольного співу і, як результат, підвищення загально-духовної, естетичної та музичної культури сучасного українського підростаючого покоління.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антоненко Е. О новых приемах интонирования вокальной музыки XX века и способах их интонации / Искусство и образование: журнал методики, теории и практики художественного образования и эстетического воспитания, №2(70) / гл. ред. Н. Кушаев / Е. Антоненко. – М., 2011. – с. 73-87

2. Дрожжина Н. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради: [дисертація] / Н. Дрожжина. – Харків: ТОВ "Рейтинг, 2008. – 22 с.

3. Каменецька Л. Формування культури виконання популярної вокальної музики у старшокласників [дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук, спец. 13.00.02 – “Теорія та методика музичного навчання”] / Л. Каменецька. – К., Національний педагогічний університет ім. М.П.Драгоманова, 2009.

4. Красовська Л. Сучасний вокал: методи навчання в різних жанрах музичного мистецтва [Електроний ресурс] / Л. Красовська. – Режим доступу: <http://ku-khsac.in.ua/kultura53/12.pdf>

5. Откидач В. Складові творчості естрадного співака (частина перша) / В. Откидач. // Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство : [зб. наук. пр.] / М-во освіти і науки, молоді та спорту України, Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. – Харків, 2011. – № 7. – с. 204–208.

6. Acres S. Toward an ontology of pop music [Submitted in fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy] / S. Acres. - University of Tasmania, 2014. – 221 p.

7. Hughes D. Teacher perspectives on singing in school education: purposes, approaches and participatory factors [Lecturer in Vocal Studies Department of Media, Music, Communication and Cultural Studies Macquarie University] / D. Hughes. – Unesco Observatory, Faculty Of Architecture, Building And Planning, The University Of Melbourne Refereed E-Journal, Vol 2. Issue 1., October 2010. – 19 p.

8. Taruskin R. Music in the Late Twentieth Century: The Oxford History of Western Music / R. Taruskin. – USA; Oxford University Press, 2009. – 610 p.

9. Winnie B. Contemporary vocal technique in the choral rehearsal: Exploratory strategies for learning [a dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts] / B. Winnie. – University of Washington, 2014. – 135 p.

УДК:784.4(477):688.742.4

А.В.Усачова

студентка IV курсу

Мелітопольський державний педагогічний
університет імені Богдана Хмельницького

ЄДНАННЯ УКРАЇНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ З ЕЛЕМЕНТАМИ СОНОРИСТИКИ В СУЧАСНОМУ ХОРОВОМУ МИСТЕЦТВІ

Анотація. У статті розглядаються питання стосовно хорового мистецтва крізь призму історії народу на теренах навчально-освітніх закладів, поєднання української народної пісні з «шумовими» елементами . Розкриваються результати дослідження, що відповідають сучасним педагогічним тенденціям.

Ключові слова: хорове мистецтво, історія розвитку фольклору, українська народна пісня, сонористика, сучасні педагогічні тенденції.

Annotation. The article deals with the issue of choral art throughout history people on the territory of teaching and education, unity of Ukrainian folk songs from the "noise" elements. Revealed the results of studies that meet modern educational trends.

Key words: choral art, history of folklore, Ukrainian folk song, sonoristic modern educational trends.

У духовному житті українського народу одне з провідних місць належить хоровій культурі. Хорове мистецтво розглядається з акцентуванням на ментальність, бо саме вона віддзеркалює найбільш важливі риси світогляду нашого народу, його художні та освітні традиції, які склалися упродовж багатьох століть. Тема тандему сонористики і фольклору на теренах загальноосвітніх закладів

потребує більш ґрунтовного дослідження. Нині є можливість отримання матеріалів, які згодом дедуктивно відкриють концепцію подальших наукових досліджень.

Метою статті є розгляд питання репертуарного плану переважно у поєднанні хорового елемента сонористики з українським фольклором.

