

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

**ПЕДАГОГІКА МИСТЕЦТВА
ДЛЯ КУЛЬТУРНОГО ЗРОСТАННЯ ОСОБИСТОСТІ
ВПРОДОВЖ ЖИТТЯ**

Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції

(7-9 листопада 2019 року)

Мелітополь, 2019

УДК: [378.013.43:7]:316.612(06)

П24

Друкується згідно рішення Вченої Ради Навчально-наукового інституту соціально-педагогічної та мистецької освіти Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького протокол № 4 від 20.11.2019

Рецензенти:

Соколова Алла Вікторівна, доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри теорії і методики мистецької освіти та диригентсько-хорової підготовки декан факультету мистецтв Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди

Мельник Ольга Петрівна, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри педагогіки мистецтв та фортепіанного виконавства факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ ім. М.П.Драгоманова.

П 24 Педагогіка мистецтва для культурного зростання особистості впродовж життя: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (м. Мелітополь, 7-9 листопада 2019 р.) / Відповід. ред. Н.А.Сегеда. – Мелітополь: Видавництво Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького, 2019. – 181 с.

ISBN 978-617-7823-05-5

Збірка містить тези і статті учасників Міжнародної науково-практичної конференції “Педагогіка мистецтва для культурного зростання особистості впродовж життя”. Зміст публікацій спрямований на висвітлення різних аспектів таких питань: історико-методологічні підвалини дослідження людинотворчої сутності педагогіки мистецтва; педагогічна сутність і зміст людинотворчої функції мистецтва у контексті концепції “Нова українська школа”; аналіз світового досвіду формальної, неформальної та інформальної мистецької освіти для культурного зростання особистості впродовж життя; концептуально-методичні засади забезпечення якості художньо-педагогічного супроводу культурного зростання людини засобами мистецтва в освітньому процесі; методичні основи реалізації індивідуально-творчого підходу до викладання фахових дисциплін у закладах позашкільної та спеціалізованої мистецької освіти; дослідно-експериментальна робота молодих науковців та студентів з розробки та апробації творчих проектів особистісного зростання засобами мистецтва.

Відповідальність за наукову коректність і оригінальність текстів несуть їх автори.

ISBN 978-617-7823-05-5

УДК: [378.013.43:7]:316.612(06)

© Н.А.Сегеда, 2019

ЗМІСТ

Антоненко О. М. ФОРМУВАННЯ МИСТЕЦЬКИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ ШКОЛЯРІВ (НА ПРИКЛАДІ ВПРОВАДЖЕННЯ В НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС ЛІЦЕЮ №9 м. МЕЛІТОПОЛЯ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОГО КОМПОНЕНТУ).....	7
Багрій Т. Є. АКТИВІЗАЦІЯ САМОСТІЙНОГО МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ МАЙБУТНЬОГО ПЕДАГОГА-МУЗИКАНТА В КЛАСІ ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ	10
Борщ О. В. ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОГО ПОНЯТІЙНО-ТЕРМІНОЛОГІЧНОГО АПАРАТУ У МОЛОДШИХ СПЕЦІАЛІСТІВ ХУДОЖНІХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ.....	13
Брежнєва С. Б. ВПЛИВ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИХ ПЕРЕДУМОВ НА РОЗВИТОК ЕТНОКОНФЕСІЙНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ МЕНОНІТІВ НА ПІВДНІ УКРАЇНИ.....	16
Василенко Л. М. ПРИНЦИПИ ВОКАЛЬНО-МЕТОДИЧНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА	19
Верещагіна-Білявська О. Є. СУЧАСНА ДУХОВНА МУЗИКА У ФАХОВІЙ ПІДГОТОВЦІ ПЕДАГОГА-МУЗИКАНТА	22
Власенко Е. А. ВИКОРИСТАННЯ ПЕДАГОГІЧНО ДОЦІЛЬНОЇ РЕПЕРТУАРНОЇ ПОЛІТИКИ У ФОРМУВАННІ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА.....	25
Вольська Ю. В. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-СЦЕНІЧНИХ УМІНЬ УЧНІВ У ПРОЦЕСІ ВОКАЛЬНОГО РОЗВИТКУ	28
Врубель Г. Ф. МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКА КОМПЕТЕНТНІСТЬ ЯК КОМПОНЕНТ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ	31
Глотова в. А. ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИЙ СМАК ЯК СКЛАДОВА ПРОЦЕСУ ФОРМУВАННЯ ОСОБИСТОСТІ	35
Гончарова Н. А. ФОРМУВАННЯ ЗАГАЛЬНОКУЛЬТУРНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ УЧНІВ ЗАСОБАМИ СУЧАСНИХ КОМП'ЮТЕРНИХ ТЕХНОЛОГІЙ НАВЧАННЯ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА.....	37
Громченко В. В. ІНФОРМАЛЬНА ОСВІТА В КОНТЕКСТІ САМОАКТУАЛІЗАЦІЇ МИТЦЯ	43

Гуньо Н. О. ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ПЕДАГОГІВ-МУЗИКАНТІВ ДО ХУДОЖНЬО-ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ.....	46
Жуков В. П. ЗАСАДИ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ДО ІНТЕГРОВАНОГО НАВЧАННЯ УЧНІВ.....	49
Заліська Г. О. ТЕОРЕТИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ ВИКОНАВСЬКИХ НАВИЧОК В УЧНІВ-ГІТАРИСТІВ ДИТЯЧИХ МУЗИЧНИХ ШКІЛ.....	52
Kim O. O MUSIC-AESTHETIC EDUCATION OF PRIMARY SCHOOL CHILDREN IN KHARKIV SPECIALIZED SCHOOL OF I-III DEGREES № 181 “CHEONGSURI”	55
Коміссар В. М. МЕТОДИЧНІ ОСНОВИ РОБОТИ ДИРИГЕНТА НАД ЕЛЕМЕНТАМИ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО ЗВУКОВЕДЕННЯ	58
Конькова М. О. ІНТЕГРАЦІЯ В СУЧАСНУ МЕТОДИКУ НАВЧАННЯ ГРИ НА ГІТАРІ ЗАРУБІЖНИХ ВИКОНАВСЬКИХ ШКІЛ.....	61
Котова Л. М., Сергєєва В. П. ЗАПАМ'ЯТОВУВАННЯ НОТНОГО ТЕКСТУ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ УЧНЯМИ ДМШ У ПРОЦЕСІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ	64
Кулініч К. О. СУТНІСТЬ ПОНЯТТЯ «ІНТЕРПРЕТАЦІЯ» З ПОЗИЦІЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ	67
Ліпко А. П. ХАРАКТЕРИСТИКИ ДУХОВНОЇ МУЗИКИ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ	70
Маринчук Т. Т. ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК РИТМІЧНОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ У СИСТЕМІ МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ КАРЛА ОРФА	74
Мартинюк А. К. РЕПЕРТУАР ХОРОВОГО КОЛЕКТИВУ ТА ЙОГО ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ В НАУКОВОМУ ОСМИСЛЕННІ ІВАНА ЗАБОЛОТНОГО.....	77
Мартинюк Т. В. НАУКОВІ ЗАСАДИ ХОРОВОЇ ПЕДАГОГІКИ ІВАНА ЗАБОЛОТНОГО ...	81
Марченко А. А. ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНО- ХОРОВОЇ РОБОТИ З МОЛОДШИМ ХОРОМ СПЕЦІАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ	85
Мержева Л. Ф. ДЕЯКІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРИ ОСОБИСТОСТІ	

МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА НА ДИСЦИПЛІНАХ ХОРОВОГО ЦИКЛУ	88
Мітєва А. М. ПЕДАГОГІЧНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОСВІДОМОСТІ УЧНІВ НА УРОКАХ МУЗИКИ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ШКОЛІ	91
Назаренко І. М. ПЕДАГОГІЧНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ УМІНЬ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ У МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН.....	95
Невинна Г.В. ФОРМУВАННЯ ДОСВІДУ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СТУДЕНТІВ У ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ	98
Нюняєва В. С. МУЗИЧНО-РИТМІЧНИЙ РОЗВИТОК ПЕРШОКЛАСНИКІВ З РАННІМ ДИТЯЧИМ АУТИЗМОМ (РДА).....	102
Окороков У.І. ТРАВМАТИЗМ НА ЗАНЯТТЯХ ХОРЕОГРАФІЇ.....	104
Панченко Г. П. Жмаєва А. С. ПЕРСПЕКТИВНІ ФОРМИ І МЕТОДИ ОРГАНІЗАЦІЇ МУЗИЧНО- ПЕДАГОГІЧНОГО ПРОЦЕСУ.....	107
Панченко Г.П., Міщенко С.П. СИСТЕМНІ КОМПОНЕНТИ ПРОФЕСІЙНОГО КОМПЛЕКСУ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА	111
Пархоменко Е. К. ТЕХНІЧНИЙ РОЗВИТОК ЯК НЕВІД'ЄМНА СКЛАДОВА ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ УЧНІВ-ПІАНІСТІВ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ	114
Пачева В. О. РОЗВИТОК МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОГО АПАРАТУ СТУДЕНТА - ІНСТРУМЕНТАЛІСТА В ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИЦІ МУЗИЧНОГО НАВЧАННЯ.....	117
Переверзєва О. В. ПЕДАГОГІЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВИХ ДИСЦИПЛІН У ФОРМУВАННІ КУЛЬТУРИ САМООСВІТИ МАЙБУТНЬОГО ПЕДАГОГА МУЗИКАНТА.....	120
Пех В. Р. РОЛЬ ІННОВАЦІЙНИХ ПЕДАГОГІЧНИХ ТЕХНОЛОГІЇ У СУЧАСНОМУ НАВЧАЛЬНО-ВИХОВНОМУ ПРОЦЕСІ.....	124
Романцова С. О. СЦЕНІЧНА ТА СПОРТИВНА ФОРМА СУЧАСНОЇ БАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ «ФОРМЕЙШН»	126
Сердюк Л. О. СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОГО СКРИПКОВОГО ВИКОНАВСТВА У КОНТЕКСТІ СКРИПКОВОГО МИСТЕЦТВА XX СТОЛІТТЯ	129

Стотика І. Г., Халіна Т. А. ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНО-ПРОСВІТНИЦЬКОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА	131
Стотика О. В., Гуйван Ю. О. ЕЛЕКТРОНІ ІНСТРУМЕНТИ У РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ УЧНІВСЬКОЇ МОЛОДІ	135
Стотика О. В., Третяков В. Є. ЕЛЕКТРОННО-МУЗИЧНІ ТЕХНОЛОГІЇ У ПІДГОТОВЦІ ЕСТРАДНО- ДЖАЗОВОГО ВОКАЛІСТА.....	138
Стотика О. В., Кулаковська А. А. ГЕНЕЗА ВОКАЛЬНОГО ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА СУЧАСНОСТІ	141
Стотика О. В., Чорна Н. В. ПРОФЕСІЙНА ПІДГОТОВКА СТУДЕНТІВ У ПРОЦЕСІ ІНДИВІДУАЛЬНОГО НАВЧАННЯ В КЛАСІ ЕСТРАДНОГО СПІВУ.....	145
Терещенко С. В. АНАЛІТИКО-ДІАЛОГІЧНА ТЕХНОЛОГІЯ ДЛЯ КУЛЬТУРНОГО ЗРОСТАННЯ ОСОБИСТОСТІ ШКОЛЯРІВ ВПРОДОВЖ ЖИТТЯ ЗАСОБАМИ МИСТЕЦТВА	149
Федотова Т. Л. УРОК МИСТЕЦТВА ЯК ОСНОВНИЙ СПОСІБ ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИХ ІНТЕРЕСІВ ПІДЛІТКІВ	152
Харченко Ю. Т. ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОЇ СПІВПРАЦІ ВИКЛАДАЧА І КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА НА ЗАНЯТТЯХ З НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ	158
Чабанова Н. ЗНАЧЕННЯ ВОКАЛЬНОГО НАВЧАННЯ У РОЗВИТКУ ЦІННІСНОГО СТАВЛЕННЯ СТАРШОКЛАСНИКІВ ДО КЛАСИЧНОЇ МУЗИКИ	161
Чен Хань КОГНІТИВНИЙ КОМПОНЕНТ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ДО ЗАСТОСУВАННЯ НАРОДНО-ПІСЕННОЇ ТВОРЧІСТІ В ПЕДАГОГІЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ...	164
Червонська Л. М. ФОРМУВАННЯ ТЕРМІНОЛОГІЧНОЇ СИСТЕМИ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ	167
Черкес Л. О. КЛАСИЧНИЙ ТАНЕЦЬ ТА ЙОГО ШКОЛА В СИСТЕМІ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ.....	170
Черняк Є. Б., Йоркіна Н. В., Скачкова Н. А. ЛІНГВОПОЕТИКА ЗВУКО-ЦВЕТОВОЙ СИНЕСТЕЗИИ «КАМЕРНОЙ МУЗЫКИ» ДЖЕЙМСА ДЖОЙСА.....	173
Ягірська Т. В. ПРОБЛЕМА РОЗВИТКУ ПРОФЕСІЙНОГО ІНТЕРЕСУ В СУЧАСНІЙ НАУКОВО-ПЕДАГОГІЧНІЙ ЛІТЕРАТУРІ	176

О. М. Антоненко

кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри інструментального виконавства
та музичного мистецтва естради
Мелітопольський державний педагогічний
університет імені Богдана Хмельницького

**ФОРМУВАННЯ МИСТЕЦЬКИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ
ШКОЛЯРІВ (НА ПРИКЛАДІ ВПРОВАДЖЕННЯ В НАВЧАЛЬНИЙ
ПРОЦЕС ЛІЦЕЮ №9 м. МЕЛІТОПОЛЯ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОГО
КОМПОНЕНТУ)**

Анотація. Аналізуються підходи щодо формування та розвитку мистецьких компетентностей школярів шляхом інтеграції у навчальний процес загальноосвітнього навчального закладу курсів з різних видів мистецтв. Розглянуто систему функціонування художньо-естетичного компоненту мелітопольського ліцею №9.

Ключові слова: художньо-естетичне виховання, мистецька компетентність, Мелітопольський ліцей №9.

Olexandr Antonenko

PhD in Arts, associate professor
of chair instrumental performance
and music art pop
of Melitopol State Pedagogical University
named after Bogdan Khmelnytsky

**FORMATION OF CREATIVE COMPETENCE OF
SCHOOLCHILDREN (BASED ON THE INTRODUCTION OF THE
ARTISTIC AND AESTHETIC COMPONENT IN THE EDUCATIONAL
PROCESS OF THE MELITOPOL LYCEUM № 9)**

Annotation. The article analyzes the approaches to the formation and development of the artistic competences of schoolchildren by integrating courses in different types of arts into the educational process of a comprehensive educational institution. The system of functioning of the artistic and aesthetic component of the Melitopol Lyceum № 9 is considered.

Key words. artistic and aesthetic education, artistic competence, Melitopol Lyceum № 9.

Процеси євроінтеграції в Україні зумовили необхідність суттєвого реформування діяльності багатьох соціальних інституцій і насамперед системи освіти, перед якою постає завдання виховання цілісної особистості та соціокультурного середовища. Одним із напрямків визначених у Національній стратегії розвитку освіти в Україні є “перебудова навчально-виховного процесу на засадах “розвиваючої педагогіки”, спрямованої на раннє виявлення потенціалу (задатків) у

дітей та їх найбільш повне розкриття з урахуванням вікових та психологічних особливостей”.

Не менш актуальним завданням для сучасної освіти є духовний розвиток дитини. Важливим чинником формування духовних цінностей підростаючого покоління є мистецтво. Воно вчить дитину вірно засвоювати необхідні духовні новоутворення, як своєрідний регулятивний інструмент впливу на становлення людини, виступає провідним фактором естетичного виховання. Мистецтво залучає до споживання і творення цінностей національної та світової культури.

Отже, актуальним завданням сучасної освіти, не зменшуючи ролі морального, патріотичного, політичного, правового виховання, є розвиток мистецьких компетентностей особистості. Саме останнє обумовило створення експериментального навчального закладу – Мелітопольського ліцею №9, освітнього закладу нового типу, в якому поєднані повна загальна середня освіта та курси навчання з різних видів мистецтв. Одним з головних завдань діяльності даного навчального закладу стала орієнтація на естетичне виховання підростаючого покоління шляхом залучення дитини до мистецтва.

У навчальний процес Ліцею №9 інтегрований художньо-естетичний компонент (ХЕК). Його функціонування зорієнтоване на формування в учнів естетичної свідомості, естетичного відношення до навколишнього світу, задоволення потреб у художній самореалізації та самовдосконаленні.

Програмою діяльності ХЕКу передбачено систематичне проведення групових та індивідуальних занять учнів під керівництвом педагогів. За своїми здібностями та уподобаннями дитина вибирає напрямок художньої освіти з шести відділень: вокально-хорового, інструментального, хореографічного, театрального, декоративно-ужиткового, культурно-інформаційного.

Поряд із набуттям загальної середньої освіти учень занурюється у світ неповторної краси мистецтва. Педагог-мистець дає учням художньо-естетичну освіту, знайомить з “таємницями” художньої творчості, складовими мистецького твору, художніми образами, особливостями мистецьких напрямків, тощо. Виявляючи природне обдарування дитини, педагог створює умови для її розвитку, формує систему художньо-естетичних цінностей, намагається розвинути її до рівня, що забезпечує необхідне суспільству естетичне ставлення до світу.

Турботою педагога ліцею №9 є не лише міра розвитку творчих здібностей дитини, а й з'єднання їх в справжній комплекс, в складну здібність до естетичного розвитку, й врешті-решт формування специфічних мистецьких компетентностей. Одним з провідних напрямків роботи викладачів мистецьких дисциплін є пошук методів навчання, які формують знання про мистецтво, набуття дитиною вмінь та навичок в різних видах художньої та творчої діяльності, що сприяють формуванню мистецької компетентності. Розвиток навичок сприйняття,

інтерпретації, оцінки творів мистецтва допомагає виховати людину, що прагне до самореалізації, вміє критично мислити, цінувати культурну спадщину і здатна творчо збагачувати її.

Принципи організації навчально-виховного процесу ліцею №9 спрямовані на створення максимально сприятливих умов для творчого розвитку особистості, задоволення духовних та естетичних потреб учнів, виховання патріотизму, підготовку учнів до вступу у вищі навчальні заклади на спеціальності художньо-естетичного спрямування. Все це вимагає від викладачів розробки нових підходів, які б сприяли розширенню загальної мистецької ерудиції учнів, орієнтували їх на оцінку і вибір інформації, сприяли поглибленню знань та забезпечення розвитку виконавських умінь.

Згідно шкільного моніторингу зайнятість учнів школи у гуртках та факультативах ХЕКу має тенденцію до збільшення. Якщо у 2014–2015 навчальному році вона становила 113%, то у 2017–2018 – 127 %. Такий високий відсоток зумовлений тим, що багато дітей відвідують відразу декілька відділень ХЕКу. Наприклад, навчаються грати на скрипці та відвідують лекції з художньої культури, або є членами шкільного театру та засвоюють ази вокального й хорового мистецтва.

Результативність цих занять виявляється не лише в художньо-естетичній освіченості й вихованості учнів ліцею, а й у реальних досягненнях у тому чи іншому виді мистецької діяльності. Творчі колективи ліцею №9 – декоративно-ужиткова студія, інструментальний ансамбль, хор “Джерело”, вокальний ансамбль “Співаночки”, газета “У дев'яточку”, театр “Балаганчик”, клуб спортивного бального танцю “Феєрія” неодноразові лауреати обласних, всеукраїнських та міжнародних фестивалів і конкурсів.

Керівництво художньо-естетичним компонентом ліцею №9 здійснює художня рада, до складу якої входять викладачі з мистецьких дисциплін та адміністрація. Серед завдань, що покладені на художню раду, виділяємо: організацію освітньої та концертної діяльності, моніторинг та контроль за творчим розвитком учнів.

Науково-методичне забезпечення навчально-виховного процесу з напрямку художньо-естетичного виховання реалізується шляхом співпраці Мелітопольського ліцею №9 з Національною академією педагогічних наук України (укладено угоду про співпрацю) та професорсько-викладацьким складом навчально-наукового інституту соціально-педагогічної та мистецької освіти Мелітопольського державного педагогічного університету ім. Б. Хмельницького.

На сьогодні ліцей №9 м. Мелітополя є навчальним закладом, у якому на ґрунтовній науковій та методичній базі впроваджуються інноваційні підходи до системи загальної середньої освіти. Шляхом інтеграції у навчальний процес курсів з різних видів мистецтв закладаються основи художнього і духовного розвитку особистості з широким культурним світоглядом.

В умовах національно-культурної розбудови української держави саме з естетизацією освіти пов'язуємо перспективи гуманізації суспільства, утвердження духовних ідеалів та загальної культури вітчизняного соціуму. Відтак, відкриття навчальних закладів, у яких поєднана загальна середня та мистецька освіта, вважаємо актуальним для сучасної системи освіти України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дем'янчук О. Н. Педагогічні основи формування художньо-естетичних інтересів школярів : навчально-методичний посібник. Київ : ІЗМН, 1997. 64 с.

2. Джола Д. М., Щербо А. Б. Теорія і методика естетичного виховання школярів : навчально-методичний посібник. Київ : ІЗМН, 1998. 392 с.

3. Масол Л. Школа культури виховує людину, яка мислить і прагне творити. Початкова школа. 2001. № 4. С. 42–45.

4. Рудницька О. Інтегративні зв'язки у викладанні предметів художньо-естетичного циклу. Початкова школа. 2001. № 5. С. 40–43.

5. Скребець Н. С. Естетичне виховання учнів в умовах відродження української національної культури. Позакласний час. 1999. №9. С.25–29.

6. Ши Цзюнь-бо. Методика формування мистецької компетентності майбутніх учителів музики в процесі фортепіанної підготовки : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Кив, 2007. 22 с.

Т.Є.Багрій

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

АКТИВІЗАЦІЯ САМОСТІЙНОГО МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ МАЙБУТНЬОГО ПЕДАГОГА-МУЗИКАНТА В КЛАСІ ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ

Анотація. У тезах висвітлено питання активізації самостійного музичного мислення для особистісного та професійно-творчого розвитку майбутнього педагога-музиканта.

Ключові слова: педагог-музикант, самостійне музичне мислення, виконавська діяльність, навчально-творча діяльність.

ACTIVIZATION OF INDEPENDENT MUSICAL THINKING OF THE FUTURE EDUCATION MUSICIAN IN THE CLASS CHOIR DIRECTION

Annotation. Theses cover the issue of activating independent musical thinking for the personal and professional and creative development of a future music teacher.

Key words: music teacher, independent musical thinking, performing activity, educational and creative activity.

Розвиток сучасної освіти характеризується підвищеною увагою до внутрішнього потенціалу особистості. Удосконалення якості освіти спрямоване на підготовку ініціативних фахівців, здатних самостійно вирішувати складні професійно-творчі завдання.

Центральним феноменом музичної діяльності є музичне мислення. Поняття “музичне мислення” широко використовується науковцями у філософських, музикознавчих і, зокрема, психолого-педагогічних працях. У психологічних дослідженнях музичне мислення розглядається як реальна психічна діяльність, за допомогою якої особистість залучається до музичного мистецтва, осягає зміст закладених музичних цінностей. У сучасних психолого-дидактичних дослідженнях науковцями доведено, що самостійність мисленнєвих операцій є однією з передумов успішного оволодіння знаннями, уміннями, навичками.

Сьогодні, на жаль, рівень підготовки вчителя музичного мистецтва не завжди відповідає вимогам часу. Музично-теоретична та виконавська підготовка не в повній мірі відповідають сучасним вимогам. Випускники не володіють достатніми навичками організації процесу вивчення музичного твору і, як наслідок цього, – виконання твору не відтворює задум композитора. Це свідчить про актуальність проблеми розвитку в майбутнього педагога-музиканта самостійного музичного мислення.

Майбутній педагог-музикант, готуючи себе до професійної діяльності, повинен оволодіти необхідними навичками музичної діяльності, розвивати в собі різні аспекти музичного мислення. Активізація музичного мислення є опорою його переконань, поглядів, художнього смаку і виражається в майстерності інтерпретації - умінні індивідуальної розробки, власного підходу в концепції виконання хорового твору. Підготовка диригента передбачає оволодіння всім комплексом виконавських засобів виразності, а не зводиться до суто технічної диригентської техніки.

Активізація самостійного музичного мислення сприяє стабільності розвитку інтелекта, формує такі якості, які дають можливість засвоювати музичну інформацію, яка постійно поповнюється.

Навчально-творча діяльність у класі хорового диригування передбачає знайомство з хоровою літературою різних стилів та національних шкіл, розвиток навичок самостійної роботи над хоровим твором, удосконалення технічних прийомів диригування. Велика увага під час навчання приділяється розвитку здібностей для самостійного вирішення художньо-творчих завдань. Індивідуальні заняття в класі хорового диригування передбачають розвиток у студента самостійного пізнання музики з опорою на її специфічні закономірності і виявлення особистісного відношення. Вирішення цих завдань можливо лише за

умови активного відношення до навчального процесу, яке виявляється в зосередженні майбутнього педагога-музиканта на образно-художньому змісті музики, на її музично-виразних засобах.

Творча самостійність майбутнього педагога-музиканта виявляється в особистісному ставленні до емоційно-образного змісту хорового твору, у самостійному пошуку художньо-образних засобів в передачі задуму композитора, в оригінальності інтерпретації, вирішенні художньо-виконавських завдань.

Використання різних форм роботи на індивідуальних заняттях у класі хорового диригування сприяє активізації самостійного мислення студентів. Вивчення шкільного репертуару спонукає студента до практичного застосування таких навичок, як читання з аркуша, транспонування, адже в школі часто доводиться змінювати тональність залежно від індивідуальних вокальних навичок школярів; підбір і гра на слух – програмні пісні пропонуються без акомпанементу. Оволодіваючи такими навичками, студент підвищує свою майстерність.

О.Є.Ткачова в науковому дослідженні зазначає, що для розвитку музичного мислення необхідні певні педагогічні умови, а саме:

- навчальний процес повинен здійснюватися в рамках технології критичного мислення, діалогової взаємодії;
- ціннісні інтегративні основи дії музичного, мовного та образотворчого мистецтва є фактором формування духовної культури особистості [2].

Структура творчої самостійності студентів містить компоненти, які взаємопов'язані між собою, а саме:

- мотиваційний, який виявляється в творчому спрямуванні на самостійний пошук художньо-виразних засобів музичного твору, зацікавленості в удосконаленні професійно-виконавської діяльності;
- креативний, який визначається здатністю до виявлення індивідуальності, оригінальності в процесі інтерпретації хорового твору, творчої активності у вирішенні художньо-виконавських завдань;
- операційний, який полягає у творчому використанні студентом способів художньо-образного інтонування твору, який вивчається, здатності самостійно їх відбирати з врахуванням змісту твору, аналізувати результати виконання і знаходити шляхи та способи вирішення проблем, які виникають [1].

Для майбутнього педагога-музиканта розвиток самостійного музичного мислення має велике значення в подальшій творчій діяльності. Практикою доведено, що активізація самостійного музичного мислення сприяє інтелектуальному розвитку, дає повноцінні результати професійного зростання особистості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1.Дмитриенко Т.И. Формирование творческой самостоятельности студентов-исполнителей в процессе обучения в вузе: автореферат дис.

... кандидата педагогических наук: 13.00.02 / Дмитриенко Татьяна Ивановна. - Краснодар, 2009.- 23 с.

2.Ткачева Е.Е. Музыкальное мышление – способ формирования личности учащихся // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена No 51., СПб.: Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, 2008. –С. 302-308.

О.В.Борщ

викладач Комунальний заклад
“Мелітопольське училище культури”
Запорізької обласної ради

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОГО ПОНЯТІЙНО-ТЕРМІНОЛОГІЧНОГО АПАРАТУ У МОЛОДШИХ СПЕЦІАЛІСТІВ ХУДОЖНІХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ

Анотація. У тезах порушується питання про основи формування та засвоєння понятійно-термінологічного апарату студентами в процесі навчання дисципліни “Історія образотворчого мистецтва”, акцентується увага на методиці засвоєння таких понять та перспективах використання в практичній діяльності.

Ключові слова: поняття, термін, формування понять, навчання, професійна підготовка.

Annotation. The thesis deals with the topic of forming and mastering of conceptual and terminological apparatus by students in the process of learning the discipline «History of Fine art», emphasizes the method of forming of such professional terminology and prospects of use in practice.

Key words: concept, a term, forming of concepts, learning, professional training.

При формуванні освітніх програм підготовки молодшого спеціаліста для спеціальностей художнього напрямку, очікувані результати полягають в оволодінні практичними навичками створення зразків різних видів мистецтва, методичними основами в роботі в аматорських колективах, оволодіння комп'ютерними технологіями, демонстрація професійної та педагогічної етики, здатності до професійного спілкування, застосування фахової термінології.