Виклад основного матеріалу:

Українська народна творчість насичена колоритом, історією та етнічним традиційним забарвленням. Спадок, досконало викарбуваний пращурами, записаний митцями та поданий згодом у нотному варіанті, дає змогу і до нині не лише використовувати початкову форму обрядів, традицій пісенного жанру, а й застосовувати їх. Збирачі та примножувачі пісенної творчості зробили її загальнонародним надбанням. Цією творчістю та записами пісень з уст народу займалися письменники і композитори, фольклористи і співаки, вчителі і артисти. Серед них: Д.Бортнянський, О.Кошиць, М.Леонтович, М.Лисенко. Г.Сковорода, Т.Шевченко та багато інших. Отже, основою для творчості видатних композиторів стала саме народна пісня.

Варто зазначити, що в перерахованих вище митців була педагогічна освіта. Досконало вивчивши питання походження і розвитку музичного мистецтва, нами виявлено, що у навчальному процесі при пануванні народної педагогіки бракувало основного, нотного й дидактичного матеріалу. Справжніх музикантів-вчителів за призначенням це не зупинило, навпаки націлило на формування, розширення та збагачення народної пісенної культури. Період безперервної праці багатьох педагогів - музикантів підтверджений рукописними збірками з нотними записами. Найдавніші записи української народної пісні з'явилися на Закарпатті. Одним із перших етапів розповсюдження українського фольклору було записування народних пісень у вигляді збірок. Парадигмою народного пісенного фольклору стала творчість видатних діячів, регентів, вчителів та композиторів: Дзюбаревича З., Трутовського В., Львова М., Єдлічки А., Коціпінського А. та ін.

Останнім часом відбувається повернення до першооснов духовної культури, оригіналу традицій, обрядів, символіки, фольклору тощо, що сягають у глибину століть, також, досі ведеться активний пошук народознавчого, пісенного матеріалу. В умовах обставин, що склалися історично, актуальності набуває проблема музично-творчої діяльності підростаючого покоління. Наслідком історичних подій попередніх років постає концепція національно-патріотичного виховання у загальноосвітніх закладах, у якій головний акцент ставиться на вихованні патріотичних цінностей українців, традиції, історію. Як бачимо, запропонована проблема вирішується за допомогою принципу народності. За твердженням О. Яловської "Видатні педагоги минулого вважали, що освіта повинна здійснюватися за

допомогою народної словесності, яка яскраво і правдиво відображає історію народу, його життя і побут” [4,с.7] стає зрозумілим що, у практиці вчителів музичного мистецтва (у той період часу вчитель “Співів”) попередніх століть, напрямку народної педагогіки, застосовувались елементи та засоби музичної виразності в найрізноманітнішому поєднанні.

У загальноосвітніх закладах у рамках дисципліни “Музичне мистецтво” учні з 1-го по 8-й класи згідно з навчальною програмою здобувають теоретичні знання та елементарну музичну грамоту. Музично-творча діяльність та накопичення вокальних навичок досягається в умовах практичної роботи в позаурочний час у хорових колективах. За курсом “Шкільне хорознавство” відомо, що: “Результати музично-педагогічної творчості та експериментальних досліджень, спрямованих на пошуки шляхів розвитку музичних задатків і здібностей учнів у початковий період навчання у школі, докладно висвітлені у працях і творчості сучасних композиторів – Б. Фільц, Л. Дичко, Є. Станкович й багатьох інших.”[1]

Хорове мистецтво, відіграє провідну роль. Окрім умінь та навичок, що здобувають школярі: “Заняття співом, музикою позначається і на їх моральному вихованні. Пісні про Україну, про рідний край, про боротьбу за свободу й волю, свою державу формують найвищі моральні якості українського патріота” [1,38], ця думка підтверджена апробуванням на практиці.