Будь-яка наука апелює сформованим на певному досвіді спеціальним термінологічним словником, який базується на окремих семіотичних системах. Оволодіння науковими поняттями є частиною опанування необхідних знань, які засвоюються поступово, виявляються через здатність аналізу дійсності і вміння застосовувати їх на практиці.

Проблема формування та засвоєння різних видів понять ґрунтується на засадах двох наук – педагогіки і психології, яка висвітлювалася в працях вітчизняних та зарубіжних дослідників:

А.Алексюка, Д.Богоявленського, М.Бурди, Л.Вяткіна, С. Гончаренка, Б. Єсіпова, Н.Менчинської, М.Скаткіна, В.Сухомлинського, Г.Усової та ін. Вивченням спеціального понятійно-термінологічного апарату мистецтва займалися Н.Замятіна, О.Трубачов, Н.Савельєва та ін. У психології вивченню понять приділяли багато уваги і засновником цього напрямку досліджень став Л.Виготський, який зазначив, що зміни мисленнєвої діяльності в процесі навчання, відбуваються, зокрема, у процесі оволодіння поняттями.

Серед останніх ґрунтовних оглядів зазначеної проблематики можна назвати роботу С.Кушнірук, де розглядається формування категорійно-поняттєвого апарату вітчизняної педагогіки. Автор приділяє увагу вивченню понятійно-категоріальної системи педагогіки через вивчення загальнонаукової методологічної бази, надає визначення таких елементів, як, “категорія”, “поняття”, “термін”, наводить характеристики, які дозволяють відокремлювати одне явище від іншого. Науковець зазначає, до головних характеристик поняття відносять його обсяг та зміст, а от словесним вираженням поняття, яке належить і до логіко-понятійної галузі, і до лексичної системи стає термін [4, с.109].

Зауважимо, що ми дотримуємось академічних визначень і розуміємо поняття як “одну з форм мислення, у якій відображаються загальні істотні властивості предметів та явищ об’єктивної дійсності, загальні взаємозв’язки між ними у вигляді цілісної сукупності ознак”, а засвоєння понять може бути успішним за умови його практичного застосування до відповідного матеріалу [2, с.264]. Термін — це лексична одиниця певної мови спеціального спрямування, яка позначає загальне (конкретне або абстрактне) поняття теорії визначеної галузі знань або діяльності [5, с.313]. Опис термінів передбачає виявлення та упорядкування відповідної системи і визначення кожної складової, що входить у систему. Згідно з законами формальної логіки жодна наукова аргументація неможлива без точного визначення понять, якими оперують співрозмовники [3, с.105]. Під понятійно-термінологічним апаратом мистецтва науковці розуміють сукупність термінів, які відображають системи понять цієї галузі знань.

Історія образотворчого мистецтва є складовою частиною світової художньої культури, у якій відображаються суспільні процеси через культурну спадщину, пам’ятки мистецтва, ціннісні орієнтири, ідеали та символи різних народів світу. Навчальний матеріал з історії образотворчого мистецтва базується на художньому матеріалі та теоретичній основі, у структуру якої входять загальнонаукові поняття й терміни, категорії мистецтва (види, жанри), спеціальні художні означення (архітектурні, графічні, живописні, скульптурні терміни), поняття, що означають художні засоби тощо.

Одним із чинників успішного оволодіння науковими поняттями є інтерес до того, що вивчається. Студенти, які приходять на навчання на художні спеціальності мають достатню підготовку із практичних

дисциплін, таких, як рисунок, композиція, ліплення. У дитячих художніх школах викладається предмет «Історія образотворчого мистецтва», де надаються початкові знання про стилі і видатних майстрів образотворчого мистецтва, їхні твори. Предмети інтегрованого курсу “Мистецтва” в молодшій та середній школі, а також курс “Художня культура” в загальноосвітніх закладах спрямовані на розвиток особистості, збагачення емоційно-естетичного досвіду, розуміння зв’язків мистецтва з природним, соціальним і культурним середовищем життєдіяльності людини та ін.

Спостерігаючи за аудиторією на першому етапі навчання в училищі, можна помітити, що під час викладання нового матеріалу більшість студентів одразу стикається з труднощами у вигляді низки нових понять. Пояснення викладачем значень понятійно-термінологічного апарату, пізнання зовнішніх ознак об’єктів, дозволяє їх осмислити і зробити первинний аналіз. Для цього студентами складається термінологічний словник, у якому вони систематизують поняття, порівнюють основні терміни, розширюють термінологічне поле майбутньої професійної діяльності. Одним зі складних етапів є виділення суттєвих рис поняття, ознак. На першому занятті надається тлумачення поняттям “мистецтво”, “образотворче мистецтво” через самостійне їх наповнення характерними ознаками відповідно отриманому раніше досвіду.

Мислення художників є специфічним за типом і способом актуалізації свідомості, тому необхідно застосовувати різні методи для досягнення результату. Це може бути використання візуалізації навчального матеріалу, як доповнення розумових змістів наочним образом через спостереження, аналіз, зіставлення. Специфікою художньої підготовки є оволодіння прийомами передачі просторових характеристик на двовимірній площині картини шляхом опанування семіотичними механізмами. Означену властивість можна застосувати на етапі засвоєння понять і термінів. Мисленневий процес, за Л.Виготським проходить у три етапи — формування, формулювання й оформлення думки [1, с. 267–268]. Студенти самостійно, або за допомогою викладача формують ознаки поняття, формулюють його образ у знак-символ і оформлюють характеристики (текст або візуалізація).

Таку модель можна використовувати під час вивчення стилів образотворчого мистецтва, за якими закріплюються символи. Наприклад, класика — у вигляді стійково-балочної конструкції (нагадує букву П), бароко — S-подібна лінія, готика — стрілчаста арка, романський стиль — напівциркульна арка. Знаки можуть формуватися у вигляді схем, геометричних фігур, кольорових поєднань.

Етап закріплення — це не тільки можливість використання цього поняття в термінологічному словнику професійної діяльності, а й втілення у різноманітних видах художньої діяльності. На останніх етапах

використовуються різні методи засвоєння матеріалу, які потребують зусиль викладача — роз'яснення, розмірковування, деталізація, виявлення загального та власного. Для студента важливий етап самостійного мислення, під час якого можливі асоціації, узагальнення, синтез, систематизація, структурування інформації. Втілення набутого понятійно-термінологічного апарату співвідносяться із практичними навичками студента як на рівні задуму твору, так і практичному вирішенні обрання художніх засобів, що є базою для професійної усталеності.

Пошуки нових методів формування професійного понятійно-термінологічного апарату допомагають ґрунтовніше вивчити сутність змісту художніх форм і явищ, усвідомити різноманітність втілення художніх образів, адже саме він складає стрижень професійної підготовки й набуття загально-професійних компетентностей.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Выготский Л. С. Собрание сочинений: В 6-ти т. Т.3. Проблемы развития психики/ Под ред. А. М. Матюшкина.— М.: Педагогика, 1983.— 368 с., ил.—(Акад. пед. наук СССР).

2. Гончаренко С. У. Український педагогічний словник / Семен Гончаренко. — К.: Либідь, 1997. — 376 с.

3. Гринев-Гриневич С. В. Введение в терминографию: Как просто и легко составить словарь: Учебное пособие / С. В. Гринев-Гриневич. — М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. — 224 с.

4. Кушнірук С. Алгоритм формування категорійно-поняттєвого апарату вітчизняної педагогіки [Електронний ресурс] / С. Кушнірук // Молодь і ринок. — 2018.-№6 — С.107–113.- Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir_2018_6_23

5. Лейчик В. М. Терминоведение: предмет, методы, структура / В. М. Лейчик. — М.: Изд-во ЛКИ, 2007. — 256 с.

[373.5.013.43:78]:276.2(477.7)

С.Б.Брежнєва

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

ВПЛИВ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИХ ПЕРЕДУМОВ НА РОЗВИТОК ЕТНОКОНФЕСІЙНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ МЕНОНІТІВ НА ПІВДНІ УКРАЇНИ

Анотація. У статті проаналізовано вплив економічних, культурних та педагогічних основ на розвиток етноконфесійної музичної освіти менонітів на Півдні України наприкінці XVIII – на початку XX століття.

Ключові слова: меноніти, етноконфесійна музична освіта,

економічні, культурні та педагогічні основи, Біблія.

THE INFLUENCE OF HISTORICAL AND CULTURAL PREREQUISITES ON THE DEVELOPMENT OF ETHNO-CONFESSIOAL MUSICAL EDUCATION OF MENONITES IN SOUTHERN UKRAINE

Annotation. The paper analyzes the influence of economic, cultural and pedagogical foundations of the ethno-confessional music education development of Mennonites in the south of Ukraine.

Key words: Mennonites, ethno-confessional music education, economic, ethno-confessional, cultural, pedagogical foundations, the Bible.

У сучасних умовах духовної кризи зростає інтерес до історії духовного музичного мистецтва як до невіддільного складника змісту музичної освіти молоді. У цьому контексті дослідницький інтерес становлять національні й музично-освітні традиції етнічних меншин, які проживали на територіях України й зробили свій внесок у культуру титульної нації. Зокрема йдеться про менонітів-колоністів, які мешкали на Півдні України наприкінці XVIII – на початку ХХ століття.

Становлення етноконфесійної музичної освіти менонітів відбувалося на економічних, етноконфесійних, культурних і педагогічних основах з урахуванням поширених у тогочасному суспільстві педагогічних поглядів на поєднання музики й освіти молоді.

Економічні основи етноконфесійної освіти менонітів пов'язані з заселенням ними південноукраїнських земель з метою розвитку нових промислів (рибальство, бджільництво, лісорозведення, садівництво, покращення ландшафту). Початок масового переселення менонітів-колоністів на південноукраїнські землі, зокрема до Катеринославської (1789–1803) і Таврійської (1804–1820) губерній, Хортицького, Маріупольського й Молочанського округів (1820 р.), був зумовлений економічним зростанням держави. Іншими словами, переселення менонітів-колоністів на південноукраїнські землі дало поштовх для економічного зростання переселенців, що, своєю чергою, сприяло створенню бібліотек, читалень, відкриттю початкових шкіл для дітей менонітів і організації їх за принципами, аналогічними до принципів побудови шкіл Пруссії.

Етноконфесійні основи освіти менонітів – це насамперед ізольоване життя нацменшини за ознаками іншомовного та іншодуховного на підставі історичної етнічної гомогенності; це організація особистого життя та життя дітей за протестантськими уявленнями й звичаями, віросповіданням; це збереження німецьких традицій, зокрема, в організації етноконфесійної освіти дітей і молоді.

На переконання батьків-менонітів, кожен з дитинства повинен був засвоїти основні релігійні смисли, які містить Біблія, навернутися до Бога й назавжди відмовитись від насильства. Підростаючи, діти мали

виконувати місію поширення своєї віри у світі. Звернення до Бога постійно було в індивідуальних молитвах дитини як своєрідне її спілкування з ним.

Проте в окреслений історичний період спостерігається поступова втрата конфесійної цілісності менонітів на південноукраїнських землях, есхатологічної долі їх як богообраного народу з культовою практикою та теологічною доктриною; виникають різні менонітські течії в протестантській вірі, представники яких звинувачують одне одного у відходженні від теологічного учіння.

Культурні основи місії менонітів та їхньої молоді можуть бути представлені такими концепціями, як: *культуртрегерство* – поширення культури в суспільстві як відчуття власної історичної цивілізаційної місії; *ізолюваність менонітів* – головний напрям зарубіжної історіографії, дуже популярний серед іноземних дослідників менонітського походження, що пояснює виникнення суспільного феномену – етнічної й конфесійної винятковості у суспільстві окремих його представників; *взаємодія етносоціальних груп* у царині освіти, що передбачає організацію спільного навчання в початкових школах і центральних училищах, опанування дітьми менонітів двох мов, зокрема й російської.

Педагогічні основи освіти менонітів охоплювали регулярні бесіди на релігійні теми, біблійні розмови, колективне читання розділів Євангелія, розподіл читання окремих уривків зі Святого Письма між дітьми, активне тлумачення й пояснення дорослими релігійних термінів дітям. Прагнення менонітів-батьків, щоб діти могли читати й писати, осмислювати релігійні знання, здобуті в колі родини, було значним освітнім досягненням, порівняно з православними дітьми та молоддю. Менонітська громада сприяла освіченості дітей і молоді, які мали високий рівень грамотності, уміли самостійно читати духовні тексти гімнів і розуміли зміст духовних пісень, що позначилось на якості їхньої як загальної, так і музичної освіти, джерелом якої служили Буквар, Біблія, Катехізис і збірник гімнів релігійного змісту. У бібліотеках, клубах читачів постійно поповнювались літературні й журнальні фонди для дітей менонітів, організовувались гуртки з вивчення Біблії. Розроблена й упроваджена в менонітські школи програма “Загальні правила навчання та лікування дітей” відображала основні положення вдосконалення освіти й навчання дітей менонітів. Здійснювалась цілеспрямована підготовка вчителів до організації освітнього процесу в школах, систематично залучались до викладання німецькі вчителі з Пруссії. Було передбачено навчання дітей з бідних сімей, а також представників інших віросповідань; активно будувалися школи різних форм власності й напрямів підготовки, зокрема й для дітей з обмеженими можливостями.

Отже, проаналізовані історико-культурні передумови (економічні, етноконфесійні, культурні, педагогічні) забезпечили становлення

й неперервний і поступовий розвиток етноконфесійної музичної освіти менонітів-колоністів, які проживали на південноукраїнських землях наприкінці XVIII – на початку XX століття.

УДК 378.091.21:78.071.2

Л. М. Василенко

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

ПРИНЦИПИ ВОКАЛЬНО-МЕТОДИЧНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. У роботі розглянуто педагогічно доцільні принципи вокально-методичної підготовки студентів-музикантів. Зазначено, що залучаючи майбутніх учителів музичного мистецтва до методичного складника вокального навчання, утворюються умови їхнього спрямування на здійснення професійних обов'язків та дій щодо співацького розвитку учнів.

Ключові слова: вокально-методична підготовка, педагогічний принцип, контекстність, комплексний підхід, моделювання, творча активність.

PRINCIPLES OF VOCAL-METHODICAL TRAINING OF FUTURE MUSIC ART TEACHERS

Annotation. The article deals with pedagogically expedient principles of vocal and methodological preparation of music students. It is noted that engaging future music teachers in the methodical component of vocal training creates the conditions for their orientation to the professional duties and actions regarding the pupils' vocal development.

Key words: vocal and methodological preparation, pedagogical principle, context, complex approach, modeling, creative activity.

У педагогічній науці створено належні теоретичні передумови для постановки та розв'язання проблем вищої педагогічної освіти, зміст якої орієнтований на кінцевий результат освітнього процесу – формування професійної компетентності на підставі оволодіння необхідними знаннями, вміннями і навичками. Це, передусім, концепція формування моделі фахівця, педагогічні та психологічні положення вирішення проблем організації цілісного процесу фахової підготовки майбутнього професіонала, а також концептуальні основи цілісності музично-педагогічної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва з позиції системного підходу. Саме з позиції системного підходу вокально-методичну підготовку студентів-музикантів розуміємо як

освітню систему, яка передбачає забезпечення студентів знаннями, вміннями і навичками, що ґрунтуються на інтегративній єдності індивідуального вокального розвитку та оволодіння методикою вокального навчання школярів.

Висвітлюючи принципи вокально-методичної підготовки, ми відштовхувались від визначеного Г. Легеньким поняття “педагогічний принцип”, яке являє собою вихідну точку зору педагога, котрий зумовлює загальний напрямок, спосіб (метод) педагогічної діяльності [2]. За поглядами В. Галузинського, педагогічний принцип – це “невід’ємне правило, вимога, без здійснення бодай одного з них весь навчально-пізнавальний процес стає незадовільним – тільки в комплексі, в цілісності вони “спрацьовують” повністю” [1, с. 15]. З огляду на це розглядаємо такі принципи вокально-методичної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва:

1. Принцип контекстності навчання.

Це такий принцип, завдяки якому організація освітнього процесу у закладах вищої освіти накладається на модель майбутньої професійної діяльності вчителя. Принцип контекстності навчання передбачає моделювання не лише предметного, а й професійно-соціального змісту майбутньої практичної діяльності фахівця, а засвоєння ним співацьких знань, умінь і навичок накладено на канву цієї діяльності. Отже, даний принцип виступає як засіб узгодженості змісту вокальної підготовки з вимогами до професійної вокально-методичної діяльності вчителя музичного мистецтва.

2. Принцип комплексного підходу.

Стосовно вокально-методичної підготовки, доцільним, на нашу думку, буде використання саме комплексного підходу, адже, за своєю природою, це поняття висвітлює організаційний підхід до навчання (на відміну від системного – методологічного підходу). Комплексний підхід як принцип організації вокально-методичної підготовки забезпечує єдність засвоєння студентами основних положень власного вокального розвитку та методики вокального навчання учнів.

3. Принцип усвідомлення специфіки вокально-методичної діяльності.

Аналіз змісту вищої освіти свідчить, що саме професійна свідомість є головною ланкою розв’язання основних суперечностей між існуючою практикою підготовки педагога і його конкретною професійною діяльністю. Тому потрібно, щоб у процесі професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва здійснювалась установка на усвідомлення специфіки професійної діяльності, в якій свідомість учителя фіксує, з одного боку, об’єкт діяльності, а з іншого – саму діяльність: специфічні дії, операції та засоби, що відповідають поставленій меті й завданням навчання.

Усвідомленість є однією з характеристик якості виконання людиною діяльності. Важливість усвідомлення в освітньому процесі

настільки велика, що в дидактиці і методиці їй надають принципового значення. Саме усвідомленість є принципом, за допомогою якого забезпечується ґрунтовне значення фактів, понять і законів, а також глибоке розуміння висновків та узагальнень із вміннями висловлювати свої думки, перетворювати знання на переконання. У контексті вокально-методичної підготовки представлений принцип передбачає спрямованість викладання вокалу на розвиток у студентів уміння з позиції вокальної теорії пояснити власні співацькі відчуття з метою проектування їх на практику роботи зі школярами. Усвідомлене засвоєння власних вокальних умінь і навичок має трансформуватись у студентів в оволодіння специфікою вокально-методичної роботи з учнями, в уміння обґрунтованого і педагогічно виваженого підходу до розвитку співацьких можливостей дітей.

4. Принцип теоретичного передбачення (моделювання) загальнорозвиваючого ефекту вокального навчання.

В сучасних умовах розвитку науки вокальна методика постійно збагачується новими відкриттями. Отже, майбутня практична діяльність студентів має опосередковуватись сучасними теоретичними знаннями. Своєю чергою теоретичне обґрунтування процесів вокального навчання учнів неможливе без конкретизації результатів, одержаних у практичній діяльності. Ігнорування цього положення у практиці викладання вокальних дисциплін може призвести до відсутності уваги студентів до теоретичного осмислення процесів навчання. Серед новітніх підходів до вокального навчання все більшої актуальності набувають погляди щодо ролі співу у становленні особистості. Спів справляє величезний загальнорозвиваючий вплив на особистість. Спираючись на певні закони естетики, психології, педагогіки, фізіології, акустики тощо, можна прогнозувати (моделювати) процеси і явища, що ґрунтуються на структуруванні певних подій розвитку особистості засобами вокального мистецтва. Дотримання установок гуманістичної парадигми освіти вимагає, щоб майбутній вчитель музичного мистецтва володів вміннями моделювати вплив співу на загальний розвиток особистості учнів, а також був у змозі перевіряти окремі ланки моделі на практиці. Отже, реалізація даного принципу ґрунтується на цілеспрямованому засвоєнні студентами «предпрогнозуючої інформації», тобто тих знань і поглядів, які б дали їм змогу в майбутній професійній діяльності моделювати вплив вокального навчання на загальний розвиток учнів.

5. Принцип творчої активності студентів.

Покликанням освіти, зокрема вищої, є переконання майбутніх фахівців у необхідності їх самореалізації у професійній діяльності й у соціумі взагалі. Основним завданням, у цьому плані, має бути створення умов для повноцінного виявлення творчих здібностей студентів. Спрямування студентів на творчу активність становить основу їх прагнення до самореалізації.

Поняття “самореалізація” використовується представниками гуманістичної психології для визначення намагання людини щонайповніше виявити та розвинути свої можливості та здатності й розглядається як провідний мотив поведінки особистості. Таким чином, застосування принципу творчої активності передбачає найширше залучення студентів до творчості у різних видах освітньої діяльності, зокрема до самостійної інтерпретації вокальних творів, до визначення їх навчально-розвиваючого потенціалу, до вибору власного вокального репертуару й пісенного матеріалу для учнів тощо. Тому у процесі вокально-методичної підготовки необхідно надавати можливість студентам пізнати себе і виявити творчу самостійність у виконавській і методично-практичній справі, «сприйняти» себе як активного суб'єкта і на цій основі усвідомити власну роль і позицію у майбутній вокально-методичній діяльності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Галузинський В. М. Основи педагогіки та психології вищої школи в Україні / В.М. Галузинський, М.Б. Євтух. – К.: ІНТЕЛ, 1995. – 165 с.
2. Легенький Г. И. Педагогический процесс как целостная динамическая система / Г. И. Легенький. – Харьков: Вища школа, 1979. – 144 с.

О.Є.Верещагіна-Білявська

кандидат мистецтвознавства, доцент,
Вінницький державний педагогічний
університет імені Михайла Коцюбинського

СУЧАСНА ДУХОВНА МУЗИКА У ФАХОВІЙ ПІДГОТОВЦІ ПЕДАГОГА-МУЗИКАНТА

Анотація. Автором розкрито необхідність використання зразків духовних жанрів у фаховій підготовці педагогів-музикантів під час викладання історії музики. Обґрунтовано доцільність оволодіння знаннями жанрових ознак церковної музики та інтерпретації старовинної жанрової моделі сучасними композиторами.

Ключові слова: духовні жанри, реквієм, меса, партесний спів, хоровий концерт.

Annotation. The author discloses the need to use samples of spiritual genres in the professional training of music teachers. While teaching music history. The expediency of mastering the knowledge of genre characteristics of church music and interpretation of the ancient genre model by modern composers is substantiated.

Key words: spiritual genres, requiem, mass, party singing, choral concert.

Реалії сучасного життя вимагають нового типу педагога-музиканта, який не лише є фахівцем у певній галузі музичного виконавства, але й володіє глибокою культурологічною підготовкою, добре обізнаний зі специфікою процесів, що відбуваються у мистецтві. Однією з яскравих ознак сучасного мистецтва постає його звернення до релігійної тематики, що у музиці втілюється у новому осмисленні жанрів духовної музики. Вже в останній третині ХХ століття в українській і російській музиці з'явилася низка творів, що спираються на жанрові моделі меси, пассіонів, реквієму, партесного концерту, протестантської кантати. Їх значна кількість дозволяє здійснити найзагальнішу класифікацію, що спирається на два методи роботи композиторів зі старовинними жанровими моделями. При першому методі композитори цілком орієнтовані на церковний канон, що робить навіть можливим участь музики у богослужбовому ритуалі, а при другому – митці переосмислюють християнський церковний канон у постмодерністському дусі. Дотримання правил церковної музики спостерігаємо на прикладі Літургії св. Іоанна Златоуста Н.Сідельнікова, “Віршів покаючих” А. Шнітке, Всенічного бдіння Р.Леденьова (1994). Саме на прикладі цих творів можна познайомити студентів з особливостями жанру музичної літургії і хорового концерту.

Переосмислення церковного канону найчастіше проявляється у тенденціях синтетичного поєднання жанрових ознак духовної музики із стильовими і жанровими принципами музики сучасної. У російській музиці такий підхід широко представлено так званими паралітургічними творами В.Мартінова (“Апокаліпсис”, “Плач пророка Єремії”, “Реквієм”, “Магніфікат”).

У навчальному процесі, зокрема при вивченні історії музики, доречним буде знайомство з “Реквіємом” Е.Денисова, в якому ознаки власне реквієму як заупокійної меси функціонують лише на рівні змісту та деяких стильових асоціацій.

Уявлення про жанр хорового концерту у сучасній музиці можна скласти на прикладі ознайомлення студентів з Хоровим концертом А.Шнітке, який в російській музиці останньої чверті ХХ століття постав одним з “реставраторів” старовинних жанрів. Моделями для композитора ставали меса, пассіони, духовні мадригали, партесний концерт та ін. На прикладі Хорового концерту А. Шнітке на вірші середньовічного вірменського поета Грегора Нарекаці можна розглянути специфіку роботи сучасного композитора зі старовинною жанровою моделлю в контексті наступності традицій духовної музики різних християнських конфесій.

В сучасних умовах хоровий концерт віродився як жанр ліричний, світський, наслідком чого і стали перетворення в його структурі. Лише в деяких його зразках (зокрема, “Концерті пам'яті А.Юрлова” Г. Свиридова, Концерті для хору на вірші М. Некрасова Д. Смирнова, “Літургійному концерті” Н.Сідельнікова, Концерті “Баратинський”

В.Геніна) ліричний зміст поглиблено і піднесено до філософсько-етичного рівня. Зберігаючи в загальних рисах піднесений зміст хорового концерту, ці твори поєднують в собі ознаки різних жанрів. І тільки Хоровий концерт А. Шнітке сповна втілює сутність жанру духовного концерту, адже поетичною основою музичного твору стала Третя глава “Книги скорботних піснеспівів” середньовічного вірменського монаха Грегора Нарекаці (у переклад Н.Гребнєва). Проте, архаїчність поетичного тексту не спричинила архаїчності музичної мови Концерту, його стилізації під старовину. Спираючись на найдавніші пласти музичної культури (вірменську середньовічну монодію, знаменний розспів, хорове багатоголосся партесного концерту, музично-риторичні фігури), композитор насичує партитуру сучасними стильовими засобами.

Однією зі специфічних сторін партесного концерту є особливе відчуття у сприйнятті зв'язку між часом минулим і теперішнім. У творі А.Шнітке тісно переплітаються стильові пласти різних епох – від середньовіччя (поезія Гр.Нарекаці) до сучасності (стилістика композитора). Причому ретроспективний погляд з позицій сучасності звернений до самого життєздатного і цінного в культурній спадщині. Спираючись на традиційні ознаки жанрової моделі старовинного партесного концерту, А. Шнітке відтворює істинний зразок жанру, нагадує про його присутність та зберігає індивідуальний стилістичний вигляд, властивий його власним творам.

Творчість українських композиторів також пропонує широкий спектр використання жанрових моделей духовної музики. Досить лише вказати на цикл із шести симфоній “Бисть” за Апокаліпсисом, месу “Stabat Mater”, концерт для фортепіано з оркестром № 3 “Ave Maria” А. Караманова; “Літургію” Л. Дичко; Реквієм “Літургійні моління” в 11-ти частинах В. Пацери; симфонію “Слово Симеона” на текст Симона Нового Богослова для сопрано, мішаного хору та симфонічного оркестру, кантату “Stabat Mater” Г. Гаврилець, Реквієм-квартет Є.Петриченка.

Найбільш доцільними для використання у навчальному процесі, на думку автора, є ті твори, які демонструють прагнення відродити традиції православного співу. Так, в основу хорових композицій В. Степурка покладено тексти архаїчних Київських розспівів, псалми, молитви (“Дякуйте Господу”, “Господня земля”, “Блажен муж”, православна Меса “Богородичні догмати”). Вокально-хорові твори О. Козаренка, написані в 1990-х роках, представляють орієнтацію на вітчизняну церковну традицію (“Страсті Господа нашого Ісуса Христа”, “Псалом Давида”, “Чотири молебні до Діви Марії”, “Літургія св. Іоанна Златоуста”).

Найбільш повно в українській музиці представлена сучасна інтерпретація традицій партесного співу. Серед кращих зразків – твори Є. Станковича (“Як милі чертоги Свої, Господь Саваот!” (Псалом 83); І. Алексійчук (Хоровий диптих “Давидові псалми”: “З глибини я взиваю до Тебе, о Господи!” (Псалми 13, 55, 61, 130), “Хвалить Бога в Святині Його”

(Псалом 150); “Мій голос до Господа” (Псалом 142); “Молитва Господня” (“Отче наш...”); Г. Гаврилець (“Боже мій, нащо мене Ти покинув” (Псалом 22) та багатьох інших композиторів.

Композитор М. Шух кожен раз в якості орієнтиру вибирає нову жанрово-стильову модель, тому в його творчості духовні жанри представлені і католицькою традицією у німецькому та французькому варіантах (Органна меса “Via dolorosa”, меса “In excelsis et in terra”), і синтезом православного, західного барокового і середньовічного вірменського співу (духовні концерти “Відроди, утверди мене”, “І сказав я в серці моєму”).

Вивчення різноманітних способів інтерпретації старовинних жанрових моделей духовної музики допоможе майбутнім фахівцям глибше усвідомити складність і багатоманітність процесів, що відбуваються у сучасному музичному мистецтві.