Слід зауважити, що хоровий колектив та його орієнтовне спрямування на початковій стадії, залежить у переважній більшості від вповодбань керівника. Подальший процес росту очікується від сформованих заздалегідь на основі музичного мистецтва смаків й інтересів школярів. Існують різні форми сучасного шкільного хорового виконавства. Опираючись на уподобання та естетичні смаки сучасних педагогічних тенденцій, провідним видом хорової діяльності як у загальноосвітніх, так і в проф. орієнтованих навчальних закладах є фольклорний хор. Фольклор для розвитку учнів має надзвичайне значення, бо є складовою практичної народної педагогіки. Тож вивчення усної народної творчості та її використання дає початок формуванню життєвої компетенції школярів, що здійснюється через осягнення культури народу.

Фольклорні хорові колективи різняться своєю складовою, для них характерний оригінальний, своєрідний підбір репертуару, що поновлює народні пісні, через споріднення з обрядами, звичаями, традиціями. У свою чергу наша народна пісенна творчість певною мірою втілилася у колядках, щедрівках, коліскових, веснянках, купальських, обжинкових, весільних піснях. Із глибини віків досі лунає й бринить українська народна пісня, що образами лине до фантазії школярів, де малює картини життя нашого народу, де висвітлює побут, показує справжню козацьку відвагу.

Підбір репертуару заслуговує особливої уваги, адже від того, наскільки правильно і доречно підібраний репертуар хору, залежить кінцевий результат хорової діяльності колективу. Фахівці-музиканти в умовах тривалої наукової праці використовують вже існуючі хорові твори, але надають певної барви “новітнього” за допомогою стилізації та обробки народної пісні.

Мистецтво хорового співу досягло максимального розквіту завдяки засобам та елементам музичної мови, яка вдосконалюється й дотепер. Одним із таких музичних елементів є сонористика, яка становить предмет нашого наукового інтересу в контексті її функціонування в хоровому мистецтві.

Музикознавці використовують термін “сонористика” на ряду з терміном “сонорика”, намагаючись надати їм різного смислового значення. Сонорика являє собою “музику звучностей”, що при звучанні яскравої гри відтінків різниться лише меншою частиною утворених тонів. Сонористика – “музика тембрових забарвлень” (не має точної висоти, відсутній ефект тону, сприймається одним цілим блоком) далі подана видова частина сонорики. Термін сонористика (сонорний напрямок в музиці; іт. *Sonore* - звучати) - музична діяльність, в основі якої лежить не висота звуку, а тембр і в якій йде пошук нових музичних фарб.

На нашу думку, ця проблема є актуальною, адже, поєднання українського народного фольклору з елементами сонористики слугує вирішенню проблеми трансляції та інтеграції культурних й етнографічних цінностей попередніх століть.

Серед перших представників, які досліджували специфіку поєднання музики й сонористики були діячі мистецтва, композитори та науковці: К. Штокхаузен (Німеччина), Д. Лігеті (Австрія), К. Пендерецький (Польща), В. Годзянський, Л. Грабовський, В. Сільвестров (Україна). Не зважаючи на те, що питання української хорової музики на сьогодні є глибоко дослідженим, проте питання відтворення та наповнення хорової української фольклорної музики засобами сонористики є мало вивченим.

Зразки хорового мистецтва стають об'єктами інтересу, потрапляють в інші функціональні умови і підлягають відповідній інтерпретації й трансформації. У рамках осмислення сучасної стилізації хорової культури, важливим напрямом є вивчення її культурних здобутків, спадщини українського фольклору, народної творчості з позицій місця у них елементів сонористики. Наступним кроком є сприйняття вже отриманих у результаті стилізації нових форм творів. Сонористичні елементи хорового мистецтва відкривають сповна свої можливості у поєднанні з українською народною піснею. Це можуть бути: календарно-обрядові, побутові, історичні, хорові твори а'cappella з “шумовим супроводом”. Основу супроводу становить сонорика – (лат. *Sonorous* – дзвінкий, голосний, шумливий) – метод

відтворення музики, що ґрунтується на оперуванні самодостатніми “звуковими барвами”, без огляду на їхню ладо-тональну визначеність. Розпізнається за специфічними іманентними закономірностями [2]. Звертаючись до історичних джерел, акцентуємо увагу на те що, сонористика, яка належить до другої групи сонорики, відтворювала й наслідувала звуки довкілля – церковних дзвонів, шум морських хвиль та вітру, дзюрчання струмка тощо.

У своєму дослідженні ми апробували впровадження поєднання елементів “шумового” супроводу хорових, народних, стилізованих творів з українським фольклором. Розвивальні технології застосування елементів сонористики під назвою “шумові барви” мають позитивний вплив на учнів шкільних хорових колективів. Значна увага приділяється ритмічності ансамблю та творчому використанню допоміжних предметів побутового або природного походження, що застосовуються під час виконання твору. Отже, у результаті вивчення змісту елементів сонористики та їхнього використання у процесі навчання музичного мистецтва школярів ми дійшли до висновку, що справжній ефект від ритмічного шуму досягається лише у поєднанні з народною піснею.

Вдалими прикладами результату проведеного дослідження, що відбулося при єднанні форм, елементів сонористики з фольклором у хоровому мистецтві для школярів є : речитативне виконання української народної пісні з етнічно-тембральним вокальним забарвленням того чи іншого регіону; сонористика (шумові барви за допомогою відтворення голосом) з оригінальним введенням ритмічного малюнку. Імітація храмового дзвону та ударних інструментів на склад «БОМ», «ДУМ» та «ДІНЬ»; сонористика (шумові барви за допомогою використання інструментів, що запозичені з побуту українського народу, з наведеним прикладом а саме сушений гарбуз, дошка для прання, склянки) з варіативно-куплетною формою укр.нар.пісні.

Висновки: Упродовж багатьох століть відбувався процес національної ідентифікації українського народу через мистецтво, внаслідок чого з’явився ряд хорових перлин. Мистецька діяльність вчителів музичного мистецтва, хормейстерів, художніх керівників на теренах загальноосвітніх закладів спрямована на розвиток української культури. Отже, використовуючи народну мову та надбання усної народної творчості у поєднанні з хоровими елементами сонористики отримали синтез. Справжні поціновувачі своєю діяльністю маніфестують усе багатство національної культури.

ЛІТЕРАТУРА

1.Доронюк В.Д., Зваричук Ж.Й.. Шкільне хорознавство: Навч. посібник. для викладачів і студентів музичних факультетів вищих навч. закладів.-Івано-Франківськ.: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ, 2008. – 336 с.

2. Ростовський О.Я. Теорія і методика музичної освіти: Навч.-метод. посібник. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2011. – 640 с.
3. Руснак І. Є. Фольклор і фольклористика / І. Є. Руснак // Український фольклор: навч. посіб. / І. Є. Руснак. – К. : Академія, 2010. – С. 5-30
4. Яловська О.О.. Народні перлини для дитини. Навч. посібник – Тернопіль.: Мандрівець, 2013. – 408 с.

Наукове видання

ПЕДАГОГІКА МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА, ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ ТА ХОРЕОГРАФІЇ У КОНТЕКСТІ ІНТЕРНАЦІОНАЛІЗАЦІЇ ОСВІТИ

Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції

(8-10 листопада 2017 року)

Підписано до друку 29.11.2017 р. Формат 60*84/16
Папір офсетний. Гарнітура Arial.
Друк цифровий. Умовні друковані аркуші 11,4
Наклад 100 примірників. Замовлення № 2316

Видано та надруковано ФО-П Однорог Т.В.
72313, м. Мелітополь, вул. Героїв Сталінграду, За
Тел. (098) 243 96 51

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до
Державного реєстру видавців, виробників і розповсюджувачів видавничої продукції
від 29.01.2013 р. серія ДК № 4477