УДК.378.091.212:78-071.2

ЕА. Власенко

старший викладач

кафедри інструментального виконавства

та музичного мистецтва естради

Мелітопольський державний педагогічний

університет імені Богдана Хмельницького

ВИКОРИСТАННЯ ПЕДАГОГІЧНО ДОЦІЛЬНОЇ РЕПЕРТУАРНОЇ ПОЛІТИКИ У ФОРМУВАННІ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. У публікації окреслені відмінності виконавської підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва, акцентується увага на педагогічних, психологічних аспектах та особистісних емоційних перевагах студента-піаніста при доборі репертуару для формування **музично-виконавської компетентності**.

Ключові слова. Компетенізація освіти, трансверсальні компетентності, педагогічний репертуар піаніста, позитивна виконавська мотивація, музично-виконавська компетентність.

УДК.378.091.212:78-071.2

Eleonora Vlasenko

senior teacher Bogdan Khmelnytsky

Melitopol State Pedagogical University

THE USE PEDAGOGICAL OF EXPEDIENT REPERTOIRE POLITICS IS IN FORMING OF MUSICALLY-CARRYING OUT COMPETENCE OF FUTURE TEACHER OF MUSICAL ART

Annotation. In a publication the outlined differences of carrying out preparation of future teacher of musical art, attention is accented on pedagogical, psychological aspects and personality emotional advantages

of student-pianist at the selection of repertoire for forming of musically-carrying out competence.

Key words. Competency approach is in education, competence transversale, pedagogical repertoire of pianist, positive carrying out motivation, musically-carrying out competence.

Реалії освітнього процесу сьогодення визначаються новим соціальним замовленням - компетенізацією освіти з орієнтацією її на результат у формі розвинутих ключових компетентностей, формування креативної особистості, здатної до успішної конкуренції та навчання впродовж життя. Інтегрування освіти до європейського освітнього простору потребує доповнення компетентнісного підходу поняттям "трансверсальні компетенції", які базуються на знаннях, здібностях, відносинах у площині міжкультурної взаємодії, соціальної відповідальності, громадянської культури і втілюються у здатності особистості до безперервної освіти впродовж життя, професійної мобільності, готовності до творчого перетворення дійсності шляхом участі у наукових та арт-проектах. В цьому контексті особлива увага приділяється професійній підготовці та формуванню музично-виконавської компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва, в основі якої лежить методично виважена, гнучка репертуарна політика.

Формування музично-виконавської компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва висуває вимоги до репертуару дещо відмінні від традиційно усталених складових програм виконавського розвитку музиканта. Не втрачаючи основної вимоги - єдності художнього та технічного у розвитку студента піаніста - репертуарна політика покликана забезпечити планомірну підготовку студентів до використання музичних творів у практичній діяльності в закладах середньої освіти, тобто: а) розширити наповнення виконавського репертуару музичними творами для слухання музики відповідно до програм з "Музичного мистецтва" та "Мистецтва" для закладів середньої освіти; б) доповнити виконавський репертуар студента музичними творами для використання їх у музично-просвітницькій роботі. Проблема виконавського репертуару для студента-піаніста не втрачає своєї актуальності і в процесі навчання, і в процесі подальшої самоосвіти.

Ми вважаємо доцільним зацентувати увагу на педагогічних аспектах добору репертуару для студента-піаніста:

а) встановлення індивідуальних технічних можливостей студента, де визначаються природні виконавські задатки, мобільність та легкість оволодіння піаністичними прийомами, проводиться компаратив піаністичних навичок;

б) методична доцільність вибору творів відповідно до художнього та технічного розвитку студента з метою виконавсько-творчого

розуміння музики, формування виконавської вправності та майстерності, накопичення стилістично різноманітного репертуару.

Важливим чинником у доборі педагогічного репертуару є суб'єктивні фактори, до яких відносяться позитивна виконавська мотивація, особисті естетичні та емоційні уподобання студента. В цьому контексті пропонуємо створення в індивідуальній програмі студента "репертуарного вектора", який будується на основі позитивного емоційно-почуттєвого ставлення студента до музичних творів певного стилістичного напрямку та покликаний заповнити "білі плями" у виконавському досвіді майбутнього педагога.

Хронологічне спрямування векторів має своїм початком включення до репертуару студента-піаніста музичних творів уже звичної до виконання стильової приналежності. Проблеми часткової "однобокості" виконавського репертуару спільні для більшості студентів та поєднуються у дві умовні групи.

До першої групи ми віднесли студентів, у звичному виконавському репертуарі яких домінує музика сучасних композиторів, отже, репертуарний вектор спрямовується до поступового збагачення творами класичної музичної спадщини та музикою старовинних композиторів.

Друга група студентів звично використовує традиційне превалювання в індивідуальних програмах музичних творів композиторів-класиків. У цьому випадку репертуарний вектор доповнює репертуарну палітру творами сучасних композиторів (як національних, так і зарубіжних).

Якщо взяти за умовний центр педагогічного репертуару музичні твори віденських класиків, то репертуарний вектор має подвійне спрямування – до музичної спадщини минулого та до розмаїття і багатства сучасного музичного мистецтва.

Робота викладача над добром репертуару в класі фортепіано ґрунтується на важливих позиціях, до яких відносяться:

- опора на індивідуальні музичні здібності студента (музичний слух, чуття ритму, чуття ладу, музично-слухові уявлення, музична пам'ять тощо);

- врахування індивідуальних психологічних особливостей студента (об'єм та концентрація уваги, мобільність реакцій, тип темпераменту, активність та логічність музичного мислення тощо);

- вікова співвимірність, тобто ґрунтування на психолого-педагогічних особливостях віку, відмінностях пізнавальної сфери, провідній діяльності, особистісному виконавському досвіді та широті музичного світогляду студента;

- програмна співвимірність передбачає, з одного боку, виконання програмних вимог до практичної виконавської підготовки (поліфонічні твори, твори великої форми, віртуозні п'єси, етюдні, п'єси кантиленного характеру, інструктивний матеріал), з іншого - спрямування на

збагачення художньо-інтелектуального світогляду студента та формування музично-виконавської компетентності у єдності художнього та технічного розвитку;

- системність вимог та поступове ускладнення музичного матеріалу, що створює умови для паралельного розвитку виконавської техніки та панорамного музичного мислення студент-піаніста і водночас формує усвідомленість самотійної діяльності.

Підсумовуючи викладені тези, зазначимо, що позитивно мотивована, емоційно забарвлена, методично доцільна, системно побудована репертуарна політика є основою успішного формування музично-виконавської компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва.

УДК 378.091.21:78.071.2

Ю. В. ВОЛЬСЬКА

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

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО- СЦЕНІЧНИХ УМІНЬ УЧНІВ У ПРОЦЕСІ ВОКАЛЬНОГО РОЗВИТКУ

Анотація. У роботі розглянуті теоретичні основи формування вокально-сценічних умінь у психологічному та педагогічному аспектах. Виявлено, що “вокально-сценічні уміння” формуються у процесі вокальної діяльності, яка є основою збагачення життєвого та естетичного досвіду учнів, допомагає їм “зануритися” у процес виконавської творчості на рівні сприйняття, усвідомлення та осмислення кращих зразків вокального мистецтва.

Ключові слова: уміння, вокально-сценічні уміння, вокальна діяльність.

THEORETICAL BASIS OF FORMING VOCAL-SCENIC SKILLS OF PUPILS IN THE PROCESS OF VOCAL DEVELOPMENT

Annotation. The theoretical bases of formation of vocal and stage skills in psychological and pedagogical aspect are considered in the work. It is revealed that "vocal and stage skills" are formed in the process of voice activity, which is the basis of enrichment of life and aesthetic experience, helps pupils to "immerse themselves" in the process of performing at the level of perception, awareness and comprehension of the best examples of vocal art.

Key words: skills, vocal-scenic skills, vocal activity.

Сучасна музична освіта не стоїть на місці, вона завжди у пошуку нових методів, методик та форм навчання. В умовах таких швидких та

динамічних змін щодо вимог музичного навчання учнів, все більше віддається перевага позакласним формам роботи, а саме: участі у багаточисленних концертах, фестивалях та конкурсах. І завдяки цьому вокальні жанри набувають нової якості. Зважаючи на це вокально-сценічна підготовка викладача вокалу має відповідати потребам сучасної молоді.

Музично-педагогічна діяльність потребує внесення у професійний апарат викладача певних знань і умінь, які допоможуть у процесі вокального виконавства осмислено відтворювати музичний образ та за допомогою вербальних засобів виражати їх емоційний зміст. Вокально-педагогічна майстерність педагога і його широка обізнаність розширюють кругозір учнів, формують їх духовний світ та виховують в них любов до співу. Одним із важливих шляхів формування виконавських умінь і навичок у процесі навчання співу є саме отримання радості та задоволення від спілкування з вокальним мистецтвом. Вчителі повинні розуміти, що вокальне мистецтво є невід'ємною складовою розвитку учнів, що їх особистісні якості та здібності мають виховуватися в межах виконавської роботи. Головним напрямом роботи викладача вокального мистецтва стають знання про те, якими засобами і способами можна розвинути загальні і музичні здібності, а також яким чином використати особистісний потенціал вихованців так, щоб робота над музичним образом та формуванням сценічних умінь і навичок була найбільш дієвою. Як показує досвід, від розвиненості вокально-сценічних умінь залежить успішність вокальної діяльності учнів, тому розглянемо ці уміння з позиції двох аспектів – психологічного та педагогічного.

З психологічної точки зору уміння – це здатність на відповідному рівні виконувати певні дії раціонально, з належною точністю і швидкістю, без надмірних затрат фізичної та нервово-психічної енергії на основі доцільного використання знань і навичок. Як зазначав В. Шапар, уміння – це засвоєний суб'єктом спосіб виконаної дії, що забезпечується цілісністю придбаних знань і навичок, формується шляхом вправ і створює можливість виконання дії не тільки в звичних, але й в умовах, що змінилися [1, с. 554]. У комплексі зі знаннями та навичками уміння забезпечують правильне відображення у мисленні та уявленнях індивіда законів суспільства і природи, культурних взаємовідносин, асоціативних зв'язків тощо.

З педагогічної точки зору уміння – це здатність індивіда виконувати складні комплексні дії на основі засвоєних знань, навичок та досвіду. Ці дії не можуть бути автоматизованими, бо у своїй основі вони є творчими.

Актуальною для теорії та методики вокального навчання співу дітей підліткового віку є проблема послідовного набуття вокально-сценічних умінь та навичок. Перш за все треба починати роботу з формування умінь співацького дихання, так як цей процес є складним

та довготривалим, пов'язаний з діяльністю зовнішніх органів звукоутворення – язика, губ, рота та зовнішнього дихання. Вдале формування умінь правильного дихання залежить від підбору репертуару, вокальних вправ та організації вокальних тренувань. Ці уміння нерозривно пов'язані із формуванням уміння користуватися різною атакою звуку – м'якою або твердою, залежно від змісту твору.

У вокальній творчості особливого значення набуває правильна дикція – чітка вимова слів, округлена вимога голосних, коротка - приголосних та активний артикуляційний апарат. Вчені зазначають, що вимова слова у пісні відрізняється від вимови у промові, хоча має подібну фізіологічну основу.

Важливого значення у процесі формування вокальних навичок підлітків надається умінню вірного інтонуванню мелодії. Інтонація слугує невід'ємним засобом вираження музичного змісту, містить у собі виразність мелодійної та гармонічної лінії, тембр, відповідність музичної інтонації динаміці та слову.

Говорячи про вокальну підготовку учнів, Ю. Юцевич звертає увагу на розвиток уміння усвідомлювати особливості звукоутворення, що залежить саме від розвитку активного вокального слуху. Специфічним компонентом вокального слуху є вокально-тілесна схема, тобто “комплекс м'язово-вібраційних відчуттів, як виникають у виконавця від час фонації” [2, с. 29].

Основним засобом виразності виконавця є якість звучання його тембру, уміння користуватися тембровими барвами голосу. Тембр дає можливість передавати емоційно-смісловий зміст музичного твору, а різнобарвність інтонації дозволяє виконавцю створити художній образ.

Створення художнього образу – це головна мета музики й усього мистецтва. Завдяки роботі над створенням художнього образу виконавець має зробити музику особистісним явищем, тобто вжитися в неї. Саме в результаті створення художнього образу і передачі його слухачу відбувається єдність музичного твору.

Вагомим аспектом вокально-сценічної діяльності підлітка є уміння поводити себе на сцені під час публічного виступу. Для вдалого виступу необхідний повноцінний самоконтроль на сцені, мобілізація всіх умінь і навичок, концентрація розумових та фізичних можливостей, але при цьому виконавець має відчувати сценічну свободу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Психологічний тлумачний словник / [за ред. В. Л. Шапар] – Х. : Прапор, 2004. – С. 554-639.
2. Юцевич Ю. Словник музичних термінів. Вид. друге, перероблене і доповнене / Ю. Юцевич. – Київ: Музична Україна, 1977. – 206 с.

МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКА КОМПЕТЕНТНІСТЬ ЯК КОМПОНЕНТ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ

Анотація: У тезах розглядається структура й зміст музично-виконавської компетентності майбутнього вчителя музики та педагогічні умови її формування в умовах педагогічного ВНЗ.

Ключові слова: музично виконавська компетентність, професійна компетентність, музично-виконавська діяльність.

Annotation: This article highlights the structure and content of musical performance competence of the future music teacher and teaching conditions for it's formation in the pedagogical university.

Key words: music performance competence, professional competence, music performance activity.

Нові стратегічні орієнтири в суспільстві кардинально змінили вимоги до освіти. Основною метою освіти стає не сукупність знань, умінь та навичок, а особистісна, соціальна й професійна компетентність - вміння самостійно добувати, аналізувати й ефективно використовувати інформацію, вміння раціонально та ефективно жити й працювати у світі, що швидко змінюється.

Поняття “професійна компетентність” у цій ситуації наповнюється не тільки новим змістом, а й набуває пріоритетного сенсу й значення, виступає найважливішою характеристикою особистості вчителя й основою його самовдосконалення. Процес формування даної якості майбутнього фахівця вимагає нових підходів до його організації. У традиційному розумінні професійна компетентність містить у собі професійні знання, вміння, навички, досвід застосування їх на практиці, володіння різними засобами професійної комунікації, здатність до саморозвитку.

Останім часом актуальність проблеми формування професійної компетентності майбутнього вчителя на сучасному етапі розвитку професійної освіти зросла і її вивчення помітно активізувалося. Питання змісту й особливостей компетентнісного підходу під час підготовки фахівців розглянуті у працях М. Лук'янової, А. Маркової, О. Овчарук, Л. Проців, О. Сизової, З. Стельмащук та ін. Опорою у створенні методики формування музично-виконавської компетентності майбутнього вчителя музики стали дослідження А. Каузової, В. Малинковської, В. Медушевського, В. Муцмахера, А. Петрушина, Г. Цигана та ін.

Найчастіше стан музично-виконавської підготовки студентів у класі основного інструмента можна характеризувати як незадовільний, оскільки:

- майбутній вчитель музики у повсякденній практиці має справу з обмеженою кількістю музичних творів, що загальмовує процеси розвитку, знижує когнітивні інтереси й потреби студентів;

- урок у музично-виконавському класі найчастіше трансформується в тренаж вузькоспеціальних виконавських умінь та навичок. Майбутній вчитель музики в даних умовах демонструє нездатність вийти в практичній діяльності за межі кола відпрацьованих з педагогом музичних творів. При переносі професійних умінь і навичок у нові умови виникають серйозні труднощі: викладання дисципліни “основний музичний інструмент” носить яскраво виражений авторитарний характер, що не розвиває самостійність, активність, творчу ініціативу студента. Більшість викладачів-музикантів не ставлять своїм завданням навчити майбутнього вчителя музики вчитися самому, без постійної й турботливої опіки ззовні, покладаючись на самого себе, на свої внутрішні резерви. Сучасні дослідження показують, що в реальній практиці вчителі музики найчастіше не мають належної якісної підготовки в галузі виконавської діяльності.

Аналізуючи роботи педагогів-дослідників, ми дійшли висновку: поняття “професійна компетентність”, по-перше, розглядається вченими в контексті відповідної виконуваної діяльності; по-друге, розуміється як важливий новотвір особистості, що інтегрує різні якості й властивості людини; по-третє, характеризує ступінь підготовленості людини до професійної діяльності й характер її здійснення; по-четверте, формується в ході освоєння людиною відповідної їй професійної діяльності.

Музично-виконавська компетентність вчителя музики в загальноосвітній школі є його ядром. Специфіка професійної діяльності вчителя музики визначається необхідністю тісного взаємозв'язку елементів, що входять і в поняття “вчитель”, і в поняття “музикант”. При цьому володіння музичним інструментом є найважливішим зі всіх умінь, якими повинен володіти вчитель музики. Музично-виконавська діяльність вчителя музики - це опосередкована взаємодія виконавця (вчителя) і автора музичного твору, спрямована на відтворення, розкриття й донесення до слухача (учня) художнього образу, авторського задуму музичного твору. Вона полягає в освоєнні тексту музичного твору, у тлумаченні ідеї, художнього образу й змісту твору, у відборі виразових засобів для точної передачі композиторського задуму. Таким чином, творча природа музичного мистецтва відкриває великі можливості для творчості вчителя музики, що проявляється в інтерпретації музичних творів, здатності яскраво, образно виконувати твір, викликаючи емоційний відгук та творчий стан слухачів.

Здатність до глибокого й правдивого тлумачення музичних творів тісно пов'язана зі світоглядом, загальною культурою, різнобічними знаннями, музичними здібностями, емоційно-вольовими якостями й складом мислення. Цими факторами визначається успішність музично-виконавської діяльності.

Структура та зміст музично-виконавської компетентності майбутнього вчителя музики визначаються специфікою професійної діяльності і мають свої особливості. Діяльність вчителя музики є творчою і характеризується багатоаспектністю - викладач, виконавець, диригент, організатор позакласної роботи та ін. Виходячи зі специфіки музичної діяльності, основу професійної компетентності спеціаліста-музиканта складають музично-слухова, музично-педагогічна та музично-виконавська компетентність. Кожний вид компетентності містить кілька компонентів: особистісний, когнітивний, музично-діяльнісний та рефлексивний.

Провідним компонентом музично-виконавської компетентності майбутнього вчителя музики є особистісний компонент, що включає музичні здібності, емоційно-вольові якості, артистизм й мотивацію музично-виконавської діяльності майбутнього вчителя музики. Він відображає психологічну готовність і здатність особистості до здійснення музично-виконавської діяльності, а також установку на вдосконалення власного досвіду даної діяльності.

Когнітивний компонент, що виконує інформаційну функцію, представлений єдністю педагогічних, культурологічних, музично-теоретичних і спеціальних знань, а також системою музично-виконавських прийомів та способів організації виконавського апарату, які забезпечують практичну реалізацію музично-виконавської компетентності майбутнього вчителя музики.

Музично-діяльнісний компонент містить музично-слухові уявлення, виконавські вміння та навички студента. Він показує сформованість художньо-образного мислення майбутнього вчителя музики. Рефлексивний компонент характеризує осмислення, самоаналіз і самооцінку студентом власної музично-виконавської діяльності та її результатів, визначення шляхів її організації, оптимальних методів і прийомів роботи над музичним твором.

Формування музично-виконавської компетентності в майбутнього вчителя музики в умовах педагогічного вузу буде проходити ефективно при реалізації комплексу педагогічних умов:

- 1) організації музично-виконавської діяльності майбутніх фахівців на основі використання різних видів творчого виконавського моделювання;

- 2) комунікативності процесу формування музично-виконавської компетентності;

- 3) забезпечення рефлексивного визначення майбутнього фахівця в музично-виконавській діяльності.

Методика реалізації першої умови будується на принципах проблемності, цілісного вивчення твору, міжпредметної інтеграції, самостійної діяльності й творчості. Основними методичними механізмами її реалізації виступають:

а) подання навчального матеріалу у вигляді професійно-орієнтованих завдань і проблемних ситуацій (моделювання музичного стилю, жанру, структури, виконавської манери та ін.);

б) підбір форм і методів навчання залежно від виду діяльності.

Друга педагогічна умова - комунікативність процесу формування музично-виконавської компетентності майбутнього вчителя музики є ефективною умовою актуалізації емоційних переживань студентів. Джерелом емоцій в даному випадку виступає не тільки сама музика, а й музично-виконавська діяльність студента. На даній стадії широко використовуються методи асоціацій, емпатії, вербалізації. Багаторазове «проживання-переживання» послідовно різних емоційних станів сприяє формуванню в майбутніх учителів музики широкої й різноманітної палітри емоційних переживань, в цілому - потреби в музиці, її виконанні, передачі слухачу не тільки думок й настрою композитора, але й свого власного емоційного стану.

Третя педагогічна умова - забезпечення рефлексивного визначення майбутнього фахівця у власній музично-виконавській діяльності базується на принципах безперервності у формуванні музично-виконавської компетентності, самооцінки, індивідуалізації. Для майбутнього вчителя музики самосвідомість виступає внутрішнім механізмом, завдяки якому він здатний не тільки свідомо приймати музично-виконавську діяльність, але й самостійно усвідомлювати свої музично-виконавські можливості, здібності, визначати міру й характер власної активності у музично-виконавській діяльності, спрямованої на осмислення й передачу художнього змісту музичного твору. Визначення рефлексивної позиції студентів у педагогічному процесі найбільш ефективно забезпечується використанням прийомів, спрямованих на розвиток рефлексивних умінь; цілеспрямованим створенням у педагогічному процесі ситуацій, що вимагають аналізу й оцінки, доведення, обґрунтованості своєї позиції, постійного росту музично-виконавської компетентності; включення студентів у рефлексивну самодіагностику.

Реалізація розглянутих умов формування музично-виконавської компетентності майбутніх учителів музики сприятиме забезпеченню позитивних результатів у процесі вдосконалення професійної підготовки компетентних фахівців, а тому подальших досліджень потребує розробка альтернативних методик та програм відстеження компонентів музично-виконавської компетентності студентів, створення креативного середовища в класі основного музичного інструмента.

ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИЙ СМАК ЯК СКЛАДОВА ПРОЦЕСУ ФОРМУВАННЯ ОСОБИСТОСТІ

Анотація. У тезах розглядається роль художньо-естетичного смаку в процесі формування особистості.

Ключові слова: художньо-естетичний смак, особистість, мистецтво.

Annotation. The thesis reveals the role of artistic and aesthetic taste in the process of personality formation.

Key world: artistic and aesthetic taste, personality, art.

Проблеми художньо-естетичного розвитку на сучасному етапі визначаються умовами, що характеризують життя сучасного суспільства: зростаюча інтелектуалізація людини, зміна ставлення до духовно-естетичних цінностей, поширення псевдокультури, втрата духовно-морального потенціалу. Найбільш вразливою в цьому відношенні виявилася молодіжна аудиторія. Юному поколінню буквально нав'язується величезна кількість музичної інформації часом сумнівної художньої якості і рівня виконавської культури.

Виховання художньо-естетичного смаку має істотне значення в становленні особистості, формуванні системи життєвих цінностей, пов'язаних з умінням диференційовано сприймати і оцінювати естетичні об'єкти, отримувати насолоду від прекрасного. Розвинений художньо-естетичний смак як цілісне явище, що інтегрує емоційно-чуттєвий і інтелектуально-логічний рівні свідомості особистості, служить противагою однобокого впливу масової культури, орієнтиром в освоєнні мистецтва і явищ навколишньої дійсності.

У зв'язку з цим проблема виховання вимогливого художнього смаку особистості є надзвичайно важливим завданням музично-естетичної освіти. Її невідкладне вирішення викликане необхідністю залучення підростаючого покоління до високих зразків музичної культури і підвищення смакового критерію в оцінках художньо-стильових явищ, які розкривають світ духовних цінностей, світоглядних орієнтирів і морально-етичних ідеалів життя.

За останні півстоліття у психолого-педагогічній літературі з'явилося безліч фундаментальних наукових праць, в яких висвітлені різні аспекти проблеми формування художньо-естетичних смаків молоді. Питання теорії і методики естетичного виховання молоді досліджували В.Бутенко, С.Дем'янчук, Н.Калашник, А.Капська, Л.Масол, Н.Миропольська та ін.

Особливої уваги заслуговують роботи, в яких розглянуті закономірності розвитку особистості у творчій навчально-пізнавальній діяльності, виявлені М.Даниловим, Л.Лернером, М.Махмутовим, Г.Щукіною. Виховання художньо-естетичного смаку нерозривно пов'язане з саморозвитком особистості, її самоактуалізацією, самореалізацією, самовираженням. Ці питання висвітлюються в роботах В.Андрєєва, О.Газмана, Л.Кулікової. Різним аспектам виховання естетичного смаку присвячені дисертаційні дослідження Г.Раїцької, М.Веселовської, В.Григор'євої, Т.Бролицької, Б.Івасіва, Т.Лісінської (естетичні смаки молодших школярів); Г.Шевченко, А.Ахмедової (роль естетичного виховання у формуванні і розвитку естетичного смаку) та ін.

Залучення особистості до світу художньо-естетичної культури в усі часи було традиційним пріоритетом освіти. У сукупності проблем сучасного полікультурного світу виділяється проблема спрямованості особистості до художньо-естетичної культури і мистецтва, яка створює людині умовну можливість поговорити з собою, по-різному кодуючи своє власне "Я" (Ю.Лотман), допомагаючи вирішити важливу психологічну задачу - визначити свою власну сутність. Розглянемо контури феномена художньо-естетичної культури в руслі сучасного розвитку особистості, яке необхідно здійснювати в контексті філософії культури, спираючись на філософсько-культурологічне осмислення її центральної ланки - мистецтва. Художньо-естетична освіта і розвиток особистості сьогодні, зазначає Н.Бутенко, виступає як власне полікультурне, поліхудожнє, поліестетичне, ядром якого є триада, яка об'єднує в комплексі мистецтво і естетичну культуру в різних видах діяльності від сприйняття, оцінки, творчості - до соціокультурних видів діяльності (спілкування, праця, пізнання і т. д.).

Художній смак і художня культура - важливі складові духовного обличчя особистості. Від їх наявності і ступеня розвитку у людини залежить її інтелігентність, творча спрямованість прагнень і діяльності, особлива натхненність відношення до світу і людей. Без розвиненої здатності до художньої чуттєвості і переживання людство навряд чи змогло б реалізувати себе в настільки різнобічно багатому і прекрасному світі "другої природи" - культурі. Формування художнього смаку людини - важливий момент розвитку духовної культури суспільства і одне з найбільш складних завдань сучасної педагогіки та естетики, від вирішення якої залежить художньо-естетичне виховання особистості. Різні думки, переживання, що виникають при сприйнятті художніх творів, закріплюються в художньому смаку відповідно до закономірностей, які визначають діяльність особистості. Слід зазначити, що художній смак диференціюється не тільки історично, з точки зору його розвитку і громадських груп. Він може бути на рівні суспільних потреб, але може мати і особистісний, індивідуальний характер. При всіх відмінностях в значенні поняття "смак" спільним є те,

що смак завжди пов'язаний з оцінкою явищ і виступає як оцінна категорія. Адже про художній смак особистості судять за оцінками красивого або потворного, трагічного чи комічного і т. д. У художньому смаку відображені критерії естетичної оцінки всіх сфер життєдіяльності людини, він виступає інваріантною основою для створення унікальних індивідуально-особистісних форм поведінки, мислення і художньо-творчої діяльності людини. Художній смак, пише Д.Давалева, пов'язаний зі здатністю тонко і повно відчувати, бачити, переживати і оцінювати прекрасне, тому “першим кроком” у його формуванні є розвиток художнього сприйняття. Незважаючи на різні погляди на поняття “художній смак”, можна виділити параметри, схожі в думках різних вчених: художній смак змінюється з віком, є оціночною категорією і залежить від взаємодії особистості з художньо-естетичною середовищем.

Таким чином, аналіз літератури дозволяє зробити висновок, що художній смак є однією з форм художньої свідомості і визначає міру сприйняття і відтворення засобів художньої виразності. Він є сукупністю норм, критеріїв та показників, засвоєних людиною, на підставі яких формулюються оціночні судження про художні об'єкти як індивідуально-особистісної цінності. Формування художньо-естетичного смаку через різні форми сприйняття світу сприятиме одночасно і моральному і інтелектуальному самовдосконаленню особистості, здатності до самостійної естетичної та творчої діяльності, що впливає на придбання ціннісного особистого досвіду, який стане орієнтиром в подальшому кожної людини. Показником сформованого естетичного смаку, естетичної вихованості має стати наявність не тільки естетичних якостей, а й якостей моральної вихованості, соціально значущих якостей особистості, які можна віднести до вищих цінностей: до людини, праці, природи, до самого себе.

УДК 383.316.6:57

Н.А.Гончарова

вчитель музичного мистецтва,
“спеціаліст вищої категорії”, “вчитель - методист”
Лозівський навчально-виховний комплекс
“загальноосвітній навчальний заклад-ліцей” №4,
Лозівської міської ради Харківської області

ФОРМУВАННЯ ЗАГАЛЬНОКУЛЬТУРНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ УЧНІВ ЗАСОБАМИ СУЧАСНИХ КОМП'ЮТЕРНИХ ТЕХНОЛОГІЙ НАВЧАННЯ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. Розглядається застосування сучасних комп'ютерних технологій навчання в процесі викладання музичного мистецтва та їх вплив на формування загальнокультурних компетенцій.

Ключові слова: компетенції, загальнокультурні компетенції, сучасні комп'ютерні технології навчання.

Annotation. Discusses the application of modern computer technologies of training in the process of teaching music and their influence on formation of common cultural competences.

Key words: competence, General cultural competence, modern computer technology training.

Мета та завдання, на розв'язання яких спрямована педагогічна діяльність

Формування загальнокультурної компетентності учнів:

- шляхом впровадження різноманітних форм та методів навчально-виховного процесу;
- використання комп'ютерних технологій на уроках музичного мистецтва;
- застосування рольової та дидактичної гри на уроках.

Актуальність досвіду

Демократичні перетворення сучасного суспільства актуалізують потребу формування висококультурних особистостей, здатних адекватно орієнтуватися в різних сферах життєдіяльності, гармонізувати свої відносини із соціумом. У світлі цього значно підвищується необхідність формування в учнів шкільних закладів загальнокультурної компетентності як необхідної передумови успішності їх подальшої життєдіяльності в умовах складної взаємодії різних типів культур.

Запровадження в навчальний процес сучасних комп'ютерних технологій відкриває нові шляхи та надає широкі можливості для подальшого загального та професійного навчання, всебічної активізації творчих, пошукових, особистісно-зорієнтованих форм організації навчання. Сучасні комп'ютерні технології у мистецькій освіті учнів базуються на ідеї їх інтеграції з традиційними навчальними методиками.

Педагогічний досвід показує, що використання комп'ютерних технологій на уроках музичного мистецтва сприяє всебічному і гармонійному розвитку особистості дитини, насамперед розвитку її творчих здібностей.

Одним із нових напрямів розвитку педагогічної думки, а також одним із шляхів вдосконалення освітнього процесу є розробка компетентнісної моделі загальної освіти. У Концепції загальної мистецької освіти так сформульовано мету: “у процесі сприймання та інтерпретації творів мистецтва і практичної художньої діяльності виховувати в учнів ціннісне ставлення до дійсності та мистецтва, розвивати художню свідомість і компетентність, здатність до самореалізації, потребу в духовному самовдосконаленні”. [3, 2-3]

Компетентнісна модель загальної мистецької освіти реалізується у навчальних програмах з мистецтва, музичного мистецтва, образотворчого мистецтва, художньої культури. З-поміж навчальних,

розвивальних та освітніх завдань автори нормативних документів виокремлюють освітні (загальноосвітні) компетенції такі, як: ціннісно-сміслові, навчально-пізнавальні, творчо-діяльнісні, полікультурні (загальнопредметні, загальнокультурні), соціокультурні (загальнокультурні, комунікативні), а також методологічні, світоглядні, компетенції особистісного самовдосконалення.[4;5].

Провідна наукова ідея

- впровадження особистісно-зорієнтованих технологій навчання;
- впровадження комп'ютерних технологій;
- врахування і розвиток індивідуальних можливостей учнів;
- розвиток музичної культури учнів і залучення їх до активної музично-творчої діяльності.

Наукові ідеї та рекомендації

На підставі аналізу наукової літератури з'ясовано, що окремі аспекти проблеми формування загальнокультурної компетентності особистості широко висвітлено у психолого-педагогічній літературі. Так, у наукових працях визначено теоретично-методологічні основи впровадження компетентнісного підходу в педагогічний процес сучасної школи (А. Андрєєв, В. Болотов, В. Булгакова, І. Зимня, Л. Карпова, В. Лозова, О. Локшина, В. Сєриков та інші), умови реалізації компетентнісного підходу в загальноосвітньому закладі (С. Трубачева), перелік та зміст ключових компетентностей (Т. Волобуєва, О. Овчарук, О. Пометун, І. Родигіна, О. Савченко, А. Хуторський та інші).

Про ефективність упровадження нових інформаційних технологій у процес опанування учнями музичного мистецтва йдеться в дослідженнях педагогів-музикантів О. Балабана, Н. Бергера, В. Варченко, В. Козліна, І. Регейло, І. Ткачука, О. Чайковської, В. Штепи, В. Янкула.

У своїх наукових дослідженнях В. Штепа [8] визначає такі напрями застосування комп'ютера на уроках музичного мистецтва: вивчення історико-теоретичного матеріалу, прослуховування й аналіз музичних творів, створення музики, одержання різної музичної інформації з використанням мережі Internet.

Н. Белявіна [1] доводить, що комп'ютерні технології удосконалюють форми наочності (слухової, зорової та моторно-тактильної) через технологію мультимедіа; дослідження О.Чайковської [6] висвітлюють різні аспекти використання засобів мультимедіа у процесі засвоєння школярами музичних знань.

Зміст та впровадження досвіду

Сьогодні в музичній освіті відбувається активний пошук нових педагогічних методик. Урок музичного мистецтва стає не просто уроком розвитку сенсорних музичних здібностей, а уроком мистецтва, коли розвиваються всі психічні процеси: сприйняття, мислення, пам'ять, увага й, зокрема, музичні здібності: тембровий слух, відчуття ритму, музичне мислення. [7].

На нашу думку, під час проведення уроків музичного мистецтва можна гармонійно поєднувати знання комп'ютерної грамоти з музикою, образотворчим мистецтвом, літературою, і, як результат цього поєднання, створюються унікальні творчі напрямки (комп'ютерний малюнок, живопис, графіка, декоративний дизайн тощо).

Комп'ютерні технології дозволяють по-новому, комплексно використовувати на уроках музичного мистецтва текстову, звукову, графічну та відеоінформацію – створювати новий мультимедійний контент.

Використання комп'ютера на уроках створює можливості для розвитку зорової пам'яті, фантазії, формування в учнів естетично-гармонійного світосприйняття.

Використання комп'ютерних технологій на уроках музичного мистецтва дає змогу залучати учнів до таких видів діяльності:

- створення творчих робіт;
- пошукової роботи під час вивчення народної творчості, української музичної культури, творчості композиторів світу;
- оформлення результатів роботи у вигляді різних проектів за певними темами.

В. Сухомлинський писав: “Не можна передати досвід – можна передати ідею”, на основі цієї ідеї шукати свої цікаві методи, створювати свою методику. У сьогоднішніх умовах, коли вчитель не завжди має можливість застосовувати готові програмні матеріали, найбільш зручним засобом для створення уроків із мультимедійним супроводом є програма Microsoft Power Point. Особливо зручною вона є під час подання нового матеріалу. Використання слайд-презентацій, фотоматеріалів і репродукцій у цій програмі дає прекрасний фон для викладання музичної літератури. Програма Power Point дозволяє поєднувати на уроках аудіо- та відеоматеріали в єдине ціле. Із цих позицій комп'ютер став універсальним засобом навчання, а зручність його використання допомагає організувати процес навчання раціонально й ефективно.

<p>познайомити школярів з творчістю та життям композиторів на уроках музичного мистецтва допомагають презентації Microsoft Power Point</p>	
<p>використовую музичні вікторини – на розпізнавання конкретних творів, їх авторів і виконавців</p>	
<p>учні порівняно легко засвоюють найпростіші уміння і навички роботи з комп'ютером, виявляючи підвищений інтерес</p>	
<p>тестові завдання, що містяться в комп'ютерній програмі, подано в доступній, лаконічній формі</p>	

Необхідною складовою кожного уроку є введення елементів вивчення нотної грамоти, яка не є самоціллю й органічно входить до уроку під час розучування пісень та слухання музики. Як підкреслював Д. Б. Кабалевського, вводити в урок елементи теорії музики потрібно вкрай обережно і лише після того, як у дітей виникне інтерес і любов до музики, сформується початкові навички сприймання і виконання. Вивчаючи тему кожного навчального періоду, необхідно зосереджувати увагу учнів на певних поняттях про музичне мистецтво, які складають ключові знання.

<p>Під час вивчення теми кожного навчального періоду звертати увагу учнів на певні теоретичні поняття, які складають ключові знання.</p>	
--	--

Дидактичний принцип доступності впливає з організації і застосування практикуму відповідно віковим особливостям учнів, рівню їхнього розвитку.

Практична реалізація принципу доступності базується на таких засадах:

- вибір програм комп'ютерного заняття здійснюється учителем відповідно до навчальної програми;
- проведення занять здійснюється під контролем учителя й комп'ютера;
- завдання, що містяться в комп'ютерній програмі, подано в доступній, лаконічній формі;
- реакція комп'ютера у вигляді мультиплікаційних музичних ефектів створює сприятливий емоційний клімат протягом усього заняття.

Нове покоління, що зростає в епоху інформації, потребує принципово нових рішень у педагогічному вихованні. Використання комп'ютерних технологій є необхідним інструментом для сучасного уроку музичного мистецтва, а також важливим кроком до виховання гармонійної особистості XXI століття.

Використання комп'ютерних технологій сприяє закріпленню інтегрованих знань та формуванню вмінь, набутих на уроках музичного мистецтва, образотворчого мистецтва, літератури, які надихають на створення власного творчого доробку, дозволяють учителю музичного мистецтва контролювати художньо-творчий розвиток учня, формувати спеціалізовані знання у процесі виховання особистості в музиці, реалізувати можливості сучасних засобів навчання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Белявіна Н.Д. Педагогічні умови використання комп'ютерних технологій на початковому етапі музичної освіти : автореф. дис. канд. пед. наук / Н.Д. Белявіна. – К., 1999. – 18 с.

2. Масол Л. М. Концепція загальної мистецької освіти // Мистецтво та освіта. – 2004. – №1. – С.2-5.

3. Мистецтво: Програма для загальноосвітніх навчальних закладів (5-7 класи). Пояснювальна записка / Укладачі: Масол Л.М. (керівник групи), Комаровська О.А., Оніщенко О.І. та ін. // Мистецтво та освіта. – 2005. – №1. – С.14-19.

4. Музичне мистецтво: Програма для загальноосвітніх навчальних закладів (5-8 класи). Пояснювальна записка / Укладачі: Фільц Б.М., Бєлова І.М., Букреєва Г.Б., Демчишин М.С. та інші // Мистецтво та освіта. – 2005. – №1. – С.2-5.

5. Столярчук Л.І. Використання комп'ютерних технологій на уроках музики [Електронний ресурс] / Л.І. Столярчук // Режим доступу: /

<http://intkonf.org/stolyarchuk-li-vikoristannya-kompyuternih-tehnologiy-na-urokakh-muziki/>.

6. Чайковська О. Формування музичних знань молодших школярів засобами мультимедійних технологій навчання : автореф. дис. канд. пед. наук / О. Чайковська – К., 2002. – 19с.

7. Чайковська О. Комп'ютерні технології в практиці музичного навчання загальноосвітньої школи / О. Чайковська // Рідна школа. – 2004. – № 10. – С.25–28.

8. Штепа В.В. Комп'ютерні навчаючі програми на уроках музики / В.В. Штепа // Комп'ютер у школі та сім'ї. – 1999. – №3. – С.33-37.

В.В. Громченко

кандидат мистецтвознавства, доцент,
проректор з наукової роботи
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

ІНФОРМАЛЬНА ОСВІТА В КОНТЕКСТІ САМОАКТУАЛІЗАЦІЇ МИТЦЯ

Анотація. В інформальному освітньому процесі магістральним чинником активізації навчально-пізнавального акту буде акцентуація явища самоактуалізації митця. Інформальна освіта концентрується в найбільш сфокусованих сферах її генерування, а саме – професійна, розгалужено-споріднена активність митця; традиційна сформованість родинних освітніх звичаїв, а також сфера дозвілля, як категорія вільного від праці часу.

Ключові слова: процес, сфера, митець, самоактуалізація, навчання, інформальна освіта, царина.

Annotation. The accentuation for phenomenon of creator's self-actualization will be fundamental criterion for activation of educationally-cognitive act into informal educational process. The informal education is concentrated in the most focused spheres its generation exactly professional, vector-related activity of creator; traditional formalization of relatively-educational customs, as well as the area of leisure, as the category of free time from vocational work.

Key words: process, sphere, creator, self-actualization, educate, informal education, scope.

Сучасний культурно-історичний період у максимальності синтетичної природи мистецьких явищ закономірно обумовлює трансформацію внутрішнього світу митця. Майже абсолютна доступність інформаційного простору, свобода самовираження у призматичній градації різних видів мистецтв, різноманітність еволюційних векторів мистецького синтезу все більше актуалізують процеси самовираження, самоутвердження, самореалізації творчої особистості у лоні стрімкої автономізації питань інформальної освіти.

Наголосимо, що саме такий вид набуття відповідних знань, умінь, певних навичок стає на вістрі сучасних реалій саморозвитку індивідуума сфери мистецтв першої чверті XXI століття.

Відтак, виникає сповна закономірне питання щодо художньо-освітнього, навчального середовища, в якому б отримання, набуття творчою особистістю спеціалізованих, професійно значущих знань поставало максимально ефективним та найбільш відповідним сучасним культурно-мистецьким реаліям сьогодення.

Насамперед, необхідно підкреслити, що процеси самоактуалізації митця характеризуються природним, багато в чому підсвідомим устремлінням до розкриття його найкращих потенцій, відповідно знакових, фахових, а також спеціалізовано вагомих здібностей. При цьому, слід зацентувати, що абсолютно природна зумовленість самореалізації творця (як і особистості будь-якої сфери) була фундаментально означена ще у середині XX століття видатними психологами-вченими, а саме – К. Гольдштейном, К. Роджерсом, В. Франклом, А. Маслоу, Д. Леонтьєвим та ін.

Метою дослідження є означення деяких максимально ефективних сфер, відповідних соціально активізуючих, а також творчо-консолідуєчих конгломерацій відносно царини інформальної освіти в контексті самоактуалізації митця, творчої особистості періоду першої чверті XXI століття.

У широкому розумінні магістральне визначення сфери навчальної процесії, своєрідного акту пізнання в інформальній освіті походить від максимальності відсторонення, свідомого несприйняття явищ аудиторних, індивідуальних, лекційних, самостійних, семінарських занять як певних форм освітнього акту. Такі феноменально-знакові категорії формальної освіти як класна аудиторія, навчальна лабораторія, художньо-освітня сцена виконавської практики та ін., або ж явища неформальної освіти, а саме – заняття на відкритому повітрі, лекція-практикум під час концертно-творчих заходів й т.д. являють полярно іншу, кардинально-наріжну, магістрально-характерологічну відмінність освітньої процесії від генерування інформальної навчальної активності.

Основою інформального освітнього процесу слід вважати максимально розгалужену соціально-активну, громадську, а також особистісну діяльність індивідуума, помножену, обов'язково, на активізацію проявів природніх устремлінь митця до самоствердження, самореалізації, самовираження, в цілому, до самоактуалізації глибинно-особистісного, генетично сформованого потенціалу.

Визначаючи максимально ефективні сфери щодо більшого усталення інформальної освітньої активності індивідуума, окреслимо, насамперед, професійно споріднену галузеву царину митця. Такого роду професійно суміжне поприще, як правило, є доволі наближеним спеціалізовано-спорідненим фронтом, галуззю у культурно-мистецькій

орбіті певної творчої особистості. Надзвичайно часто знаним музикантам, акторам, художникам доводиться „пізнавати себе”, набувати відповідний досвід, необхідні навички і знання шляхом навчально-освітньої процесії в напрямку їх колег, можливих приватних занять за певною домовленістю, відповідних одноразових, але ж конкретно визначених за тематикою, концертних виступів, художніх або театральних вистав тощо.

Не слід забувати і про суттєве значення в інформальній навчальній процесії традиційно усталених родинних освітніх звичаїв. Такі традиції як належне володіння членами родини відповідним музичним інструментом (фортепіано, гітара або ж інші професійні чи неакадемічні інструменти), звичай розмовляти із членами родини на іноземних мовах (найчастіше англійська, німецька, французька), традиція грати у родинному колі в інтелектуально-пізнавальні ігри та ін. виокремлює обумовлено усталену сферу генерування інформального навчально-освітнього акту.

Особливу увагу з приводу означеної теми необхідно приділити певному часовому полю митця, вільному від праці часу, а саме – дозвіллю. Максимально позитивний, плідний процес набуття спеціалізованих знань індивідуумом тієї чи іншої спеціалізації здійснюється у наслідку узгодженого відвідання театрів, музеїв, філармонійних концертів, художніх виставок, творчих культурно-мистецьких проєктів тощо.

Закцентуємо, що відсторонюючись від повсякденної рутинно-навальної праці, з повинностями широкого кола відповідальності та концентрації професійної активності, індивідуум досягає високого рівня самоактуалізації саме завдяки фокусованості вільної, нерегламентованої обов’язками та завданнями форми пізнання.

Отже, вищевикладене дозволяє виділити в інформальній освіті особливо наявні сфери її генерування, а саме – професійну, розгалужено-споріднену активність митця; традиційну сформованість родинних освітніх звичаїв, а також сферу дозвілля, як категорію вільного від праці часу. При цьому, в усіх щойно означених царинах інформальної освіти, одним з найголовніших чинників активізації навчально-пізнавального процесу буде акцентуація фактору самопізнання, самовираження, самоevolюціонування, в цілому, концентрація феномену самоактуалізації митця.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Акмеологический словарь / Под общ. ред. А.А. Деркача. М.: Изд-во РАГС, 2006. 161 с.
2. Леонтьев Д.А. Самореализация и сущностные силы человека // Психология с человеческим лицом: гуманистическая перспектива в постсоветской психологии / Под ред. Д.А. Леонтьева, В.Г. Щур. М.: Смысл, 1997. С. 156–176.

ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ПЕДАГОГІВ-МУЗИКАНТІВ ДО ХУДОЖНЬО-ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ

Анотація. У тезах обґрунтовується важливість і необхідність у структурі фахової діяльності педагога-музиканта готовності до художньо-виконавської інтерпретації музичних творів. Пропонуються оптимальні педагогічні умови організації процесу підготовки студентів до художньо-виконавської інтерпретації вокальних творів.

Ключові слова: художньо-виконавська інтерпретація, майбутній педагог-музикант, педагогічні умови, вокальна підготовка.

Annotation. The thesis substantiates the importance and necessity in the structure of professional activity of teacher-musician readiness for artistic and performative interpretation of musical works. The optimal pedagogical conditions for organizing the process of preparing students for artistic and performing interpretation of vocal works are offered.

Key words: artistic and performing interpretation, future music teacher, pedagogical conditions, vocal training.

Важливою проблемою вокальної підготовки майбутнього педагога-музиканта є формування готовності до художньо-виконавської інтерпретації музичних творів. Художньо-виконавська інтерпретація є складним багатогранним процесом вивчення та відтворення у реальному звучанні художнього змісту музичного твору, вона передбачає глибоке осмислення авторського задуму художнього образу, особистісне ставлення до нього, втілення змістової сутності в музичному виконанні.

Художньо-виконавська інтерпретація вокальних творів має свою специфіку, що зумовлюється насамперед особливостями вокальної навчальної діяльності майбутніх педагогів-музикантів, зокрема: володіння співацькими вміннями та навичками, глибокою усвідомленістю закономірностей процесу голосоутворення, володіння навичками координування роботи власного голосового апарату, високим рівнем розвитку вокально-слухових навичок. Готовність майбутнього педагога до художньо-виконавської інтерпретації вокальних творів передбачає наявність сформованої настанови на глибоке розуміння авторського задуму написання музичного твору; усвідомлення стильових особливостей, культурно-історичних традицій та художнього напрямку, до якого належав автор; розуміння виконавських засобів відтворення музичного образу в реальному звучанні та досконале володіння вокально-виконавською технікою;

індивідуально-особистісне переживання художнього образу твору, що виконується та власну художню концепцію його звукового втілення.

Ефективність фахової підготовки майбутнього педагога-музиканта значною мірою визначається забезпеченням необхідних умов вокальної підготовки студентів. Саме про важливість розробки педагогічних умов неодноразово наголошується у наукових працях з проблем музичної педагогіки українськими авторами: М. Білецька, А. Зайцева, А. Козир, О. Олексюк, О. Отич, А. Ткачук, Г. Падалка, О. Ростовський та ін. У визначенні педагогічних умов навчання музичному мистецтву вченими наголошується, що “умови є цілеспрямовано створеними чи використовуваними обставинами мистецького навчання, що забезпечують можливість досягнення його результативності” (Г.Падалка).

Специфічність професійної підготовки майбутнього педагога-музиканта передбачає створення таких педагогічних умов, які забезпечили б ефективність використання вокального мистецтва в навчальному процесі, як для вокальної підготовки студента, так і для його культурних і духовних орієнтацій та особистісного розвитку. Вирішення зазначеної проблеми можливе при дотриманні педагогічних умов, що сприятимуть усвідомленню студентом значущості вокального мистецтва в його професійній діяльності. На думку В. Ягупова, найефективнішим напрямком підвищення якості будь-якого навчання є створення таких психолого-педагогічних умов, при яких учень здатний зайняти активну особистісну позицію і розкритися як суб'єкт навчальної діяльності.

У нашому дослідженні ми визначили наступні *педагогічні умови* підготовки студентів-музикантів до художньо-виконавської інтерпретації вокальних творів:

- створення художньо-творчого середовища у процесі вокального навчання;
- стимулювання студентів до пізнання сутності художнього змісту вокальних творів;
- цілеспрямоване формування узагальнених прийомів відтворення художніх образів на основі логіки інтерпретаційного процесу;
- забезпечення пріоритету самостійно-творчої музично-виконавської діяльності.

Створення художньо-творчого середовища – одна із головних умов мистецького навчання загалом. Дотримання цієї умови орієнтує на інтенсифікацію культурологічних, естетичних, творчо-діяльнісних чинників, що сприяють вияву власної системи цінностей студента, ініціюють його духовну суверенність, виявляють індивідуальні якості й відповідно до них відбувається творче опанування музичного матеріалу через призму власного неповторного відчуття. Ця умова реалізується на ґрунті особистісно зорієнтованого підходу й передбачає розвиток

особистості студента, спрямованість навчального процесу на самопізнання, самореалізацію, що забезпечує дію внутрішніх механізмів формування особистісних якостей, зокрема художньо-виконавської пам'яті.

Стимулювання студентів до пізнання сутності художніх образів музики орієнтує на активізацію пізнавальної та пошукової діяльності майбутніх педагогів-музикантів у процесі вокальної підготовки. Пізнання сутності художніх образів є необхідним для створення їх виконавської інтерпретації та відтворення у реальному звучанні. Ця умова спрямовується на поглиблення музичних та художніх знань студентів, забезпечує усвідомлення взаємозв'язку емоційного та раціонального у інтерпретації музичних образів.

Цілеспрямоване формування узагальнених прийомів відтворення художніх образів на основі логіки інтерпретаційного процесу орієнтує на впровадження діяльнісного підходу в навчання. Ця умова передбачає формування вокально-виконавської техніки студента на основі усвідомлення закономірностей художньо-інтерпретаційного процесу, набуття ним вмінь розпізнавання художньо-сміслових елементів музичних творів, визначення їх узагальнених та контекстних значень, осягнення драматургії змістовного розвитку, а також вибір художньо-доцільних засобів виконавської виразності.

Забезпечення пріоритету самостійно-творчої музично-виконавської діяльності є домінантною умовою у процесі роботи над художньо-виконавською інтерпретацією вокального твору. Лише набуття особистісного художньо-практичного досвіду, усвідомлення власних переживань у процесі вокально-виконавської діяльності, її рефлексивний аналіз сприяють ефективності протікання інтерпретаційного процесу.

Таким чином, вважаємо, що для підвищення ефективності підготовки майбутнього педагога-музиканта до художньо-виконавської інтерпретації вокальних творів у процесі вокального навчання необхідно створити певні педагогічні умови: створення художньо-творчого середовища у процесі вокальної підготовки студентів; стимулювання студентів до пізнання сутності художнього змісту вокальних творів; цілеспрямоване формування узагальнених прийомів відтворення художніх образів на основі логіки інтерпретаційного процесу; забезпечення пріоритету самостійної творчої музично-виконавської діяльності.

В.П. Жуков

аспірант кафедри загальної педагогіки і педагогіки вищої школи
старший викладач кафедри музично-інструментальної
підготовки вчителя
заступник декана з виховної роботи факультету Мистецтв
Харківського національного педагогічного
університету імені Г.С. Сковороди

ЗАСАДИ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ДО ІНТЕГРОВАНОГО НАВЧАННЯ УЧНІВ

Анотація. У тезах висвітлено необхідність забезпечення спеціальної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до інтегрованого навчання учнів. Результатом такої підготовки визначено готовність майбутніх фахівців до інтегрованого навчання учнів. Ураховуючи логіку процесу професійної підготовки студентів, обґрунтовано педагогічну технологію досліджуваного феномену. Представлено розроблену педагогічну технологію підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до інтегрованого навчання учнів.

Ключові слова: майбутній учитель музичного мистецтва, підготовка, готовність, інтегроване навчання, технологія.

Annotation. In theses highlighted the necessity of special training of future musical art teachers for integrated teaching. The result of such training is defined as the readiness of the future specialists for integrated teaching. Taking into account the logic of the process of professional training of students, the author grounded pedagogical technology of the phenomenon under investigation. The developed pedagogical technology of preparation of future musical art teachers for integrated teaching is presented.

Key words: future musical art teacher, training, readiness, integrated teaching, technology.

Сучасні освітні тенденції обумовлені входженням вітчизняної освіти до європейського освітнього простору, яке відбувається в межах загального процесу євроінтеграції України. У цьому контексті особливої актуальності набуває підвищення рівня професійної підготовки майбутніх учителів, у тому числі майбутніх учителів музичного мистецтва, відповідно до європейських освітніх стандартів. Якість професійної підготовки визначається не лише сукупністю набутих майбутнім фахівцем знань, але й його здатністю до їх застосування в професійній діяльності, мобільністю, системністю та прикладними властивостями цих знань. Зазначене окреслює необхідність пошуку перспективних шляхів підвищення якості професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва відповідно до потреб сучасної школи.

Характеризуючи професійну діяльність учителя музичного мистецтва, слід зазначити, що ця діяльність пов'язана не лише з трансляцією знань, але й із залученням школярів до чуттєвого осягнення дійсності, до особистісно-емоційного переживання явищ навколишнього світу. Чуттєві форми пізнання дійсності через мистецтво виступають головним педагогічним засобом впливу на особистість на уроках музичного мистецтва. Проте особливість викладання мистецьких дисциплін в сучасній загальноосвітній школі полягає в його інтегрованому характері, оскільки освітня галузь «Мистецтво» передбачає системне опанування різних видів мистецтв та різнопланову художньо-творчу діяльність. Інтегроване навчання мистецтвам забезпечує здійснення комплексного впливу на особистість через осягнення їхніх взаємозв'язків, усвідомлення можливості відображення дійсності мовою різних видів мистецтв.

Інтегроване навчання школярів предметів мистецького циклу дозволяє активізувати їхню пізнавальну діяльність, підвищити інтерес до навчального матеріалу, актуалізувати наявні знання із суміжних дисциплін.

Незважаючи на те, що дидактичний потенціал вказаних предметів підвищується в разі інтеграції їх змісту, результати показують, що в шкільній практиці цьому питанню приділяється замало уваги, що негативно позначається на якості навчання школярів. З'ясовано, що однією з головних причин такого становища є невідповідність значної частини вчителів до здійснення інтегрованого навчання. Отже, важливою умовою реалізації інтегрованого підходу до навчання учнів предметів мистецького циклу є забезпечення відповідної *професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва*.

Зміст підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до інтегрованого навчання учнів передбачає оволодіння загальними і спеціальними професійними знаннями й навичками, а також сукупністю професійно-особистісних якостей.

Слід зазначити, що поняття «інтеграція» тісно пов'язане з поняттям «міжпредметні зв'язки», адже введення в педагогічний тезаурус терміна «інтеграція» відбулося на базі розробленої теорії міжпредметних зв'язків, і значення їх принципово не відрізнялось: міжпредметні зв'язки – взаємна узгодженість змісту освіти в межах традиційних навчальних предметів і факультативів; інтеграція – об'єднання змісту освіти в межах інтегрованих курсів.

З огляду на вищезазначене, «міжпредметні зв'язки» є педагогічною категорією для означення синтезувальних, інтегративних відношень між об'єктами, явищами та процесами реальної дійсності, що знаходить своє відображення у змісті, формах та методах освітнього процесу. Виходячи з цього, можна дійти висновку, що провідними функціями міжпредметних зв'язків є об'єднувальна та інтегрувальна. З огляду на це, міжпредметні зв'язки розглядаємо як провідний спосіб

підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до інтегрованого навчання учнів.

Проблему взаємозв'язку між навчальними предметами розглядаємо як фактор інтенсифікації й оптимізації освітнього процесу, адже врахування міжпредметних зв'язків відкриває широкі можливості для реалізації в програмах інтегрованого навчання майбутніх фахівців. Ця реалізація може бути зведена до впровадження в навчальних програмах з різних навчальних курсів окремих одиниць навчального матеріалу – фактів, понять, законів тощо, які тією чи іншою мірою вивчаються в різних навчальних дисциплінах.

Встановлено, що результатом підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до інтегрованого навчання учнів є відповідна *готовність*, яку ми розглядаємо як стійке інтегративне особистісне утворення, що містить професійні мотиви, цілі, загальнонаукові та професійні знання й уміння, особистісні якості майбутнього педагога, що забезпечують ефективне навчання учнів предметів мистецького циклу.

Ураховуючи логіку процесу професійної підготовки студентів, обґрунтовано педагогічну технологію досліджуваного феномену, концептуальну основу якої складають *системний, інтегрований, компетентнісний, особистісно-діяльнісний підходи*.

Розроблено педагогічну технологію підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до інтегрованого навчання учнів, що включає такі етапи:

1) *організаційно-моделювальний*, який передбачає поглиблення професійної компетентності викладачів щодо підготовки студентів до інтегрованого навчання учнів; розробку стратегій роботи зі студентами і відбір навчально-методичного інструментарію (форм, методів, засобів) забезпечення відповідної підготовки;

2) *професійно-мотиваційний*, спрямований на формування професійно-навчальної мотивації майбутніх фахівців, усвідомлення ними значущості підготовки до здійснення інтегрованого навчання учнів;

3) *когнітивно-процесуальний*, на якому студенти оволодівають знаннями і вміннями, необхідними для успішного здійснення інтегрованого навчання учнів;

4) *досвідно-праксіологічний*, який передбачає набуття майбутніми вчителями під час педагогічних практик досвіду інтегрованого навчання учнів;

5) *рефлексивно-корегувальний*, на якому здійснюється корекція змісту, форм і методів відповідної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до інтегрованого навчання учнів на основі оцінки викладачами й самооцінки студентами результативності запровадженої технології.

Г.О.Заліська
магістрантка кафедри інструментального виконавства
та музичного мистецтва естради
Мелітопольський державний педагогічний
Університет імені Богдана Хмельницького

ТЕОРЕТИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ ВИКОНАВСЬКИХ НАВИЧОК В УЧНІВ-ГІТАРИСТІВ ДИТЯЧИХ МУЗИЧНИХ ШКІЛ

Анотація. Розглянуто зміст інструментально-виконавських навичок музикантів, їх класифікацію та групи методів розвитку обраного феномена. Вказано на необхідність врахування поетапності розвитку виконавських навичок в учнів-гітаристів.

Ключові слова: виконавські навички, учні-гітаристи, дитяча музична школа.

Annotation. The content of instrumental and performing skills of musicians, their classification and groups of methods of developed of the selected phenomenon are considered. It is stated that it is necessary to take into account the stage of development of performing skills in guitar students.

Key words: performing skills, guitar students, Children's Music School.

Особлива роль в духовному розвитку підростаючого покоління належить початковій музичній освіті, оскільки залучення дітей до музичного мистецтва сприяє вирішенню проблем морального і, в цілому, художнього виховання. Тому, від рівня оволодіння виконавськими навичками в період початкової музичної освіти залежить успішність в становленні майбутнього виконавця.

Розвиток виконавських навичок є актуальним завданням музичної педагогіки, що пропонує різні навчальні посібники та способи розвитку таких навичок, але кожен викладач в умовах реальної навчальної практики зазвичай виробляє свою систему розвитку навичок учнів з урахуванням вікових та музичних здібностей учнів, особливостей освоєння ними музичного інструменту.

С.Л.Рубінштейн дає наступне визначення поняття “навички”:

“... автоматизовані компоненти свідомої дії людини, які виробляються в процесі його виконання. Навичка виникає як свідомо автоматизована дія і потім функціонує як автоматизований спосіб його виконання”[4, 553–554].

М.А. Самохіна у своєму дослідженні класифікує навички та вміння виконавця шляхом об'єднання їх в компоненти виконавського комплексу. Ця сукупність, на думку автора, являє єдність складових і взаємозалежних його компонентів: звуко-рухового; нотно-орієнтованого; інструментально-орієнтованого; метро-ритмічного; художньо-виразного; емоційно-вольового. Така систематизація виконавських навичок, на думку автора, дозволяє успішно вирішувати

завдання підготовки інструменталістів [5, 30].

За дослідженнями Г.Г. Ониськіва навички розглядаються як “сукупність автоматизованих рухових дій, спрямованих на художню інтерпретацію музичних творів” [3, 18].

Музично-виконавськими навиками А.Л. Готсдінер називає систему свідомо вироблених рухів, які частково автоматизуються, дозволяючи цим реалізувати музичні знання та вміння у цілеспрямованій музичної діяльності [2, 112].

Український педагогічний словник тлумачить навички як дії, складові частини яких у процесі формування стають автоматичними. Види навичок відповідають видам дій, а саме: рухові, мислительні, мовні, інтелектуальні, сенсорні, перцептивні тощо. Навички в навчанні трактуються як навчальні дії, які автоматизуються завдяки повторенню. Зазначається, що “елементи умінь часто переходять в навички ... методом формування навички є вправи” [1, 221].

У музичній педагогіці спостерігається розподіл навичок на технічні навички та навички виразного виконання, де технічні навички гри на музичному інструменті охоплюють комплекс рухових, перцептивних, інтелектуальних навичок для досягнення потрібного художнього, звукового результату. Технічні навички гри на гітарі - це автоматизовані дії, які пов'язані з виконанням специфічних для даного інструменту особливих технічних прийомів гри (арпеджіо, арпеджіато, тремоло, легато, висхідне легато, нисхідне легато, бенд, вібрато). Дані способи і прийоми формуються в процесі тривалого, багаторазового освоєння технічних способів і прийомів гри на гітарі.

Доведені до досконалого виконання вміння по відтворенню розглянутих способів і прийомів гри на гітарі стають технічними навичками, без володіння якими неможливо досягти високого художнього результату, передати за допомогою музичного інструменту свої думки і почуття, створити художній твір та настрій.

Основними методами навчання дітей гри на гітарі, у тому числі при розвитку їх технічних навичок, виступають практичні методи: освоєння вправ, гам, етюдів, різнохарактерних творів. Однак розвиток техніки здійснюється, перш за все, на підготовчому конструктивному матеріалі. На початковому етапі навчання вправи надають істотну допомогу в освоєнні учнями різних технічних навичок. Вправи для освоєння гри на гітарі і розвитку технічних навичок спрямовані на різні види виконавської техніки. Викладач має можливість підібрати потрібні вправи, змінювати їх для досягнення кінцевої мети вправи, для розвитку у дитини необхідного досвіду.

До навичок виразного виконання можна віднести навички регулювання виконавцем психофізіологічного стану, доцільне застосування властивостей уваги, володіння виражальними елементами звукоутворення та засобами музичної виразності.

Розв'язання проблеми формування виконавських навичок

простежується в працях А.Л.Готсдинера, Г. Г. Ониськіва, Д. Г. Юника, Ю.А. та інших.

Так, Г.Г. Ониськів ефективно методи і прийоми формування виконавських навичок розподіляє на три групи:

- перша група охоплює методи і прийоми, спрямовані на пошук конфігурацій рухових актів на сенсорно-перцептивному рівні зі створенням їх уявлених взірців,
- друга – на вироблення виконавських навичок безпосередньо у процесі інваріативно-темпової автоматизації рухових актів,
- третя – на вдосконалення вже сформованих навичок та досягнення безпомилкового відтворення автоматизованих дій у звичних умовах [3, 18].

А.Л.Готсдинер вказує на чотири фази формування виконавських навичок:

- установчу (емоційне враження, слуховий образ, план роботи над навичками);
- аналітичну (розбір основних елементів тексту);
- синтезуючу (усунення зайвих рухів, зменшення напруженості, більша спритність рухів);
- завершальну (злиття слухового образу з руховим оформленням, завершеність музичного образу) [2, 117-119].

Отже, в процесі роботи над розвитком виконавських навичок в учнів-гітаристів необхідно враховувати наступне: специфіку самої музичної діяльності; необхідність відтворення музичної інформації перед публікою; провідну роль художньої інтерпретації музичних творів; розподіл навичок на технічні та навички виразного виконання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гончаренко С.У. Український педагогічний словник / С.У. Гончаренко. – Київ: Либідь, 1997. – 376 с.

2. Готсдинер А. Л. Музыкальная психология / Арнольд Львович Гостдинер. – М.: МИП «НВ Магистр», 1993. – 190, [3с].

3. Ониськів Г. Г. Методика формування виконавських навичок майбутніх учителів музики у процесі інструментальної підготовки: автореф. дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.02 «Теорія та методика навчання музики» / Ониськів Григорій Григорович. – Мелітополь, 2012. – 20 с.

4. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии / С.Л. Рубинштейн. – М.: Педагогика, 1973. – 628 с.

5. Самохина М.А. Формирование исполнительских умений и навыков учащихся детской музыкальной школы в классе гитары: дис..канд. пед. наук: 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания (музыка)» / М.А. Самохина. – М., 2005. – 189 с

**MUSIC-AESTHETIC EDUCATION OF PRIMARY SCHOOL
CHILDREN IN KHARKIV SPECIALIZED SCHOOL OF I-III DEGREES №
181 “CHEONGSURI”**

Анотація. Розглянуто особливості реалізації завдань етнопедагогіки в молодших класах спеціалізованої школи з поглибленим вивченням мови і культури міноритарного етносу в Україні. Зазначено провідну роль музично-естетичного виховання і його інтеграції з викладанням мов у мотивуванні молодших школярів різних етнічних груп до вивчення корейської мови і культури в Україні.

Ключові слова: етнопедагогіка, міноритарний етнос, музичне мистецтво, інтегровані уроки, вивчення іноземної мови.

Abstract. The peculiarities of the implementation of the tasks of ethno-pedagogy in primary grades of a specialized secondary school with in-depth study of the language and culture of minority ethnic group in Ukraine are considered. The leading role of music-aesthetic education and its integration with language teaching in motivating primary school students of different ethnic groups to study Korean language and culture in Ukraine is outlined.

Keywords: ethno-pedagogy, minority ethnic group, musical art, integrated lessons, foreign language learning.

The National Doctrine of Education stated that one of the priorities of modern education is the formation of the person of democratic philosophy that adheres to civil liberties, respect the traditions, culture, religion and language of communication of the world. The Concept of National Education declares: national education applies to both Ukrainian and representatives of other nations living in Ukraine.

The principle of “equal opportunity”, declared in the analytical review “Multiculturalism and Education. Prospects for the Introduction of the Principles of Multiculturalism in Secondary Education in Ukraine” is in some contrast to the standards of regular secondary schools when it comes to implementing educational rights of national minorities, which is an extremely small share of the population. It is helpful to distinguish two kinds of minorities:

- ethnos is a minority group of a global scale, whereby there is no written literature – folklore exists only in oral form but writing, if it exists, is newly created;

- ethnos is a minority in one state, but there is a “metropolis” of ancient history, developed art, scientific and technical culture and has significant place in the modern world.

In the first case, the preservation and enrichment of ethnic language, culture, traditions is possible due to irregular network of educational services, Sunday schools, church schools, distance education.

In the second case, there are all prerequisites for the implementation of tasks of ethno-pedagogy through regular educational institutions (secondary schools, lyceums, gymnasiums) with only one remark – the number of members of the ethnic group in the city, province (region) is so small that it is unable to provide even a simple majority of students in each at least parallel within a single school territory.

The best solution of this problem is the creation of not national but specialized school with intensive study of the language and culture of a minority ethnic group where training is carried out according to state standards of secondary education in Ukraine. The task of this institution must be:

- involvement of the members of other ethnic groups into students groups;
- choice of forms and methods of educational activities for stimulation of motivation in learning of foreign language;
- provision of educational literature and other materials adapted to teaching at school, the majority of which have not yet had a certain language, even at the lowest oral level.

The knowledge of foreign languages today is not only a cultural but also an economic need. Changes occurring in our society: development of contacts, expanding into the external economic arena have led to an increase in practical interest in foreign languages, including Korean, because of the active promotion of the Republic of Korea to foreign markets as well as to Ukrainian ones.

Kharkiv Specialized School of I-III levels No 181 “Cheongsuri” (정수리) – municipal general education institution with depth study of the Korean language and culture – was created the in August, 1998, where training is carried out according to state standards of secondary education in Ukraine.

The purpose of the school is the revival of cultural and linguistic traditions of the Korean community of Kharkiv and Ukraine. However, school “Cheongsuri” was not created as a national school, due to several reasons:

- relatively small number of Koreans in the city (about 300 families);
- focus on the promotion of Korean language and culture not only among ethnic Koreans, but among the other ethnic groups in the city (which, incidentally, is supported also by the Embassy of the Republic of Korea in Ukraine as a means of promoting the achievements of South Korea and boost relations between the two countries at all levels);
- to actively take advantage of specialized educational institutions: a relatively small number of students in the class, etc.

English also is taught together with Korean, Ukrainian and Russian languages at school “Cheongsuri”, whereby all four languages study begins with the first grade. Thus, in full accordance of the program of general

subjects, including sciences, with state education standards School “Cheongsuri”, de facto, is a school with an increased role of the humanities disciplines.

As mentioned above, the task of the school is the revival among ethnic Koreans and propaganda among the citizens of Ukraine of not only Korean but also Korean culture in general. This is achieved both through classroom time – the lessons of Korean history and music, and during extracurricular activities:

- in groups and sections; in extracurricular activities – the celebration of traditional folk and state festivals:

- Chuseok (harvest festival);
- Day of Hangeul (Korean alphabet);
- Korea Liberation Day;

- in extracurricular activities:

- holidays in the Kharkiv Korean Culture City Society;
- teachers and pupils participating in Nationwide Festivals of Korean Culture, conducted by the Association of Koreans in Ukraine with the assistance of the Embassy of the Republic of Korea in Ukraine;
- Festivals of national and cultural societies, organized by the Association of National Cultural Unions in Ukraine.

A significant contribution to the realization of school objectives make: Korean Folk Instruments Ensemble “Samulnuri”; Korean Folk Dance Ensemble; Vocal and Choral Group.

The results of the study allow us to name such the ways of realization of the main tasks of minority ethno-pedagogical process in polyethnic school environment:

- through integrated lessons within aesthetic cycle “Ukrainian musical art – ethnic musical art”, “Russian music – ethnic musical art”, “British musical art - the ethnic music art”;

- through integrated lessons on subjects of different cycles, “ethnic language – ethnic music” and “ethnic language – ethnic art”.

Studies of attitudes of primary school students and their teachers to use music in learning a foreign language have shown that all students without exception appreciate and approve of the use of music in the study of the subject: the relationship of music to the study of foreign languages are traced among primary school students. Students and teachers collect CDs of songs and other texts in a foreign language with instrumental accompaniment.

Choral singing is more intuitive and familiar than the mere oral repetition of certain phrases by chorus. During the lesson song and rhyme are used in the formation of sounds.

Mastering foreign intonation involves the formation of auditory perception skills of intonation pattern and its adequate reproduction. Primary school students easily perceive intonation array of Korean sentences, listening and playing the tone of poems and songs where different types of

intonation structures are combined in an accessible and close to children context.

Rhythmic music of children's poems and songs help speedy assimilation of authentic compositions together with right tone, then perceived as a natural when playing the Korean speaking.

Song and music material can be successfully used not only in teaching aspects of language, but also in the formation of speech activity – especially oral language.

Whole phrases and individual lexical items which are specific to the spoken language are often found in the original song material.

The use of song and music material allows with saving of lesson time to introduce new vocabulary or grammatical units, based at once on multiple channels of perception.

Music and songs accompanied by instrumental music are accepted great by audials, if the song is accompanied by moves (and children's songs are almost always like dancing) it is easier remembered by kinestetyks. If the textbook or classroom includes the pictures to plot the song, there will be no problems with storage of this material and visuals.

Thus during the studies:

- The optimal methods and means of using musical learning tools that positively influence the success of learning Korean have been identified;

- The important role of integrated lessons “musical art – the language of ethnos” in enhancing the motivation of students, representatives of traditional ethnic groups for the study of Korean, is noted.

- Music-aesthetic education at the “Cheongsuri” School has a priority place;

- Music and poetry, in its pure and integrated form, have an effective impact not only on cultural, spiritual growth, but also increase motivation for further education in the upper classes.

В.М. Комісар

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

МЕТОДИЧНІ ОСНОВИ РОБОТИ ДИРИГЕНТА НАД ЕЛЕМЕНТАМИ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО ЗВУКОВЕДЕННЯ

Анотація: у тезах висвітлюються багатоплановість хорового мистецтва, розкриваються методи роботи диригента, зосереджується увага на способах звуковедення та методах роботи над ними.

Ключові слова: хоровий спів, прийоми звуковедення, музично-образний зміст.

Annotation: Theses highlight the multifaceted nature of choral art, the conductor's methods of work are revealed, and the focus is on sound methods and methods of working on them.

Key words: choral singing, sound techniques, music-like content.

Вокально-хорова музика – найдавніша галузь української культури. Чимало її зразків увійшло до золотого фонду вітчизняних духовних надбань, а ряд композицій, зокрема хорових і солоспівів, здобули міжнародне визнання.

Хоровий спів – це колективний творчий процес, і, безсумнівно, на особливу увагу заслуговує вивчення питання вокально-хорового виконавства.

В процесі художньо-виконавської діяльності хорового колективу розвиваються індивідуальні якості кожного учасника. Активізується емоційна сфера, актуалізується прагнення до творчого сприйняття хорових творів, усвідомлення їх багатого музично-образного змісту та реалізація творчого потенціалу у процесі художнього виконання, здібність до суб'єктивної оцінки власних досягнень та результатів.

Мистецтво хорового виконання є багатоплановим і складним і перед керівником хору ставляться високі вимоги. Диригентові хору необхідно мати хороший, а ще краще абсолютний слух, загострене відчуття ритму, художній дар, артистичний темперамент, а також високу культуру – як музичну, так і загальну. Здебільшого диригентами ставали найбільш талановиті музиканти, які завдяки своїм здібностям, знанням, майстерності, авторитету могли очолити музичний колектив і підпорядкувати його своїй волі. І саме керівник повинен уміти перетворити хор в багатющий інструмент, якому доступні будь-які динамічні відтінки, бо ніякий музичний інструмент не здатний відтворити таку широку гаму звукових барв, як людський голос. Гнучкий, гарно забарвлений, він легко відтворює радість, смуток, сарказм, гнів тощо навіть за відсутності тексту. Велику роль в цьому відіграє спосіб вокально-хорового звуковедення.

Звуковедення відбувається в процесі взаємодії органів голосового апарату, у результаті якої видобувається співочий голос.

Звуковедення залежить від характеру твору, синтезу музичного й літературного тексту. Звуковедення характеризується певним штрихом. Найбільш поширеними способами звуковедення вважається легато, стакато, нон легато, маркато.

Легато (від італійського *legato* – плавний, зв'язаний) – спосіб видобування звука й звуковедення, штрих, що забезпечує зв'язане виконання та плавний перехід одного звука в інший без перерви у звучанні. Має різний ступінь легкості, насиченості, тривалості. За допомогою легато досягається кантиленність (від італійського *cantilena* – розспівування) – важливий елемент вокально-хорової майстерності, котрий характеризується наспівністю і мелодичністю виконання

музичного твору. Кантиленний спів вимагає довгого й рівномірного дихання, використання м'якої атаки звука.

Стакато (від італійського *staccato* – уривчастий, відокремлений) – спосіб видобування звука й звуковедення, штрих, який характеризується легким та уривчастим виконанням звуків. Роботу над видобуванням звука на стакато доречно починати в помірному темпі, поступово ускладнюючи ритм і темп. Спів на стакато дозволяє активізувати голосовий апарат, впливає на роботу діафрагми, допомагає засвоєти необхідну атаку звука та відчутти дихальну опору.

Нон легато (від італійського *non legato* – не пов'язуючи) – один із способів звуковедення і штрих, що характеризує окремий перехід від одного звука до іншого.

Кожен спосіб звуковедення породжує відповідну атаку звука, впливає на темброве звучання голосу. Отже, за допомогою звуковедення, різних штрихів, характеру й забарвлення звука відтворюється музично-художній образ, розкривається зміст музичного твору. Вибір прийому звуковедення залежить від характеру музики, особливостей викладу фактури.

Наприклад, працюючи над твором “Богородице Дево, радуйся” муз. М. Гоголіна та “У нашій раї на землі” муз. В. Рєва використовується тип звуковедення - *legato*. У творі “Румынская хора” використовується тип звуковедення - *staccato* в басовій партії.

Крім трьох основних прийомів у вокально-хоровій музиці часто застосовуються *marcato*, *portamento*, *glissando*.

Marcato – “підкреслюючи”. Такий спосіб виконання є ніби проміжним між важким *legato* та надто твердим *staccato*. Позначається горизонтальною рисою над нотою.

Portamento – “переносити голос” та *glissando* – “ковзати” означають ковзаючий, поступовий перехід від одного звуку до іншого. Ці прийоми схожі між собою і різняться тільки тим, що *portamento* – це короткочасне ковзання, а *glissando* – більш тривале.

Усіма способами звуковедення вище перерахованими, які використовуються, керівник хору відшукує музичне забарвлення, характер звуку, який найбільш розкриє та надасть музичному твору потрібне йому забарвлення. Усі вище названі прийоми звуковедення можуть бути засвоєні за однієї умови – вмінні співаків користуватися диханням.

Підводячи підсумок сказаного зазначимо, хоровий колектив – це група співаків, виконавська діяльність яких об'єднана єдиною художньо-виконавською метою втілення художнього задуму композитора.

М.О.Конькова
викладач I категорії
Панютинська дитяча музична школа
Лозівської міської ради Харківської області

ІНТЕГРАЦІЯ В СУЧАСНУ МЕТОДИКУ НАВЧАННЯ ГРИ НА ГІТАРІ ЗАРУБІЖНИХ ВИКОНАВСЬКИХ ШКІЛ

Анотація. У тезах розглянуто питання узагальнення і розповсюдження передового педагогічного досвіду з питань методики викладання предмету спеціальна гітара.

Ключові слова: інтеграція, методика, навчання, гітара, мистецька школа.

Annotation. The article deals with the issues of generalization and dissemination of advanced pedagogical experience in the teaching of the subject of special guitar.

Key words: integration, method, teaching, guitar, art school.

Постановка проблеми та її актуальність

Зміни, що відбуваються в сучасному музично-педагогічному просторі України, потребують переосмисленого підходу щодо методики викладання у мистецьких школах з предмету спеціальна гітара, оскільки сучасному суспільству необхідний творчий фахівець, здатний самостійно орієнтуватися в стрімкому потоці музично-педагогічної інформації.

Одним з ефективних шляхів оновлення змісту і методів навчання у мистецьких школах є інтеграція. Інтеграція (від лат. *integrum* — ціле, лат. *integratio* — відновлення) – поєднання, взаємопроникнення. Це процес об'єднання будь-яких елементів (частин) в одне ціле. Процес взаємозближення й утворення взаємозв'язків. “Найголовнішою умовою навчально-виховного процесу є його особистісна зорієнтованість, спрямована на те, щоб кожний вихованець став повноцінним, самодостатнім, творчим суб'єктом діяльності, пізнання, спілкування, вільною і самодіяльною особистістю.” [1]

Метою даного дослідження є:

- узагальнення і розповсюдження передового педагогічного досвіду з питань методики викладання предмету спеціальна гітара у мистецьких школах;
- інтеграція в сучасну методику навчання гри на гітарі виконавських шкіл зарубіжних авторів – Чарльза Дункана, Пепе Ромеро, Хрістофера Паркенінга, Девіда Рассела, Скотт Теннанта.

Завданнями даного дослідження є:

- вдосконалення методики викладання з предмету спеціальна гітара у мистецьких школах;
- впровадження методики навчання гри на гітарі виконавських шкіл Чарльза Дункана, Пепе Ромеро, Хрістофера Паркенінга, Скотт

Теннанта, методичних рекомендацій з музично-виконавської майстерності гітариста Девіда Рассела.

Виклад основного матеріалу

Чарльз Дункан – гітарист, педагог, який проводив майстер-класи в США і Європі. У своїх педагогічних роботах – “Сучасний підхід до класичної гітари”, “Мистецтво гри на класичній гітарі”, “Класична гітара 2000”, підручник з техніки для професійного вивчення гітари – автор пояснює, “як досягається досконалість виконання і що повинен зробити учень для створення сприятливого підґрунтя, необхідного для розвитку своїх здібностей”. Чарльз Дункан зазначає: “Одна з глибоких істин в музичній педагогіці – постійний контроль над почуттями і відчуттями. Певні форми координації виробляються спочатку шляхом взаємодії свідомості, фізичних відчуттів і музично-звукових уявлень.” [2]

Пепе Ромеро (1944) – іспанський гітарист, відомий своєю феноменальною “технікою тисячі пальців”, йому аплодували королі і президенти. Спеціально для Ромеро писав Хоакін Родріго і інші гітарні композитори-класики. У творчій праці “Стиль і техніка” в якості практичних прикладів використовуються вправи Мауро Джуліані і Селідоніо Ромеро. “Щоб з'єднатися з духом композитора, ми повинні довіритися підсвідомості, тим самим відкривши двері в замок фантазії, який існує в глибині кожного з нас.” – Пепе Ромеро. [5]

Хрiстофер Паркенiнг (1947) – американський класичний гітарист, заслужений професор музики, визнаний спадкоємцем спадщини великого іспанського гітариста Андреса Сеговії. “Гітарний метод (випуски № 1, № 2)”. Перший том містить інформацію про важливі основи гри на гітарі; другий том складається з репертуару, що дозволяє учню більш повно розвивати технічні та музичні навички. Всі твори упорядковано за часом або стилем, а не за складністю. Хрiстофер Паркенiнг проголошує: “Важливо зберегти музичну цінність як кінцеву мету, а техніка – це лише засіб. Прагніть до прекрасного звучання при виконанні кожного твору. Повністю досліджуйте нюанси стилю та інтерпретації. Перш за все треба прагнути до особистої майстерності” [3].

Девід Расселл (1953) – шотландський гітарист-віртуоз, багато років прожив в Іспанії. Більшу частину свого часу він проводить на гастролях: Барселона, Нью-Йорк, Лондон, Токіо, Лос-Анджелес, Мадрид, Торонто, Амстердам і Денвер. Девіда Расселла постійно запрошують грати на музичних фестивалях. Антоніо де Контрерас видав книгу “165 порад Девіда Расселла про техніку гітарної гри”. Свою працю Девід Расселл позначив як конспекти занять, що зібрані і представлені у вигляді порад. Методичні рекомендації Девіда Расселла про техніку гітарної гри свідчать про головне правило виконавця: “технічна сторона гри не повинна бути помітна, часто акценти, які нав'язані технічною зручністю, суперечать музичному змісту”. [7].

Скотт Теннант (1962) – один з провідних сучасних класичних гітаристів Америки, викладає в університеті Південної Каліфорнії, учасник і один із засновників Лос-Анджелеського гітарного квартету, одночасно гастролює з сольними концертами по Північній Америці, Європі та країнах Сходу. Скотт Теннант – автор бестселера по техніці гри на гітарі “Pumping Nylon” (“Качаючи нейлон”), що включає також однойменний відеофільм. Наприклад, щодо тремоло, Скотт Теннант повідомляє: “Ключ до успіху у грі хорошого тремоло – це не швидкість, як вважають більшість учнів, а артикуляція рівності” [6].

Висновки і перспективи подальших досліджень

Професійна діяльність викладача мистецької школи буде більш плідною, якщо постійно вивчати та впроваджувати в роботу прогресивні методи викладання сучасних зарубіжних авторів.

Інтеграція в сучасну методику навчання гри на гітарі виконавських шкіл Чарльза Дункана, Пепе Ромеро, Хрістофера Паркенінга, Девіда Рассела, Скотт Теннанта сприяє переосмисленню підходу щодо методики викладання у мистецьких школах з предмету спеціальна гітара.

З метою якісного здійснення навчально-виховного процесу викладач спеціального музичного інструменту повинен постійно вдосконалювати методику викладання. Одним із нагальних питань повинно стати прагнення викладачів мистецьких шкіл до саморозвитку, постійного самовдосконалення, пошуку нових самостійних педагогічних рішень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дичківська І.М. Інноваційні педагогічні технології. – К.: Академвидав, 2015.
2. Charles Duncan Technique for the Contemporary Serious Player –
3. Christopher Parkening Guitar Method 1 – Hal Leonard, 2004.
4. Christopher Parkening Guitar Method 2 – Hal Leonard, 2004.
5. Pepe Romero Guitar Style and technique – New York, 1982.
6. Scott Tennant Pumping Nylon – The Classical Guitarist's Technique
7. The Technique of David Russell: 165 Pieces of Advice from a

Н

а

ter

d

b

o

o

k

,

В

o

o

k

&

Л.М. Котова

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

В.П. Сергєєва

магістрантка кафедри інструментального виконавства
та музичного мистецтва естради

Мелітопольський державний педагогічний
університет імені Богдана Хмельницького

ЗАПАМ'ЯТОВУВАННЯ НОТНОГО ТЕКСТУ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ УЧНЯМИ ДМШ У ПРОЦЕСІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ

Анотація. Висвітлено класифікацію видів пам'яті за провідним місцем у запам'ятовуванні, збереженні та відтворенні інформації. Розкрито специфіку впливу викладача на швидкість і якість оволодіння нотним текстом музичних творів учнями ДМШ у процесі інструментальної підготовки.

Ключові слова: нотний текст; музичний твір; запам'ятовування; учні ДМШ; інструментальна підготовка.

Annotation. The classification of types of memory according to the leading place in memorization, storage and reproduction of information is explained. The specifics of the influence of the teacher on the speed and quality of mastering the sheet music of musical works by the students of CMS in the process of instrumental preparation are revealed.

Key words: sheet music; musical works; memorizing; CMS students; instrumental training.

Розвиток інформаційного суспільства, а також демократизація політичних процесів і утвердження гуманістичних цінностей детермінують докорінну зміну парадигми національної освіти, вектор якої спрямовується на формування в підростаючого покоління знань, умінь і навичок. У зв'язку із цим нині надзвичайно актуалізується пошук дійових методів навчання учнів ДМШ по класу баяна (акордеона), гітари, фортепіано, скрипки тощо, а особливо методів скерованих на ефективність запам'ятовування ними нотного тексту музичних творів.

Професіоналізм вчителя ДМШ і особистісний авторитет є підґрунтям, на якому формується його реальний вплив на процес запам'ятовування учнями нотного тексту музичних творів у процесі інструментальної підготовки. Залежно від ситуації він є організатором, комунікатором, експертом, критиком і безпосереднім першочерговим виконавцем власних установок.

Загалом ефективність запам'ятовування учнями ДМШ нотного тексту музичних творів у процесі інструментальної підготовки неможлива без пізнання досягнень психологічної науки. Недбале ставлення до їх використання може призвести не тільки до неякісного

оволодіння матеріалом, а й до ескалації (загострення) суперечностей, непорозумінь, конфліктів тощо. У цьому контексті важливим є з'ясування основних складових музично-педагогічної діяльності фахівців: мотиву, мети, проектування результату, перероблення поточної інформації, прийняття рішення, перевірки результатів і корекції виконавських дій учнів. При цьому мотив тлумачать як стійку особистісну властивість, яка з середини спонукає учнів ДМШ до певних дій. Потреби й цілі – основні складові їх мотиваційної сфери. Загалом в означеній діяльності загальна мета є тим чинником, що об'єднує вчителя та учня, стимулює їх до сумісної праці, інтегрує в єдине ціле. Вчитель, як і учень, повинен бути наділений вищою внутрішньою мотивацією, високою відповідальністю, налаштованістю на зворотний зв'язок тощо [3, 18].

Процес оволодіння нотним текстом музичних творів інструменталістом був класичним предметом дослідження як зарубіжної, так і вітчизняної музичної педагогіки та психології. Він привертав увагу не одного покоління педагогів і провідних виконавців (О. Алексєєва, Г. Когана, Л. Котової, Л. Маккіннон, С. Савшинського, Д. Юника, Т. Юник та інших). Методологічну основу проведених досліджень складала вихідні положення різноманітних психологічних теорій пам'яті (асоціативної, гештальта, біхевіоризму тощо).

Класифікація видів пам'яті за провідним місцем у процесі запам'ятовування, збереження і відтворення інформації викладена у працях Р. Немова, С. Рубінштейна та інших вчених. Так, С. Рубінштейн вказував на чотири основні генетичні ступені пам'яті:

- моторну, як пам'ять на навички та звички;
- образну, як пам'ять на зорову, слухову та дотикову сприйняту інформацію;
- логічну, як пам'ять на власні думки;
- афективну, як пам'ять на емоції [9, 342-343].

При цьому автор зазначав, що «чисті види пам'яті зустрічаються рідко, а звичайно спостерігаються змішані» [9, 342]. Таку класифікацію знаходимо і в праці Р. Немова. Проте, за його переконаннями, моторна, образна, логічна (вербальна) та афективна – це не типи чи ступені, а види пам'яті [8, 141].

Спираючись на вищеозначену інформацію стосовно класифікації видів пам'яті особистості, можемо зазначити, що запам'ятовування нотного тексту музичних творів учнями ДМШ у процесі інструментальної підготовки доцільно розглядати у трьох аспектах, а саме:

- 1) прагнення до діяльності (психологічний аспект);
- 2) реалізації прагнення до діяльності (діяльнісно-процесуальний аспект);
- 3) кінцевий результат діяльності (індивідуально-особистісний аспект).

Саме тому простежується необхідність розглядати проблему

запам'ятовування нотного тексту музичних творів учнями ДМШ у процесі інструментальної підготовки з позицій систематизованого підходу до формування їх активності, адже запам'ятовування нотного тексту, як і будь-яка інша навчальна діяльність, завжди викликане певними мотивами. Поняття “мотив” (від лат. *movere* – рухати, штовхати) означає спонукання до діяльності, спонукальну причину дій і вчинків (тобто те, що примушує їх до дій). Учні можуть спонукати до цієї діяльності різні мотиви: інтерес музичних інтонацій та процесу гри, почуття обов'язку перед батьками або вчителем, прагнення до самоствердження тощо [6, 41-42].

Установка на якісне і швидке запам'ятовування нотного тексту музичних творів учнями ДМШ у процесі інструментальної підготовки вимагає розвитку в них потреби до самореалізації завдяки виконавській діяльності. Теоретичний аналіз досліджень з проблеми установки дає підстави стверджувати, що, формуючи в учнів ДМШ установку на певну діяльність, виробляється у них готовність до цієї діяльності, що, в свою чергу, включається у процес формування спрямованості особистості. Закріплюючись, ця спрямованість з часом переростає у професійно-необхідну рису учнів, стає їх властивістю. Установка ж є основним “важелем” впливу на процес запам'ятовування нотного тексту музичних творів учнями ДМШ. Саме вони дозволяють створювати нові стимули у майбутній навчально-виконавській роботі учнів. Це, перш за все, пізнавальні інтереси

- до музики та її образного світу, в результаті чого відбувається розширення кола знань про музику і розвиток музичної ерудиції;

- до пізнання змістових можливостей музики у відображенні дійсності, яке сприяє формуванню ціннісного ставлення до музики;

- до розширення можливостей емоційного впливу музики, котрий допомагає становленню діяльній позиції тощо [12, 87-88].

Отже, узагальнюючи вищевикладену інформацію можемо констатувати, що швидке і якісне запам'ятовування нотного тексту музичних творів учнями ДМШ у процесі інструментальної підготовки відбувається в індивідуальній роботі над художніми образами цих творів як безпосередньо на заняттях, так і в самостійній роботі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев А. Д. Методика обучения игре на фортепиано / Александр Дмитриевич Алексеев. – [3-е изд., доп.]. – М.: Музыка, 1978. – 287 с.

2. Гофман И. Фортепьянная игра. Ответы на вопросы о фортепьянной игре / Иосиф Гофман [пер. с англ. Г. А. Павлова]. – М.: Музгиз, 1961. – 223 с.

3. Каплінський В. Формування комунікативних умінь майбутнього вчителя на основі проблемних педагогічних ситуацій : автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.04 “Теорія і методика професійної освіти” / В. Каплінський. – К.,

1993. – 25 с.

4. Коган Г. М. У врат мастерства / Григорий Михайлович Коган. – М.: Сов. композитор, 1961. – 114 с.

5. Коган Г. М. Работа пианиста / Григорий Михайлович Коган. – М.: Музгиз, 1963. – 199, [1] с.

6. Котова Л. М. Емоційна стійкість як засіб формування інструментально-виконавської надійності у студентів музично-педагогічних факультетів: дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Котова Ліна Миколаївна. – Мелітополь, 2000. – 260 с.

7. Маккиннон Л. Игра наизусть / Л. Маккиннон. – Л.: Музыка, 1967. – 143 с.

8. Немов Р.С. Психология : учеб. пособ. [для учащихся пед. учил., студ. пед. инст. и раб. сист. подготовки, повыш. квал. и переподг. пед кадров] / Роберт Семенович Немов. – М.: Просвещение, 1990. – 300, [1] с.

9. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии: в 2 т. / Сергей Леонидович Рубинштейн. – М.: Педагогика, 1989. – Т. 1. – 1989. – 484, [1] с.

10. Савшинский С. И. Пианист и его работа / Самарий Ильич Савшинский. – Л.: Музыка, 1961. – 268, [1] с.

11. Савшинский С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением / Самарий Ильич Савшинский. – М.-Л.: Музыка, 1964. – 185, [2] с.

12. Юник Д. Г. Виконавська надійність музикантів: зміст, структура і методика формування : [монографія] / Дмитро Григорович Юник. – К.: ДАКККіМ, 2009. – 338, [2] с.

13. Юник Т. І. Вдосконалення методики запам'ятовування музичного тексту як засіб розвитку виконавської майстерності студентів-піаністів (на матеріалі педвузів): дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Юник Тетяна Іванівна. – К., 1996. – 238 с.

УДК 378.091.21:78.071.2

К.О. КУЛІНІЧ

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

СУТНІСТЬ ПОНЯТТЯ “ІНТЕРПРЕТАЦІЯ” З ПОЗИЦІЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ

Анотація. У роботі розглянуто сутність та зміст поняття “інтерпретація”. Узгоджено, що цей феномен, в контексті музичної педагогіки, пов'язаний із виконавством, в якому поєднуються свідомо необхідність творчої передачі задуму композитора через нотний запис

та художня фантазія інтерпретатора (виконавця) на основі опанування ним різноманітних інтерпретаційних умінь.

Ключові слова: інтерпретація, музична педагогіка, виконавство, інтерпретаційні уміння.

THE ESSENCE OF THE INTERPRETATION CONCEPT FROM THE POSITION OF MUSICAL PEDAGOGY

Annotation. The essence and content of the concept of "interpretation" are considered in the paper. It is agreed that this phenomenon, in the context of music pedagogy, is associated with performance, which combines the conscious need to convey creatively the composer's design through the musical notation and the artistic imagination of the interpreter (performer) on the basis of mastering various interpretive skills.

Key words: interpretation, music pedagogy, performance, interpretive skills.

Інтерпретація - це поняття, що походить від латинського "interpretari" – тлумачити, пояснювати зміст чого-небудь. Інтерпретація є основою розуміння будь-якого тексту та охоплює міжособистісні та міжгрупові комунікації, всі семіотичні системи. Філолог інтерпретує літературний твір, перекладач з іноземної мови – думки авторського тексту, а виконавець музики, зокрема вокального мистецтва – інтерпретує музичний твір, який він виконує. Отже проблема інтерпретації в межах інтерпретаційної культури стосується фахівців-викладачів будь-якої освітньої ланки та виконавців будь-якої спеціалізації. Особливо актуальною вона є для педагогів та студентів, пов'язаних із сферою мистецтва.

З погляду філософської науки інтерпретація тлумачиться і як фундаментальна операція мислення, що об'єктивується в знаковій або чуттєво-наочній формі, і як процес та ідеальний його результат, і як матеріальний документ, текст, що фіксує набуте суб'єктом розуміння певного явища або події, і як метод дослідження тексту, що здійснюється між інтерпретатором та автором і передбачає наявність двох складників – об'єктивного та суб'єктивного.

В. Кузнєцов висловлює думку, що інтерпретація – це спеціальна процедура, система правил і засобів вивчення контекстів іншої культурно-історичної традиції [1]. А. Славська розуміє інтерпретування, як індивідуальне тлумачення дійсності в сукупності всіх соціальних процесів і власного життя [3]. У педагогічному аспекті В. Сластьонін розглядає інтерпретацію як здатність розгледіти багатство культури через свої особистісні цінності та цілі [4].

Проблема інтерпретації музичних творів серед музикантів-виконавців завжди була і буде актуальною та пріоритетною. У сфері музичного мистецтва інтерпретацію музичних творів розглядали видатні музиканти та педагоги як минулого: Ф. Бузоні, Г. Коган,

Г. Нейгауз, О. Рубінштейн, С. Фейнберг та ін., так і сучасності: Н. Корихалової, В. Москаленко, О. Ляшенко, М. Петренко, О. Олексюк, В. Суханцева, Г. Падалка, О. Рудницька та ін., які зазначають, що інтерпретація творів мистецтва є утворенням з такими складовими, як: текстуальна інтерпретація або авторська; змістова (історична) та психологічна і містить дві основні позиції: а) аналіз даних про твір, зміст, який втілений в ньому; б) духовна діяльність свідомості, де суттєву роль відіграє досвід інтерпретатора в спілкуванні з мистецтвом. У виконавському мистецтві поняття інтерпретація пов'язане із тлумаченням твору мистецтва.

Якщо проаналізувати роботи вітчизняних музикантів-педагогів (М Петренко, О. Олексюк та ін.) – можна дійти висновку, що інтерпретація музичних творів є процесом і результатом духовно-інтелектуального пізнання. Суттєвим є набутий досвід в духовній сфері, знання, здатність тонко відчувати образи, події. Результат якісної інтерпретації твору – сприймання його, як цілісної, повної, однорідної структури зі всім його багатозначним змістом.

Г. Падалка вважає, що необхідно виконавця спонукати до емоційного проникнення в образ, виховувати естетичний смак, щоб інтерпретація була індивідуальною, щоб образи тлумачились не тільки в логіко-понятійній сфері [2, с.264]. Автор наголошує, що інтерпретація має стати міцним фундаментом з початку занять викладача зі студентом. Таким чином, можна зазначити, що в музичній педагогіці інтерпретацію тлумачать і як сприймання, і як розуміння твору, а також, як його виконання.

Щодо інтерпретації, як процесу музичного виконавства, то цей процес пов'язаний із принципом варіативності. Він є дієвим для музичного виконавства, оскільки базується на системі музичної семіотики. Семіотика – це наука про знаки, які мають предметне значення та сенс. Особливість музичної семіотики полягає в тому, що нотні системи не є образотворчими, на відміну від звукових. Нотний запис виконує лише знакові функції, а виконавець об'єктивує не нотний текст, а звуковий зміст. Саме тому виконавське мистецтво є творчим актом, а не механічним перекладом музичної семіотики в галузь реального звучання. Адже відомо, що виконавство – це переведення духовного художнього змісту з нехудожньої матеріальної системи в художню. Математичні символи або хімічні формули майже ідентичні в своїх авторських та внутрішніх формах використання. На відміну від них, нотний текст кожен виконавець сприймає крізь призму своєї художньої фантазії, свого ставлення до творчості композитора, своїх уявлень про ідею поданого твору, якість звучання, емоційну виразність тощо.

Таким чином, зазначимо, що нотний запис –це основа задля проникнення у задум композитора. Запис музики та її звучання – дві різні площини, зв'язок між ними відбувається в творчій уяві митця в процесі

саме інтерпретації. Тому інтерпретація завжди є унікальною, вона – результат інтерпретаційних здатностей виконавця, пов'язаних із його творчою, психологічною, освітньою і культурною сферами. Звідси і походить принцип варіативності. Саме цим пояснюється той факт, що виконавське мистецтво, як художній та автономний творчий акт є таким життєздатним.

З перших кроків процесу музичного навчання учня треба працювати над усвідомленням ним змісту художнього образу. Це необхідно робити, щоб навчитись відтворювати музику взагалі та конкретні музичні твори на високопрофесійному, художньому рівні. З приводу цього учень повинен постійно вдосконалювати свої виконавські здібності та опанувати інтерпретаційні вміння, щоб у подальшому всі набуті навички підпорядкувати своїй творчій волі, оскільки тільки при виконанні всіх цих умов буде отримано найкращий виконавський результат.

Отже, інтерпретація музичних творів – це феномен, пов'язаний із виконавством, в якому поєднуються свідомо необхідність творчої передачі задуму композитора через нотний запис та художня фантазія інтерпретатора на основі різноманітних інтерпретаційних умінь.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кузнецов В. Герменевтика и ее путь от конкретной методики до философского направления / В. Кузнецов // Логос. Философико-литературный журнал. – 1999. – №10. – С. 43-88

2. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін) / Г. М. Падалка. – К.: Освіта України, 2008. – 274 с.

3. Славская А. Н. Личность как субъект интерпретации / А. Н. Славская. – Дубна: Феникс+, 2002. – 239 с.: табл.

4. Слостенин В. А. Педагогическое образование: опыт философско-антропологической рефлексии / В. А. Слостенин // Слостенин: [сб. науч. тр.]. – М.: МАГИСТР-ПРЕСС, 2000. – 346 с.

УДК 783(477). "19 "

А.П.Ліпко

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

ХАРАКТЕРИСТИКИ ДУХОВНОЇ МУЗИКИ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Анотація. У тезах теоретично обґрунтовуються та виокремлюються основні характеристики, ідеї, принципи історичного періоду розвитку жанру духовного хорового концерту .

Ключові слова. Духовна музика, піснеспіви, хор, церковний спів, українська музична культура.

Annotation. Theses theoretically substantiate and highlight the main characteristics, ideas, principles of the historical period of development of the genre of spiritual choral concert.

Key words. Spiritual music, songs, chorus, church singing, Ukrainian musical culture.

У християнську епоху релігійний спів займає значне місце в історії української культури. тому що простягається своїми коріннями з язичницької днини, тому і залишається одним єдиним видом професійного музикування. З тих часів церковний спів значно прогресував, і ця еволюція продовжується і до сьогоднішнього дня. Проте, в українській духовній музиці в 20-ті рр. ХХ ст. його особливості зараз визначено тими процесами, що проходили на відновлювання її національної школи.

У 1917 р., події що проблематично впливали на духовно-музичному житті багатьох народів Російської імперії, в Україні навпаки – привели майже до її розквіту.

У церковній і релігійній музиці значно помітно прогресує могутній творчий зліт: народнопісенні елементи входять до богослужбових піснеспівів; церковна служба доробляє характеру загальнонародного дійства; авторські композиції починають відігравати значну посаду.

В Україні в цей час окрім основного церковного співу, також активно зростали інші види вокально-хорової творчості духовного характеру, що за певними вимогами можуть реалізуватися в церкві. Музична творчість в літургії: хорові концерти на релігійний текст, канти і псалми, колядки. Разом з церковним співом їх поєднують назвою "духовна музика" як сумарне поняття.

В жанрах канонічної богослужбової літератури у галузі української духовної музики найчастіше розвивалася авторська творчість. Більшість композиторів які зверталися до характерної форми, була форма "Літургії" або, як її називали в Україні, "Служби божої". Повні "Літургії" є у М. Леонтовича, К. Стеценка, П. Демуцького, Я. Яциневича, О. Кошиця та інші. Практично всі композитори писали номери окремо .

Традиція авторських "Служб Божих", що затвердилася в українській музиці в ХVІІ ст., літургічні форми поч. ХХ ст. мислилися як єдиний композиційний цикл. У "Службах Божих" 20-х рр. значно більше просліджується коротких піснеспівів, також включаючи різні види "Єктеній" і велика кількість богослужбових текстів, що виконуються церковною громадою або народним хором, відмінно від зразків авторських "Літургій" М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя. Для того щоб мати внутрішню логіку і розвиватися за музичними законами, композитори прагнуть об'єднати музично всю службу, та створити великий цикл, що результаті, авторські "Служби Божі" 20-х рр. ХХ ст. стали виконувати ту ж роль, що і циклічні хорові концерти ХVІІІ ст.

Одним з найвидатніших досягнень української духовної музики, стали літургічні твори Кирила Стеценка, у яких композитор дуже гармонійно поєднав всі емоції народної музики та власну оригінальність. Духовно-музична спадщина Стеценка дуже насичена: "Колядки та щедрівки", "Канон у Страстну Суботу", "Всенощна", "Літургії", "Панахида", "Херувимські пісні", "Милість спокою", "Хвалить ім'я Господнє", гармонізації розспівів Києво-Печерської лаври, "Христос Воскрес", "Ангел вітав Благодатній", "Задостойники", "Розбійника благорозумного", "Релігійні канти" та інші.

Найяскравішим твором К. Стеценка вважають великий хоровий цикл "Другої Літургії Іоанна Златоустого". Весь цей мелодійний дар Стеценка у цьому творі розкрився найяскравіше. Цей дивовижний поетичний образ та власна оригінальність композитора доповнює м'який характер мелодій, невимушена зміна тональностей, прозора фактура, фінальні злиття голосів в унісон, квітчаста святкова гармонія, подібна до орнаменту великодньої писанки. Досягаючи неймовірного захоплення, композитор також вміло вибудовує кульмінаційні епізоди ("Вірую", "Милість спокою", "Благослови, душе моя, Господа").

Всі прийоми голосоведіння, гармонічні співзвуччя, тональні послідовності зберігають особливість індивідуального стилю, а прекрасні мелодії "Літургії" Стеценка насичені народнопісенними зворотами.

Творча оригінальність і природне відчуття української пісенності дозволили йому створити композиції здебільшого значення. Хоча духовні твори Стеценка ґрунтувалися на образах минулого, які були головним чином XIX століття.

В області обробок церковних наспівів найвизначнішим досягненням Стеценка є його "Перша Літургія для хору і народу" (1921). Композитор вибудовує цикл за принципом діалогу змішаного й однорідного хорів. Такий принцип побудови відтворює порядок антифонного співу в церквах, що мають тільки народний і художній хори. Музичний матеріал найчастіше співається професійним хором, повторює однорідний, однак піснеспіви, що переважно співають усі парафіяни в церкві ("Вірую", "Отче наш"). Основне змістовне навантаження циклу витримують піснеспіви великого хору.

Вони невеликі за обсягом, однак виділяються фактурною різноманітністю, гармонічними барвами і поліфонічними епізодами.

Творчість у духовній музиці була не менш яскравою у М. Леонтовича, хоча власних авторських творів у нього небагато: "Літургія", "Молебень подячний", "Херувимські пісні", "Милість миру", "Світе Тихий", "Хвалить ім'я Господнє", "Вірую", "Ангел вопіяше", "Христос Воскресе", "Нині отпускаєши", "Богородице, Діво", "Релігійні канти", "Колядки".

Твори Леонтовича були з напруженим та драматичним характером і зберігали при цьому композитору ніжність образів.

Авторський початок у них поступає помітніше, ніж у Стеценка, тому і твори Леонтовича виглядають ефектніше, вони складніші за драматургією, хоча, порівняно зі творами Стеценка програють у відтворенні національного колориту.

У творчості Леонтовича найвизначнішим богослужбовим циклом є "Служба Божа на Літургії Св. Іоанна Златоуста". Цей твір визначений високою натхненністю та майстерністю складення голосових тембрів, тому що він склав обробки записані композитором мелодій і власних композиції.

Микола Леонтович обробив невелику кількість піснеспівів. В його обробках є виразні риси, що визначають творчу індивідуальність композитора, як і в його авторських творах. На відміну від інших авторів, Леонтович ставиться до древніх мелодій тільки як до матеріалу, придатному для відтворення власних музичних уявлень. Ці обробки такі ж ніжні, витончені, тендітні, як і кращі з його обробок народних пісень (наприклад, "Достойно є" галицького розспіву з "Літургії" та ін.). Дуже гарним прикладом в обробці мелодій з народними піснями є "Херувимська пісня" грецького розспіву. Це – одне з одухотворених і найяскравіших творів Леонтовича в області духовної музики.

У творчості спадщини українських композиторів основну частину складають обробки стародавніх церковних мелодій. Ці обробки мають різні жанрові ознаки за стилем. Саме ці ознаки в українській духовній музиці більше всього, і вони визначають весь її духовний потенціал.

В обробках церковних мелодій, як і в авторській музиці, композиторів цікавило саме ті якості, які ріднили їх з народним мелосом. Всі технічні засоби в обробках церковної музики і народної пісні був майже однаковими.

Обробками церковних мелодій більш ретельно займався Олександр Кошиць. Усі його п'ять "Літургій" і велика кількість окремих піснеспівів засновані на матеріалі стародавніх розспівів. Дуже часто церковна мелодія піддається інтонаційним, ритмічним варіаційним змінам. Літургічні мелодії Кошиця вражають подібністю до справжніх розспівів і співу українських дяків. Серед таких творів яскравими художніми достоїнствами виділяється "Літургія № 3".

В ХХ ст. українська духовна музика опинилася під загрозою повного знищення, у зв'язку зі зміною соціальних умов. Однак вона збереглася як елемент богослужіння і як вид мистецтва. В скарбниці української культури значні творчі українські сили, що опинилися в еміграції, зуміли примножити і науково розробити (О. Кошиць, М. Антонович, М. Федоров та ін.) те надзвичайно цінне в ХХ ст. що опинилося під загрозою повного знищення, що мало колосальний потенціал для відродження національної духовної музики в Україні і збагатило світову музичну спадщину видатними творами К. Стеценка, М. Леонтовича, О. Кошиця і багатьох інших українських композиторів ХХ ст.

Т.Т.Маринчук
старший викладач
Вінницький державний педагогічний
університет імені Михайла Коцюбинського

ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК РИТМІЧНОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ У СИСТЕМІ МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ КАРЛА ОРФА

Анотація. Автором обґрунтовано ефективність використання дитячих шумових інструментів у процесі формування творчих навичок дитини на основі ритмічної імпровізації. Ключові принципи системи музичного виховання К.Орфа адаптовано до навчально-виховного процесу в українській національній школі.

Ключові слова: творчість, музична імпровізація, шумові інструменти, система К.Орфа, ритмічні загадки.

Annotation. The author substantiates the effectiveness of using children's noise instruments in the process of forming a child's creative skills based on rhythmic improvisation. The key principles of K. Orf's musical education system have been adapted to the educational process at the Ukrainian National School.

Key words: creativity, musical improvisation, noise instruments, K. Orff system, rhythmic puzzles.

Молодший шкільний вік є особливо важливим у закладанні підґрунтя особистісно-оціночного ставлення учня до мистецтва, що базується на здатності до його сприймання і розуміння. Залучення учнів початкової школи не лише до мистецтва, але й до навчання в цілому, ефективно відбувається на основі ігрової діяльності, адже у процесі гри дитина здатна до творчого перетворення навколишнього середовища. Ще В.Сухомлинський наголошував на важливості гри у пізнавальній діяльності дитини, що стимулює її допитливість. Різноманітні форми ігрової діяльності можна використовувати на інтегрованих уроках мистецтва у початковій школі. Гра вже на початковому етапі навчання здатна стати генетичною основою творчості, під час якої природно виникають ситуації, що збуджують творчу активність.

Музична імпровізація є особливим видом гри, яка потребує певного знання правил. Проте, це не означає, що діти молодшого шкільного віку не здатні опанувати елементарними навичками імпровізаційного музикування. Основу музики складає ритм, і саме ритмічна імпровізація є найпростішою для дитячого виконання. На початку ХХ ст. М.Леонтович наголошував на тому, що вивчення ритміки має передувати співу по нотах. Ритмічні ігри, вправи і загадки заохочують дітей до самостійної музичної діяльності, яку можна розпочинати з елементарного музикування на дитячих інструментах. Саме тому під час підготовки вчителів початкових класів у Вінницькому

державному педагогічному університеті імені Михайла Коцюбинського майбутні фахівці опановують гру на дитячих музичних інструментах та головні засади системи Карла Орфа, спрямованої, зокрема, і на формування та розвиток навичок ритмічної імпровізації, що закладають основу для імпровізації повноцінної.

Загальновідомо, що композитор і педагог К. Орф, реалізуючи генеральну мету формування творчої особистості, створив власну систему «елементарного музичного виховання». Початковим етапом його системи стала так звана «елементарна музика» – опанування найпростішими ритмічними музичними побудовами. Гра здійснюється на шумових і мелодичних народних інструментах, а також інструментах, сконструйованих самим композитором.

Протягом майже столітньої історії свого існування система музичного виховання К.Орфа довела свою дієвість та ефективність, що підтверджує необхідність її застосування у практиці початкового навчання. У своїй основі вона спирається на природне ритмічне відчуття дитини.

Центральне місце у системі виховання К.Орфа посідає «дитячий театр», під яким його засновник розуміє постановку сценок-мініатюр, де музика і рух формують образний ряд. Суттєвим моментом програми є те, що спів виникає як виспівування освоєних раніше словесно-ритмічних побудов. Слово розглядається як носій ритмічної моделі, а комбінації з різноманітних моделей формують елементарні музичні твори дітей. Екстраполюючи ідеї К.Орфа у площину української школи, пропонуємо використовувати різноманітні ігри на відтворення і приспівування певного ритмічного мотиву. Ними можуть стати загадки різного рівня ритмічної складності. Пошук римованої відповіді на загадку спонукає учнів не лише до розвитку власної фантазії, але й до усвідомлення понять метру і ритму, тривалості, сильних і слабких долей такту. При відтворенні ритму загадки, особливу увагу слід звертати на кількість слабких долей після сильних, що дозволить дітям зрозуміти різницю між дводольним і тридольним метрами, а також розпізнавати затакт і початок такту.

Загадки на дводольний метр: *“Сніг на радість дітвори, а у небі” – “Снігурі”; “Снігурам усім сестричка – пташка лагідна” – “Синичка”; “Дятел – всім деревам друг, з лісу чуємо” – “Стук-стук”; “Забіяка, хитрий хлопчик – це веселий наш” – “Горобчик”; “Під крило синів і дочок прихистила мама” – “Квочка”; “Мами-квочки всі дитятка називаються” – “Курчатка”; “Ой, чия то пісня з лісу лине у зелену долину?” – “Солов’їна, солов’їна”.*

Загадки на тридольний метр: *“Сонечко красне і дощик рясний, діти чекають приходу” – “Весни”; “Літечко красне скінчилось, мов сніг. В школу готуємось йти” – “Восени”; “Осінь скінчилась, вже й сніг на поріг. Святе зимове іде” – “Новий Рік”; “Листя на голих деревах нема. Снігом кружляє красуня” – “Зима”; “В небі танцюють-кружляють*

пушинки, білі красуні зимові” – *“Сніжинки”*. Загадки і відповіді слід виконувати не лише голосом, але й відтворювати на дитячому музичному інструменті

Програма К.Орфа містить установку на ритмічну творчість учнів, яку покладено в основу їх музикування, зокрема – музичної “імпровізації за зразком”. Дитяче музикування виступає у системі К.Орфа як вихідний, опорний момент музичного виховання. Реалізація його можливостей породжує широке коло власне дитячих значень і сенсів, які виникають, коли вчителем створено умови для індивідуального самовираження дітей. Для створення таких умов потрібне особливе ставлення вчителя до дитячої гри. Вона входить у програму музичного виховання через лічилки, дражнилки, загадки. Тому педагогу слід ретельно добирати матеріал серед усього багатства української народної творчості.

У процесі ігрової творчості навчальний клас здатний перетворитися на дитячий творчий колектив або кілька малих творчих груп. Праця у творчому колективі вимагає від дитини власної діяльності. Вже на першому занятті, коли вчитель пропонує дітям виконати (проговорити і проплескати) відомі їм лічилки, загадки, дражнилки, виявляється розмаїття їх варіантів і способів їх виконання дітьми.

Виявлення ритму, його усвідомлення починається не засвоєнням ритмічних моделей, а в ситуації зіставлення за пропозицією вчителя, скажімо, різних варіантів виконання того самого тексту. Від виявлення ритмічної пульсації у текстах дитячого фольклору робиться наступний крок – створення дітьми власних ритмічно організованих “мовлень” (коротких текстів). Діти вибудовують сюжет гри і кожен її учасник створює текст-образ для свого персонажа. На цьому етапі важливим є самотійне поєднання дитиною слова, жесту й звуку (при тому, що ритм є організуючим началом) у різноманітних варіантах взаємозв’язку цих компонентів. Саме на цьому етапі важливим постає використання найпростіших інструментів. Потреба в них виникає з необхідності озвучити жест, розширити засоби виразності образів-персонажів і звукоритмічних просторів. Окрім спеціальних дитячих інструментів доречним буде й використання елементарних шумових інструментів, створених самими дітьми. Створення власних ритмічних формул на них закладає базу для самотійної ритмічної імпровізації. Надалі можна запропонувати дітям наступну гру: група учнів відтворює ритм певної дитячої пісні, а один учень у межах формули пісні створює власний ритмічний малюнок. Така культурно-психологічна мотивація звернення дитини до роботи з інструментом, пошуку нових способів звуковидобування, вдосконалення своєї техніки виконання є найбільш сприятливою в контексті головних засад програми ритмічного виховання. Зрозуміло, що для професійного музичного навчання неможливе використання такого методу (принаймні, як головного), але у загальному початковому музичному вихованні це буде доречним.

Педагогу слід дбати про постійне доповнення інструментарію, спочатку новими шумовими й ударними, а потім – і звуковисотними інструментами. Додаючи новий інструмент, можна спонукати дітей співвідносити його темброві особливості із характерами персонажів народних казок, явищами природи. Наприклад, темою ритмічної імпрровізації може стати дощ. Спочатку на окремих інструментах учні повинні відтворити, як поступово слабкий дощ переходить у зливу, а потім – у грозу. Надалі до дощу інші виконавці можуть додати ритм кроків і бігу перехожих, що ховаються від дощу. З подібним ритмічним супроводом без заданих вчителем формул може відбуватися слухання й ритмічне “коментування” казок. У доборі казок слід надавати перевагу таким творам, де є яскраві персонажі, зокрема тварини, чий “ритмічний образ” буде цікаво змальовувати дітям.

Стисло узагальнюючи міркування про дитячу ритмічну імпрровізацію у системі К.Орфа, адаптовану до сучасної української школи, можна констатувати, що ігри на ритмізацію поетичних текстів, ритмічні відповіді до загадок, одночасне виконання різних ритмічних груп, відтворення пропущеного ритмічного рисунку готують учнів до наступного етапу музично-ігрової діяльності, пов’язаного з усвідомленням особливостей мелодичного руху.

Використання ритмічних ігор та імпрровізацій на початковому етапі навчання музичному мистецтву формує основи свідомої художньої діяльності дитини. Творча енергія, спрямована на створення власного предметно-образного світу, стає дитячим культурним конструюванням. У цьому культурному конструюванні основоположну роль відіграє ритм як фізіологічна першооснова дитячої імпрровізації. Саме тому «ритмічні ігри» та початкові ритмічні імпрровізації дають поштовх не тільки до розвитку власне музичних задатків дитини, але й до формування основ її креативності.

А.К. Мартинюк

ДВНЗ “Переяслав-Хмельницький державний педагогічний
університет імені Григорія Сковороди”

РЕПЕРТУАР ХОРОВОГО КОЛЕКТИВУ ТА ЙОГО ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ В НАУКОВОМУ ОСМИСЛЕННІ ІВАНА ЗАБОЛОТНОГО

Анотація. У статті розкриваються принципи підбору репертуару для хору, а також стильові особливості його виконавського втілення хоровими колективами. Зміст статті віддзеркалює багатолітній практичний досвід у різних ланках системи мистецької освіти. Окреслюються вектори творчого зростання художнього колективу. Висловлено низку думок щодо складання концертних програм та визначено їх виховний сенс. Висвітлюються стильові константи

виконавського втілення хорових творів у відповідності до образної сфери та музичної драматургії.

Ключові слова: репертуар хору, концертні програми, принципи підбору репертуару, виконавське втілення.

A.K. Martynyuk

State Educational Institution “Pereyaslav-Khmelnytsky State
Pedagogical Gregory Skovoroda University”

THE REPERTURE OF THE CHOIR AND ITS PERFORMING INTERPRETATION IN SCIENTIFIC UNDERSTANDING OF IVAN ZABOLOTNY

Annotation. The article reveals the principles of the choir's repertoire selection, as well as the stylistic features of its performance by choral groups. The content of the article reflects many years of practical experience in various parts of the art education system. The vectors of creative growth of the art collective are outlined. A number of opinions of Ivan Zabolotny were expressed regarding the compilation of concert programs and their educational significance was defined. The style constants of the performance embodiment of choral works in accordance with the visual sphere and musical dramaturgy are highlighted.

Key words. choir repertoire, concert programs, repertoire selection principles, performance embodiment.

Репертуар як сукупність творів визначає змістову наповненість навчально-виховного процесу і концертної діяльності хорового колективу. Жанрове і стильове розмаїття репертуару стає підґрунтям для формування виконавської культури хорового колективу. Особливої уваги потребує репертуар дитячих хорових колективів. У минулі десятиліття він віддзеркалював реалії тогочасного суспільства, а тому передбачає оновлення з огляду на його тематику і музичну стилістику.

Однією з ґрунтовних наукових розвідок в царині хорознавчого музикознавства є стаття “До проблеми хорового репертуару та його виконання: діалог думок” [1]. Її авторами є професор Іван Заболотний та Тетяна Шевкун – учитель музичного мистецтва (м. Київ). У статті висвітлено принципи підбору репертуару для хору, а також стильові особливості його виконання хоровими колективами. Зміст статті віддзеркалює погляди двох педагогів, які мають багатолітній практичний досвід у різних ланках системи мистецької освіти. Проблема репертуару – одна з найголовніших в творчій діяльності хорового колективу. Вона є актуальною для всіх різновидів хорів – професійних, аматорських, студентських і шкільних. Виняткової значущості вона набуває в роботі педагогів-музикантів загальноосвітніх шкіл, де вони, як правило, здійснюють художнє керівництво хором або вокальним ансамблем.

Репертуар хору визначає його художньо-естетичні та педагогічні засади, сприяє формуванню вокальних навичок та основних елементів

хорового звучання, дозволяє окреслити вектори подальшого творчого зростання художнього колективу. У навчальному хорі відбувається процес підготовки майбутніх педагогів-музикантів. За таких умов хоровий клас є центром втілення знань і умінь студентів, які вони отримали в процесі вивчення інших навчальних дисциплін: сольфеджіо, вокального класу, диригування, хорознавства, теорії та історії музики, педагогіки, психології, фізіології, естетики тощо. У підборі репертуару для хору беруть до уваги функції мистецтва, зокрема хорового: виховну, пізнавальну, естетичну, розважальну та гедоністичну.

Опанування музичними знаннями є одним із спрямувань роботи дитячого хору в загальноосвітній школі. Основи музичної грамоти, літератури подають в обсягах, визначених освітніми стандартами. Виняткової значущості в дитячому хоровому колективі набуває розвиток загальних естетичних якостей, здібності до сприйняття художніх образів, отримання позитивних емоцій від самого процесу навчання та виконання музичних творів. Диригенту необхідно прагнути до того, щоб спів у хорі набув для дитини особистісного сенсу, викликав інтерес до пізнання нового.

У статті висловлено низку думок щодо складання концертних програм. Виховний сенс таких програм вбачається авторами не лише у задоволенні естетичних запитів публіки, а й у формуванні її естетичних поглядів. Концерт хору вирізняється такими основними рисами: наявністю певної змістової лінії щодо побудови програми; жанровим і стильовим розмаїттям хорових творів; широкою темброво-динамічною палітрою звучання, глибоким розкриттям образної сфери і музичної драматургії хорових творів.

Окремий концерт хорового колективу найбільш повно розкриває рівень його виконавської майстерності. Участь хору в збірному концерті спонукає диригента зважати на те, з якої нагоди його проводять і яким є його основне тематичне спрямування. Вибір програми може залежати від місця хору в цілісній драматургії концерту. Наприклад, це може бути пролог, фінал або лірична домінанта концертної програми.

Із метою конкретизації висловлених в статті думок автори пропонують хормейстерам-початківцям такі принципи підбору репертуару: тематизм, жанровість, стиль, доступність, контрастність.

1. Тематика концерту може бути дуже різноманітною: концерти з нагоди світських та релігійних свят; визначних історичних дат; присвячені видатним діячам культури і мистецтва чи творчому доробку певного композитора або поета; музично-етнічній культурі різних народів; художнім епохам, стилям тощо.

2. Жанр – це багатозначне поняття. Слово має французьке походження і означає “рід, тип, манера, вид твору мистецтва”. Хорова музика містить такі жанрові різновиди, як: хорова пісня, хорова мініатюра, хор великої форми, обробка, переклад; кантатно-

ораторіальні жанри – кантата, ораторія, меса, реквієм, хоровий концерт, поема, оперна хорова сцена.

3. Стил (від лат. *stulus* – спосіб висловлювання). Відокремлення видів стилю має своїм підґрунтям визначення його джерел. Епохальні, широкі історичні стилі більш абстрактні порівняно з індивідуальними стилями.

4. Доступність – відповідність змісту і обсягу набутих знань віковим особливостям учнів, а також існуючим у них знанням і уявленням – це один із дидактичних принципів [1, с.15]. Підбір творів для хору передбачає врахування рівня складності музичних композицій відповідно до можливостей хорового колективу. Беруть також до уваги доступність твору з точки зору сприйняття аудиторії, перед якою його будуть виконувати. Підбір програми для хору охоплює твори різного рівня складності: легкі для вивчення та виконання; більш складні, тобто такі, які віддзеркалюють досягнутий колективом рівень виконання; підвищеної складності – осягнення яких визначає позитивну динаміку зростання виконавської культури хору.

5. Контрастність – (франц. *contraste*) – різко виражена протилежність. Дотримуючись принципу контрастності при складанні концертних програм, потрібно уникати різких перепадів щодо образної палітри хорових творів, темпів, стилів тощо. Наявність певної змістовної лінії в побудові програми, яка поєднується з її жанровим і стильовим розмаїттям, дозволяє сприймати весь концерт як єдине художнє ціле.

Розкриття художнього задуму композитора є важливим завданням диригента в роботі з хором під час репетиції, а згодом концерту. Виявляються також риси, які споріднюють його з іншими композиторами за ознаками культури історичної епохи, а також приналежністю до певної національної школи. “Музичний стиль, який ми пов’язуємо з історичною епохою в мистецтві, що несе в собі відповідний соціально-естетичний зміст, виникає як результат сприйняття, синтезування і творчого перетворення багатьох принципів, властивих попередньому розвитку музичної культури або ж значної її частини. Піднесення духовної культури на більш високий рівень є однією з найважливіших властивостей, які дають право новому напрямку в мистецтві називатися епохою або стилем” [1, с.16].

Висловлено думку про те, що стиль композитора – це, передусім, визначальні риси його мислення, особливості творчості, які мають своїм підґрунтям світогляд художника, тенденції історичного розвитку, соціальні умови існування. Визначення хорового стилю композитора окреслює стильові константи виконавського втілення його творів.

У процесі виконання будь-якого твору, написаного в минулій епохи, відбувається нашарування багатьох спільних рис, однак і окреслюються відмінності виконавських інтерпретацій. Вони віддзеркалюють світовідчуття людей, розмаїття поглядів на мистецтво, музику та її образний світ. Отже, виконавські традиції є феноменом, який виникає в

духовному житті суспільства на різних етапах його розвитку. Формування виконавського стилю відбувається в процесі творчої співпраці хору і художнього керівника і має своїм підґрунтям осягнення образної сфери, інтонаційно-тематичного матеріалу, а також музичної драматургії творів того чи іншого композитора.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Заболотний І., Шевкун Т. До проблеми хорового репертуару та його виконання: діалог думок / Іван Заболотний, Тетяна Шевкун // Мистецтво та освіта № 3 (73). – 2014. – С. 12–17.

2. Заболотний І. П. Основи хорознавства: навчальний посібник / Іван Заболотний. – Суми: ВВП «Мрія-1», 2006. – 180 с.

Т.В. Мартинюк

ДВНЗ “Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди”

НАУКОВІ ЗАСАДИ ХОРОВОЇ ПЕДАГОГІКИ ІВАНА ЗАБОЛОТНОГО

Анотація. В статті здійснюється аналіз хорової естетики і педагогічних поглядів Івана Заболотного. Висвітлюється низка питань щодо виховання вокального слуху, створення алгоритму практичної роботи в хоровому класі, психолого-педагогічних особливостей функціонування хорового колективу. Науковець розкриває змістовну наповненість виконавської інтерпретації музичного твору, яка є тією метаідеєю, що об'єднує хор і стає важливим джерелом його творчого зростання. Окреслюється те психологічне тло, яке обумовлює позитивну динаміку розвитку хорового колективу.

Ключові слова: хорова естетика, вокальний слух, репетиційний процес, розспівування, психологічні чинники.

T.V. Martynyuk

State Educational Institution “Pereyaslav-Khmelnytsky State Pedagogical Gregory Skovoroda University”

SCIENTIFIC BASIS OF THE CHORAL PEDAGOGIC OF IVAN ZABOLOTNY

Annotation. The article analyzes the choral aesthetics and pedagogical views of Ivan Zabolotny. A number of questions on education of vocal hearing, creation of algorithm of practical work in a choral class, psychological and pedagogical features of functioning of a choral collective are covered. The scientist uncovers a meaningful fullness of the performer's interpretation of a piece of music, which is the metaidea that unites the chorus and becomes an important source of its creative growth. The psychological background that determines the positive dynamics of choral collective development is outlined.

Key words. choral aesthetics, vocal hearing, rehearsal process, singing, psychological factors.

Розвиток хорового мистецтва для українського суспільства упродовж багатьох століть і на сьогодні є однією з визначальних культурних традицій. Його еволюція спричинила формування національної диригентсько-хорової школи та її осередків в усіх регіонах країни. Саме тому вокально-хоровий аспект професійної підготовки педагогів-музикантів у системі університетської освіти набуває особливої актуальності.

В останній чверті ХХ – на початку ХХІ ст. у царині гуманітаристики відбувається формування виконавського музикознавства як окремої галузі наукових знань. Його методологічні засади розкрито в ґрунтовних наукових працях таких вчених, як: Н. Герасимова-Персидська, Н. Горюхіна, М. Давидов, Г. Карась, Л. Кияновська, М. Копиця, Л. Корній, О. Маркова, Т. Мартинюк, В. Москаленко, О. Немкович, В. Рожок, В. Сумарокова, М. Черкашина, Л. Шаповалова та ін.

Хорова естетика і педагогічні ідеї І. П. Заболотного отримали наукове обґрунтування в колективній монографії “Теоретико-методичні засади професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва” [2]. Вокально-хоровий напрямок музичної освіти окреслюється в монографії як важлива складова в системі професійної підготовки педагога-музиканта. Його просвітницька місія в сучасному українському суспільстві полягає в залученні учнівської молоді до найвищих духовних і моральних цінностей нашого народу. Вони отримали всебічне віддзеркалення в національній музичній культурі минулого і сьогодення. Мистецька педагогіка покликана формувати таку особистість, для якої б музика стала невід’ємною частиною її внутрішнього світу.

У монографії визначено важливі пріоритети музичної педагогіки, такі як отримання учнями знань про музику, її жанрове і стильове розмаїття, систему виражальних засобів, а також набуття ними досвіду емоційного сприйняття музичних творів. Існує багато шляхів вирішення цих завдань, але найбільш плідним, на думку Івана Заболотного, є розвиток аматорського музичного виконавства. Внутрішнє відчуття музики, яке притаманне такій діяльності, розширює межі сприймання художньо-образної палітри музичних композицій.

Музичний слух більшою або меншою мірою є вродженою якістю людини. Вокально-музичний слух як феномен виховується тільки в процесі навчання. Формування правильного співацького еталону звуку відбувається внаслідок прослуховування різних співаків, ансамблів, хорових колективів, яке поєднується з коментарями досвідчених фахівців-педагогів. “Сутність вокального слуху полягає в умінні розпізнавати усвідомлений процес звукоутворення. Фізіологічною основою вокального слуху є рефлекторні зв’язки, які виникають від

уявлення про співвідношення характеру звукового подразника і комплексу відчуття, які ми отримуємо від наших органів чуття” [2, с. 197].

Практичні заняття в хорovому класі розподіляються на дві частини. Змістом першої з них є вокально-технічна підготовка хору до художнього виконання. Під час другої частини відбувається вивчення хорovого репертуару та його художня інтерпретація. Наголошується на тому, що вокальна робота є найважливішим елементом навчально-виховного процесу. Вона є підґрунтям для досягнення звуковисотної інтонації, ансамблю, художньої виразності тощо.

У монографії висловлено думку щодо необхідності певної послідовності у виконанні вокальних вправ, що створює передумови для кращого, тобто природного функціонування голосового апарату. На погляд автора, такі вправи мають бути не дуже складними в музично-інтонаційному відношенні, що дозволить зосередити більшу увагу на відчутті звукоутворення. Загальна кількість вправ має бути обмеженою. Кожній із них притаманне певне цільове призначення і всі вони виконуються в точній послідовності.

Поетапне вивчення творів, як зазначає Іван Заболотний, є умовним, таким, що визначає пріоритетний напрям уваги за комплексного вирішення завдань опанування музичним твором [2, с. 204]. Досягнення звуковисотної інтонації становить основний зміст початкового вивчення хорovого твору. Цей елемент звучання має перебувати в полі зору диригента завжди, в процесі занять і під час концертного виконання. Засвоєння музичного тексту нового твору, хай навіть ще недосконале, дозволяє все більше спрямовувати репетиційний процес в річище виконавської інтерпретації.

У монографії розкриваються психолого-педагогічні особливості функціонування хорovого колективу. Виконавська інтерпретація музичного твору художнім колективом передбачає здатність диригента керувати власними почуттями, а також впливати на психологічний стан музикантів і співаків відповідно до образної сфери та музичної стилістики інструментальних та хорovих композицій.

Психологічна складова відіграє вагомий роль у діяльності диригента хору з огляду на особливості функціонування голосового апарату людини. Музичний інструмент співака – його голос, надзвичайно тонко реагує на психолого-емоційний настрій. Це справляє помітний вплив на якість звуку, його темброву палітру, точність звуковисотного інтонування, а передусім досягнення художньої виразності хорovого співу.

Важливими передумовами успішної діяльності хорovого колективу є обізнаність диригента з психологічними особливостями пізнавального процесу, психічними станами та їхньою регуляцією, перебігом комунікативних процесів тощо. Основним вектором творчої співпраці диригента з хорovим колективом є така організація спільних дій, які б враховували думки і відчуття співаків і водночас перебували в річищі

власного бачення диригентом художньої концепції твору. Ідея виконавської інтерпретації музичного твору об'єднує колектив і стає важливим джерелом його творчого зростання.

Невід'ємним чинником злагодженої взаємодії диригента і хорового колективу є зосередження ними уваги на творчому процесі. Концертні виступи, а також репетиції хорового колективу потребують постійної всеохоплюючої уваги диригента. Однією з визначальних рис співпраці диригента з художнім колективом є розподіл своєї уваги між багатьма об'єктами, які складають структуру його творчої взаємодії.

Комунікативні процеси розглядаються в монографії не лише в аспекті хор – диригент, але й всередині хорового колективу. В монографії відзначається помітний вплив на творчу діяльність хорового колективу, передусім шкільного або аматорського, розташування співаків під час концертних виступів та репетицій. Висловлюється думка щодо уважного підбору співаків, які знаходяться поряд на репетиції та концертній естраді. Такий підхід буде сприяти створенню дружньої еманации всередині хорової партії.

Творча співпраця диригента з хоровим колективом охоплює багато аспектів, а тому передбачає не лише високий рівень його професійної підготовки, а й глибокі знання в галузі психології і педагогіки. В організації роботи з хором керівнику необхідно керуватися низкою педагогічних принципів, зокрема, спрямованості навчання на реалізацію мети освіти, науковості, природовідповідності, врахування вікових, індивідуальних та гендерних особливостей, зв'язку теорії з практикою, свідомості й активності, наочності, систематичності й послідовності, міцності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Заболотний І. П. Основи хорознавства: навчальний посібник/Іван Заболотний. – Суми: ВВП «Мрія-1», 2006. – 180 с.

2. Заболотний І. П. Хормейстерська підготовка вчителя музичного мистецтва/Іван Заболотний//Теоретико-методичні засади професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва: монографія/Міністерство освіти і науки України, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка; [за заг. ред.: Л. А. Бірюкової, І. П. Заболотного] – Суми: "ФОРМ Цьома С. Л.", 2017. – С. 195–215.

ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЇ РОБОТИ З МОЛОДШИМ ХОРОМ СПЕЦІАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Проблеми хорознавської та вокальної роботи в дитячому хорі до кінця ще не вивчені та не вирішені. Оскільки найскладніше завдання, яке стає перед вокалістом-хормейстером навчити дітей співати, всіх без винятку. І це може зробити лише той спеціаліст, який знає специфіку дитячого голоса, грамотно та осмислено стежить за роботою голосового апарату, щоб не нашкодити його природі. Далеко не кожна дитина має прекрасний слух і природно – красивий голос. Керівники дитячих хорових колективів в спеціальних мистецьких закладах зустрічаються з проблемами – як працювати з хором, який підібрати репертуар, як спланувати заняття, щоб максимально ефективно витратити час уроку.

Коли в хор приходять діти з різними можливостями, треба розвивати слух та голос дитини, використовуючи різноманітні та різнопланові методики: А.В. Свешникова, К.К. Пигрова, Г.А. Дмитревського, фонопедичний метод роботи с дитячим голосом В.В. Ємелянова. Невміння правильно застосовувати на практиці ті чи інші методи не тільки не допомагають, але й заважають роботі. Так чи інакше все залежить від викладача, його освіти та таланту. Хормейстер повинен достатньо володіти голосом та художнім смаком для розкриття змісту хорового твору, щоб у кінцевому результаті таке творіння стало достойним та цікавим для слухачів.

Основні задачі хорового виконання в системі музичного виховання.

Хоровий спів – один із самих активних видів музично – практичної діяльності учнів. В естетичному вихованні дітей завжди має позитивний початок. Це зауважили відомі діячі культури, філософи усіх часів та країн.

В умовах музичної освіти та виховання хоровий спів виконує декілька функцій:

По – перше, розучуючи та виконуючи твір хорового репертуару, учні знайомляться з різноплановими творами, отримують уяву про музичні жанри, прийомів розвитку, співвідношення музики та тексту у вокальних творах, знайомляться з деякими рисами народного фольклору та з музичною мовою творів професійних композиторів.

Хоровий спів розширює кругообіг учнів, формує позитивне відношення дітей до музичного мистецтва, стимулює розвиток інтересу до музичних знань.

По – друге, хоровий спів вирішує завдання розвитку слуху і голосу учнів, формує певний обсяг співацьких навичок, вмінь, необхідних для виразного, емоційного і осмисленого виконання.

По – третє, будучи одним з найдоступніших видів виконавської діяльності дітей, хоровий спів розвиває загальнонавчальні навички та уміння, необхідні для успішного навчання загалом: пам'ять, мова, слух, емоційний відгук на різні явища життя, аналітичні уміння, навички та уміння колективної діяльності та ін.

По – четверте, зміст співочого репертуару націлене на розвиток у дитини позитивного відношення до навколишнього світу через осягнення ним емоційно - морального змісту кожного музичного твору, через формування власної оцінки виконаної музики.

Під час навчання учні опановують вокально – хорові навички, опановують хоровий репертуар різних стилів та епох, навчаються концентрувати увагу на якості співочого звучання, набувають досвід хорового співу, концертних виступів.

У дитячому хорі важливі сполучення індивідуальної та колективної форм роботи, використання загальних разспівувань та індивідуальної підготовки юних співаків до репетицій. Тому хоча основна форма занять у хорі - групова, велике значення має можливість введення занять «сольного співу», що дає можливість стежити за розвитком голосу кожного співака у хорі, віковим змінам, швидше засвоїти з учнем те, з чим він не міг впоратися під час групових занять.

Колективний характер хорового музициювання корегує вокальну техніку співаків та передбачає використання специфічних прийомів співу та виховання голосу методом спрямованого впливу хорової звучності та індивідуальний вокальний розвиток, при якому закладаються основи наступних вокально – теоретичних навичок:

- Висока співацька позиція,
- Правильна співацька постанова,
- Співацьке дихання та опора звуку,
- Види атаки звуку та співу,
- Співацька дикція та артикуляція.
- Способи звуковидобування.

Стає питання: “Ким стануть юні музиканти, коли виростуть?” Безперечно можна сказати: вони стануть хорошими людьми! Саме це найцінніше. Про це казав і П.І.Чайковський, наставляючи свого племінника. “Ким би ти не хотів стати, - насамперед, стань хорошою людиною.” Музика, з якою зріднилася, від якої виховалася дитяча душа, не дозволить робити погане, зле, недобре.

Основні задачі навчання та виховання вокально – хорових навичок. Молодший хор.

Задачі:

- Освоєння навичок співу стоячи та сидячи.
- Оволодіння диханням під час співу.

- Робота над природнім, вільним звуком без форсування.
- Стійке інтонування 1-2 голосних творів з елементами 3 – голосся із супроводом на розсуд хормейстера.
- Розвиток навичок а cappella
- Підготовка колективу до концертних виступів та професійних показів (відкриті уроки, методичні об'єднання).
- Початковий період роботи з хором.

На першій репетиції хормейстер повинен вирішити всі організаційні питання, ознайомити дітей з умовами навчання, правилами поведінки на репетиціях, з матеріалом для розспівування та репертуаром хору на поданий час роботи.

Не менш важливим питанням у роботі хормейстера є вибір репертуару. Перед керівником стає важливе завдання – навчити дітей співати, і для цього він повинен знайти методи, можливі для виконання, корисні для розвитку голосу та слуху, а також щоб репертуар сприяв вихованню та розвитку музичного смаку.

Правильний вибір репертуару – важлива умова для успішної діяльності хору. Репертуар повинен бути художньо цінним, різноманітним та цікавим, корисним в педагогічному відношенні, тобто сприяючим художньому росту хору, розвиваючим та збагачуючим світ музичної уяви дітей. В репертуарі дитячого хору повинен дотримуватися баланс між кількістю простих та складних творів. Вибираючи репертуар, хормейстер повинен пам'ятати про те, що класичні твори повинні поєднуватися з піснями сучасних композиторів, народними піснями. Канони, як природній шлях до багатоголосся рекомендується вводити вже з першого класу.

Отже слід зазначити, що учні молодшого хору повинні опанувати три важливих вокально – хорових навички: співоче дихання, дикція та інтонація. Поданий ланцюжок є основним складовим в роботі з хором на початковому етапі.

Мета занять хором – навчити дітей любити музику, хорову пісню, формувати навички колективного музикування. Необхідно навчити дітей правильно співати та долучити їх до прекрасного світу вокально – хорової класики, народної музики, сучасному композиторському творінню. Необхідно створити у хоровому колективі атмосферу творчості, взаємодопомоги, відповідальності кожного за результат спільної справи сприяють формуванню особистості дитини, допомагають йому повірити у власні сили та сприяють розкриттю творчого потенціалу.

У відношенні відомостей про фізіологію дихального, голосового та слухового пристрою:

- Зосередити увагу та волю на оволодіння диханням, необхідність використання моментів спокою та руху.
- Стежити за ознаками зміни голосу, тримати висоту тону за допомогою співацької динаміки, використовувати забарвлення голосу.

- Виробляти техніку співання до мутації та дотримуватися гігієни дитячого голосу.

З точки зору педагогіки та психології необхідно:

Дослідити спосіб та діапазон сприяння музичних тонів, ознаки музичного слуху, обдарованості та музичності, методично розвивати співацькі можливості та навички хорового співу, враховуючи особливості дитячого виховання, розвиток знань, почуття та волю дитини, а також їх психічних властивостей.

У відношенні навичок хорового співу треба:

Розвивати ритм та інтонування з раннього шкільного віку, враховувати ознаки музичної обдарованості та музичності, з умовою загальної обдарованості, систематично розвивати техніку співу та музичну уяву.

Взагалі – дотримуватися вимог загальної дидактики та частково – дидактичної системи, враховувати особливості дитячого хорового співу, добивати досконалості інтерпретацій.

Л.Ф. Мержева
викладач кафедри теорії методики
музичної освіти та хореографії
Мелітопольський державний педагогічний
Університет імені Богдана Хмельницького

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРИ ОСОБИСТОСТІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА НА ДИСЦИПЛІНАХ ХОРОВОГО ЦИКЛУ

Анотація. В запропонованій роботі автор розглядає питання формування культури особистості на дисциплінах хорового циклу, яка полягає у теоретичних та практичних знаннях, уміннях, навичках; глибоке розуміння естетичних, психологічних та педагогічних особливостей виконавського процесу; знання музики та хорового репертуару. В процесі диригентсько-хорової підготовки студента, важливе значення надається формуванню інтегрованих виконавських навичок та умінь.

Ключові слова: культура особистості, диригентсько-хорова підготовка, хорова культура, хорова діяльність, художнє мислення.

Annotation. In the offered work the author considers questions of formation of personality culture in disciplines of choral cycle which consists in theoretical and practical knowledge, abilities, skills; a thorough understanding of the aesthetic, psychological and pedagogical features of the performance process; knowledge of music and choral repertoire. In the process of conducting student-choir preparation, it is important to develop integrated performing skills and abilities.

Key words: personality culture, conductor-choral training, choral culture, choral activity, artistic thinking.

Формування культури людини як одна з провідних педагогічних ідей пов'язане з процесом творчого становлення особистості. В його здійсненні виключна роль належить хоровому мистецтву і відповідно навчальним дисциплінам диригентсько-хорового циклу у вищих навчальних закладах.

Проблема диригентсько-хорової підготовки набуває особливого значення в умовах відродження хорової культури, яка на думку багатьох вчених (філософів, психологів, мистецтвознавців) для України є однією з визначальних національних традицій. Сучасні філософські та психолого-педагогічні погляди на важливу роль музичного мистецтва, зокрема, хорової музики в формуванні світогляду, національної самосвідомості, морально-естетичної культури учнів, процеси переосмислення духовних цінностей хорової культури (творчість, виконавство, педагогіка) викликають комплекс нових вимог до диригентсько-хорової підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва.

Складність диригентської діяльності полягає в тому, що вона уявляє собою складний психіко-фізіологічний процес, багатофункціональний за своїм змістом. Інтерпретація хорових творів передбачає створення диригентом власної виконавської концепції, доведення її до колективу виконавців, співставлення реального звучання з виконавським задумом.

Особливості диригування щодо виконавського мистецтва обумовлюють пильну увагу викладача до такої проблеми як розвиток спеціальних диригентських здібностей, які визначають суть диригентської діяльності, а саме мануальна техніка. Саме вона передає інформацію колективу виконавців перш за все за допомогою рухів рук і міміки, в меншій мірі корпусу та артикуляційного апарату. Особливе значення полягає у володінні диригентською технікою на початковому етапі навчання, що створює міцне підґрунтя для вирішення складних художніх завдань в процесі диригентського втілення хорових творів на старших курсах.

В структурі диригентської діяльності важливу роль відіграють такі елементи як високий ступінь володіння концентрованою і диференційованою увагою, швидкість реакції, здібність психологічно впливати на колектив. Зауважимо, що в диригуванні важлива не стільки зовнішня форма рухів, стільки їх змістовна наповненість, той потік духовних імпульсів, що передається від диригента до колективу.

Керування не може існувати без регуляції, як і регуляція без керування. Тому можна сказати, що керування - це стратегічна лінія діяльності диригента. В процесі керування хоровим колективом диригент стає керівником всієї комунікаційної ланки, яка пов'язує твір і слухача.



Для успішного здійснення своїх керуючих функцій диригент створює систему психічних комунікацій, які базуються на взаємних зорових і слухових контактах. Вони поєднують всіх учасників творчого процесу в єдиний художній організм.

Щодо розвитку загальної музичної культури студента, його інтелекту велике місце під час занять на дисциплінах хорového циклу належить аналізу хорової музики. Диригентська інтерпретація хорових творів, глибоке проникнення в композиторський задум не уявляється поза певним історико-культурним контекстом, усвідомленням стильових особливостей творчості композиторів, багатовікових традицій хорového виконавства. Виконавський аналіз хорових творів спрямовується на вивчення твору за допомогою наукових методів, розкриття його змісту та створення власної виконавської інтерпретації.

В процесі диригентсько-хорової підготовки студента, що моделює його багатогранну музичну діяльність в загальноосвітній школі важливе значення надається формуванню інтегрованих виконавських навичок та умінь, зокрема, таких як поєднання співу та гри, виконання хорového твору на інструменті з епізодичним включенням диригентського жесту тощо.

Специфічні особливості диригування як виконавського мистецтва передбачають високий рівень загальномузичних даних (інтонаційний, гармонічний слух, внутрішній слух, почуття ритму, музична пам'ять, розвиток спеціальних видів слуху – тембровий, динамічний), досить вільне володіння музичним інструментом. З метою формування цих якостей вагоме місце в навчальному процесі займає системна розробка різноманітних форм вокально-інтонаційного освоєння хорових творів. Позитивні наслідки в плані розвитку вокально-слухових уявлень студентів дали апробовані нами такі форми роботи як інтонування партій в ансамблі, інтонування партії та одночасно гра гармонічної схеми, чергування співу у голос і уявне інтонування голосу, інтонування акордів.

В цілісній системі роботи над хоровим твором важливим є його інструментальне освоєння. Воно передбачає вивчення хорového та інструментального компонентів твору. Специфіка виконання хорової музики на інструменті полягає в необхідності мислити хоровими тембрами. Увага студентів зосереджується на досягненні звучання максимально наближеного до людського голосу. З метою пошуку на інструменті тембру притаманного тому чи іншому голосу використовуються такі методи як гра партитури з мисленим уявленням, по черзі, того чи іншого голосу, відтворення певної хорової партії

спочатку голосом, а потім на інструменті, поєднання гри зі співом одночасно, проведення паралелей зі звучанням різних музичних інструментів. Важливою уявляється проблема інтерпретації хорових творів в залежності від їх музичного складу.

Таким чином, сучасні вимоги освітнього циклу диригентських дисциплін вимагають від викладача спрямованої усвідомленої корекції всіх форм роботи в процесі формування особистості музичної культури майбутнього вчителя музичного мистецтва.

УДК 373.5.015.31.:172.15(477)

А.М. Мітєва

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

ПЕДАГОГІЧНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОСВІДОМОСТІ УЧНІВ НА УРОКАХ МУЗИКИ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ШКОЛІ

Анотація. Стаття присвячена формуванню національної самосвідомості підлітків на уроках музики в сучасній українській школі. 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 формування національної самосвідомості в учнів на уроках музики в загальноосвітній школі. Її суть полягає у поступовому оцінюванні навколишньої дійсності, музичних творів та само оцінюванні, через залучення учнів до різноманітних видів музичної діяльності.

Ключові слова: національне музичне мистецтво, національна самосвідомість, урок музики.

УДК 373.5.015.31.:172.15(477)

A.N. Mitieva

Melitopol Bohdan Khmelnytskyi State Pedagogical University

PEDAGOGICAL ASPECTS OF THE NATIONAL IDENTITY OF STUDENTS DURING THE MUSIC CLASS IN MODERN UKRAINIAN SCHOOL

Annotation. The article is devoted to the formation of national consciousness during music lessons in modern Ukrainian schools. By influencing the aesthetic consciousness, national musical art is able to influence the student, arouse strong feelings and shape the soul of a person. The paper presents an important function of a teacher in the formation of national consciousness, and some important aspects in professional and pedagogical activities - ideology, morality, pedagogical orientation and aesthetic culture, individual features of cognitive processes and their pedagogical orientation emotional sensitivity; volitional qualities; features of temperament.

Key words: national consciousness, personal role of teacher, spiritual culture, art.

Формування особистості у відповідності з моральними устоями нації, що розкривають ставлення людини до суспільства, до самої особистості, важкий і довготривалий процес. Цей процес потребує глибокого знання та вивчення педагогічних та психологічних основ національного виховання, врахування вікових та індивідуальних особливостей.

Важливою передумовою виховання національної самоідентифікації людини є її відчуття власної пов'язаності з долею Батьківщини. Вирішальним чинником в процесі формування такої особистості виступає власне національна самосвідомість, яка знаходить вияв у пам'яті про минуле, у відчутті власної пов'язаності з долею Батьківщини, в національній ідентифікації. Актуальність проблеми виховання національної самосвідомості у молоді та дітей пов'язана з підготовкою освічених, високо моральних людей, що володіють не тільки знаннями, а й чудовими рисами особистості.

В даний час вихованню національної самосвідомості приділяється велика увага, проте кінцевий результат роботи не завжди задовільний. Мистецтво абсолютно незамінне в вихованні, в загалі воно розширює, поглиблює і організовує досвід людини. Музичне мистецтво відображає цінності минулого і сучасного, володіє даром синтезування узагальненого досвіду людства, і впливає на багатство духовного світу особистості. Проникаючи в сутність музики та усвідомлюючи її вплив через взаємозв'язок музичного мислення з емоційною сферою, людина розвиває самосвідомість. Особливу увагу зараз надають вихованню та формуванню національної самосвідомості. Окремо слід відмітити особистість педагога у формуванні національної самосвідомості. Ідейність, моральність, педагогічна спрямованість і естетична культура, професійно-педагогічні, індивідуальні особливості пізнавальних процесів і їх педагогічна спрямованість емоційна чуйність; вольові якості; особливості темпераменту. На уроках музичного мистецтва викладач за допомогою музичних творів та літературних текстів безпосередньо виводить учнів на осмислення відносин до людини і суспільства. На уроках музичного мистецтва викладач за допомогою музичних творів та літературних текстів безпосередньо виводить учнів на осмислення відносин до людини і суспільства.

Виховання свідомого громадянина починається із засвоєння духовних надбань своєї нації. Становлення громадянина, патріота відбувається з дитинства. Саме в цей період дитина отримує засади майбутньої свідомості, характеру поведінки. Головним завданням музичного виховання є вплив через музику на духовний світ молоді, які в майбутньому зможуть розвинути зацікавленість до цього виду мистецтва у своїх учнів.

Музична культура, формується в процесі активної музичної діяльності. Найбільш активно, діючою та доступною формою музичного навчання та виховання майбутнього вчителя музичного мистецтва є вивчення дисципліни вокально-хорове виконавство. Виконуючи музичний твір, студенти активно висловлюють своє враження, своє відношення до оточуючого світу. Крім цього, хоровий спів сприяє розвитку співацької культури молоді, їхньому загальному і музичному розвитку, становленню світогляду, вихованню духовного світу, формуванню майбутньої особистості.

Правильно підібраний репертуар активно впливає на формування естетичного смаку студентської молоді, їх творчого досвіду, на розуміння особливостей вокально-хорового виконавства. Зміст пісенного репертуару повинен бути націлений на розвиток у студентів позитивного відношення до навколишнього світу через пізнання ними емоційно -- морального змісту кожного музичного твору, через формування особистісної оцінки музики, яку виконують.

Дисципліна вокально-хорове виконавство у ВНЗ як засіб формування національної свідомості майбутніх вчителів музичного мистецтва є стимулом у духовно-моральному становленні студентської молоді. Вивченню патріотичної музики (українських народних пісень, творів вітчизняних композиторів-класиків, пісень сучасних українських авторів), а також вокально - хорових творів військової тематики відводиться дуже велика роль. Це є важливим засобом формування особистісних якостей людини, її духовного світу, вчить доброзичливості, співчуття, любові, сприяє збагаченню життєвого досвіду студентів спеціальності музичне мистецтво. Основу духовного виховання студентів складають базові національні цінності, джерелами яких для кожного є сім я, народ, Батьківщина, релігія, творча праця, мистецтво, природа. Любов до Батьківщини стає силою духу тільки тоді, коли у людини збережені в свідомості образи, які пов'язані з рідним краєм, мовою, коли з'являється почуття гордості від того, що все це -- твоя Батьківщина. Дуже важливо виховувати в майбутніх вчителів музичного мистецтва доброту, щедрість душі, оптимістичне сприйняття життя, впевненість в собі, вміння насолоджуватись навколишнім світом.

Почуття національної свідомості невід'ємно від почуття гордості за країну, місто, в якому ми живемо. Вірші, пісні, живописні полотна, кінофільми, присвячені рідному краю, здібні викликати світлу радість, захоплення, породити глибоке почуття любові до її краси та величі. Як свідчить історичний досвід, без держави немає нації, немає мови, йдуть у небуття культура, історія, традиції. Щоб зберегти державу, в тому числі і націю, слід актуалізувати проблему патріотичного виховання.

Таким чином з погляду на ці аспекти, формування національної свідомості є найважливішим у розбудові нової незалежної України, у духовному становленні суспільства, у формуванні високої етики міжнаціональних відносин.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Болдырев Н.И. Методика воспитательной работы в школе: Учеб. пособие для студ-в пед. институтов. 2-е изд., испр. и дополн./ Н.И. Болдырев. – М.: Просвещение, 1981. – 223 с.
2. Вишневський О.І. Теоретичні основи сучасної української педагогіки. Посібник для студентів вищих навчальних закладів/О.І.Вишневський. -Дрогобич, Коло, 2003. – 528 с.
3. 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.
4. 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.
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.

SPYSOK VYKORYSTANYKH DZHEREL

1. Boldurev N.Y. Metodyka vospytatelnoi raboty v shkole: Ucheb. posobye dlia stud-v ped. ynstitutov. 2-e yzd., yspr. y dopoln./ N.Y. Boldurev. – M.: Prosveshchenye, 1981. – 223 s.
2. Vyshnevskiy O.I. Teoretychni osnovy suchasnoi ukrainskoi pedahohiky. Posibnyk dlia studentiv vyshchych navchalnykh zakladiv/O.I.Vyshnevskiy. -Drohobych, Kolo, 2003. – 528 s.
3. Ziazium I.A., Sahach H.M. Krasa pedahohichnoi dii/ A.I.Ziazium, H.M.Sahach. – K.: APN Ukrainy, In-t pedahohiky i psykholohii profesiinoi osvity, 1997. – 302 s.
4. Oleksiuk O.M. Formuvannia dukhovnoho potentsialu studentskoi molodi v protsesi profesiinoi pidhotovky: Avtoref. dys. ...d-ra ped.nauk: 13.00.01, 13.00.04 / O.M.Oleksiuk. – Kyiv. un-t im.T.Shevchenka. – K., 1997. – 50 s.
5. Rudnytska O.P. Formuvannia muzychnoho spryiniattia v systemi rozvytku pedahohichnoi kultury maibutnoho vchytelia. Dys. ...d-ra. ped. nauk: 13.00.01/O.P.Rudnytska. – K., 1994. – 431 s.
6. Kyrylo Stetsenko: Spohady. Lysty. Materialy / ukl., pered. Ye. S. Fedotov. – K.: Muzychna Ukraina, 1981 (Zhovten). – 480 s.

ПЕДАГОГІЧНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ УМІНЬ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ У МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН

Анотація. Окреслено шляхи розвитку умінь інтерпретації музичних творів у майбутніх вчителів мистецьких дисциплін в процесі професійної підготовки.

Ключові слова: інтерпретація, музичний твір, майбутній вчитель, музичне мистецтво.

Annotation. The ways of developing the ability to interpret musical works in future teachers of arts disciplines in the process of vocational training are outlined.

Key words: professional training, future choreographer, aesthetic need, pedagogical activity.

Серед якостей, що визначають готовність студентів до професійної діяльності, значне місце належить умінням інтерпретувати музичні твори.

В теорії інтерпретації такий процес розглядається як система, що складається з двох підсистем: осягнення, результатом якого є розуміння предмету інтерпретації; матеріалізації розуміння в певних формах виконання (у виконавських видах мистецтва) і роз'яснення (за необхідності словесного тлумачення у вигляді суджень, оцінки), та в інших формах – малюнку, пластиці рухів тощо (О.Лосев).

Педагогічні дослідження з проблеми навчання розумінню музики спираються на двоступінчасту структуру процесу осягнення творів. На першому ступені передбачається безпосереднє емоційне сприймання твору, на другому – детальний аналітичний розбір із залученням культурологічних, соціально-історичних й інших даних, що пов'язані з епохою, автором твору.

В результаті, емоційно-образні уявлення, які отримані на першому ступені осягнення, та об'єктивні дані, отримані на другому, водночас із соціально-історичними відомостями про створення й побутування твору, дають цілісне художньо-образне уявлення, що адекватне авторському задуму (О.Рудницька).

З метою управління означеними процесами у навчанні розумінню музики на першому ступені осягнення (емоційно-образне сприймання) використовуються педагогічні засоби і методи опосередкованого впливу – через актуалізацію життєвого і художнього досвіду, створення художнього фонду, використання методів порівняння і співставлення

цілісних образів в музиці й інших видах мистецтва, методу наведення тощо.

На другому ступені (аналітичний розбір) використовуються методи, що стимулюють дослідницьку діяльність: методи, які пов'язані з формуванням умінь здійснення власне аналізу; методи, котрі стимулюють актуалізацію знань, пізнавальний інтерес та ін. (Г.Падалка).

В дослідженні ми виходили із особливостей психологічних механізмів реального процесу сприймання музики, в структуру якого входять: розпізнавання змістовно-сміслових компонентів, емоційно-образні уявлення, логіка розгортання змістовних процесів (В.Медушевський).

Виділення чіткої структури механізмів сприймання надає можливості цілеспрямованого педагогічного управління формуванням умінь інтерпретації музики згідно цієї структури. Основними умовами навчання розумінню музики при такому підході будуть: цілеспрямоване навчання осягненню музичних творів у процесі безпосереднього сприймання; установка на змістовно-смісловий аналіз інтонаційно-драматургічної форми; навчання узагальненим способам дій осягнення при дотриманні поетапності формування розумових дій.

В методиці навчання розумінню художніх творів виділяються три етапи: формування узагальнених способів дій із розуміння художніх творів у розгорнутому вигляді згідно структурних рівнів сприймання; цілеспрямоване управління скороченням виконуваних дій (переведення у внутрішній план); застосування умінь у змінених умовах сприймання.

Метою першого етапу є навчання узагальненим способам дій з розуміння музичних творів. На цьому етапі всі дії здійснюються студентами самостійно, в матеріальній (матеріалізованій) формі, в розгорнутому вигляді. Спочатку складається та фіксується у вигляді схеми узагальнена модель осягнення музичних творів, яка включає два структурних рівні: розуміння відносно-закінченого смислового епізоду; розуміння логіки розгортання змістовних процесів твору.

Розуміння відносно-закінченого смислового епізоду охоплює два рівні сприймання і включає такі дії: виділення відносно-закінченого смислового епізоду; виділення і розпізнавання сутнісних ознак, що визначають емоційно-образні уявлення; синтезування змістовно-сміслових компонентів в емоційно-образні уявлення.

Основним орієнтиром для виділення відносно-закінченого смислового епізоду слугує логіка закінченості думки, яка характеризується єдиним станом, дією, висловлюванням. Орієнтирами із виділення сутнісних ознак слугують їх типи: конкретно-почуттєві (інтонаційно-мовні, рухово-динамічні, просторові); узагальнено-типові (жанрові, стильові або мовні з усталеними значеннями); предметно-образотворчі (звуконаслідувальні, звукові образотворчі, різного роду звукові ефекти).

Орієнтирами по синтезуванню змістовно-сміслових компонентів у емоційно-образні уявлення слугує побудова предикативної структури виділюваних ознак, яка включає такі дії: виділення домінантної ознаки (суб'єкт відображення та супутніх ознак (предикації); визначення контекстних значень виділюваних ознак в структурі предикацій; вербалізацію емоційно-образних уявлень (О.Щолокова).

Для розуміння логіки розгортання змістовних процесів у творі необхідно виконати наступні дії: визначити логічний смисл кожного відносно закінченого смислового епізоду, що входить у структуру твору; встановити тип організації твору і прослідкувати логіку розгортання змістовних процесів.

Визначення належності твору до типу родової організації дозволяє прослідкувати логіку розгортання змістовних процесів, що притаманні кожній з них, побудувати драматургію, відтворити цілісне художньо-образне уявлення твору, зрозуміти його (О.Ростовський). Така складена узагальнена модель осягнення музичних творів використовується в процесі роботи з конкретними творами.

Наступним кроком першого етапу навчання розумінню музичних творів повинно стати освоєння студентами способів дій. Всі дії на цьому етапі виконуються самостійно, в розгорнутому вигляді, з обов'язковою вербалізацією отримуваних результатів та коментарієм самих дій.

Спочатку робота, на нашу думку, має бути повністю спрямованою на розуміння твору, що вивчається, і починати вирішення виконавських завдань передбачається тільки після того, як викладач упевниться в повному й глибокому розумінні твору студентом.

Другий етап характеризується, як цілеспрямоване педагогічне управління згортанням дій. Розгорнуті дії та операції починають "заважати" сприйманню, і скорочення дій спонтанно починає здійснюватися студентами вже наприкінці першого етапу. Про це свідчать "пропуски" деяких дій та операцій, і студенти прагнуть одразу продемонструвати їх результати. Такі показники слугують сигналом переходу до другого етапу навчання.

З метою систематизації скорочення і можливості управління такими процесами необхідно виділити три структурних рівні скорочення: скорочення дій на рівні розпізнавання ознак, що характеризують емоційні стани, дії, явища; скорочення дій на рівні розуміння відносно закінчених смислових епізодів (структура емоційно-образних уявлень); скорочення дій на рівні розуміння всього твору (структура ідеї, концепції).

Управління процесами скорочення має здійснюватися послідовно, в такому викладеному порядку: спочатку підлягають скороченню дії та операції, що здійснюються всередині кожної з груп, а в подальшому скорочуються самі групи, послідовно піднімаючись до найвищого рівню сприймання – розуміння музичного твору.

Уміння розуміти твори музичного мистецтва було б неповним без умінь розуміння музики при сприйманні творів на слух. У зв'язку з цим, третій етап формування умінь складається із навчання розумінню творів у змінній формі сприймання.

Тимчасовий характер музики, її безперервний рух й стрімкість розвитку подій, не дозволяють здійснювати всі необхідні дії при виконанні їх у розгорнутому виді, що потребує значно більших витрат часу, аніж на це відпускається розвитком музичного процесу.

Результати дослідження свідчать, що якісний рівень сприймання музики на слух студентами експериментальної групи значно зростає порівняно із студентами, котрі не залучалися до запропонованої методики.

В той же час, рівень розуміння творів при сприйманні на слух у студентів експериментальної групи дещо поступається рівню розуміння творів при роботі з текстом. Враховуючи, що процес перенесення умінь на змінену форму сприймання можливо вважати результативним, доведення означених умінь до необхідного рівня потребує цілеспрямованого педагогічного управління такими процесами.

Отже, завдяки вищезначеному підходу студенти оволодівають узагальненою моделлю осягнення творів, котра може бути застосованою в будь-яких окремих випадках.

Забезпечується повна самостійність в осягненні змістовної сутності музичних творів, а їх розуміння поєднується із безпосереднім сприйманням в одночасний процес, тобто адекватного розуміння музичного твору не тільки в процесі роботи з текстом, але й у сприйманні на слух.

УДК: 378.091.212:78.071.2(043.2)

Г.В. Невинна

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

ФОРМУВАННЯ ДОСВІДУ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СТУДЕНТІВ У ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ

Анотація. У тезах розкриваються сутність, зміст, структура формування досвіду музично-виконавської діяльності та особливості музично-виконавської підготовки студентів у процесі фахової підготовки.

Ключові слова. музично-виконавська діяльність, фахова підготовка, музичний досвід, виконавська інтерпретація.

УДК: 378.091.212:78.071.2(043.2)

Hanna Nevynna

undergraduate Melitopol Bohdan Khmelnytskyi
State Pedagogical University

THE FORMATION OF THE EXPERIENCE OF THE MUSICAL-PERFORMING ACTIVITY OF THE STUDENTS IN THE PROCESS OF THE PROFESSIONAL PREPARATION

Annotation. The essence, the content, the structure of the formation of the experience of the musical-performing activity and the peculiarities of the musical-performing preparation of the students in the process of the professional preparation are revealed in the theses.

Keywords. musical-performing activity, professional preparation, musical experience, performing interpretation.

Дослідження сутності поняття “досвід” в естетиці пов’язується з вивченням досвіду естетичної діяльності людини. Концепція естетичного досвіду, опрацьована Зязюном Іваном Андрійовичем, дозволяє усвідомити сутність, зміст, структуру і механізм формування досвіду естетичної діяльності. Окремі аспекти дослідження проблеми взаємодії естетичного досвіду з іншими видами досвіду, зокрема з моральним досвідом особистості, відображені у працях Коваль Л.Г., Любімої Р.М., Олексюк О.М. та інших.

З наукових доробок, що безпосередньо розглядають питання музично-виконавської діяльності і змістовно висвітлюють проблеми досвіду, необхідно відзначити праці Белікової В.В., Гінзбурга Г.М., Григорьєва В.Ю., Мільштейна Я.І., Раппопорта С.Х. та інших. Психологічні особливості музично-виконавської діяльності розглядаються у працях Бочкарьова Л.Л., Білецької М.В., Єркіної Є.Б., Заболоцького Ю.М., Корженевського А.І., Котової Л.М., Ратнікова В.Г., Самітова В.З., Цагареллі Ю.О., Юника Д.Г. та інших. Теоретичним основам майстерності музиканта-інструменталіста присвячені праці Бая Ю.М., Берлянчика М.М., Гутнікова Б., Давидова М.А., Кузьоміної Л., Сраджева В.П., Талалая Б.В., Шульпякова О.Ф. та інших.

Особливості музично-виконавської підготовки студентів мистецько-педагогічних факультетів висвітлені у працях Могілевської І.М., Падалки Г.М., Прушковської Н.Н., Рудницької О.П., Чернявської І.Ф. та інші. Проте, більшої уваги дослідників потребує такий важливий компонент фахової підготовки музиканта-інструменталіста як формування досвіду музично-виконавської діяльності.

Формування досвіду музично-виконавської діяльності є одним з важливих факторів ефективності підготовки спеціалістів у галузі художньої освіти, зокрема виконавців-інструменталістів. У зв’язку з цим проблема набуття студентами досвіду музично-виконавської діяльності як складової частини формування фахівця є однією з актуальних і вимагає глибокого вивчення. Така постановка питання

потребує осмислення сутності поняття «досвід» і ознайомлення з досягненнями, що є у цій галузі наукового пізнання.

Процес надбання особистістю досвіду передбачає освоєння соціального досвіду, зафіксованого у матеріальній культурі суспільства, формуванні на цій основі індивідуального досвіду. У мистецтві надбання досвіду відбувається шляхом духовно-практичного освоєння людиною навколишнього світу за допомогою суб'єктивного художньо-образного сприймання та відтворення об'єктивної реальності. Виявлення механізму формування художніх образів у системі музично-виконавської діяльності дає можливість прослідкувати закономірності перетворення досвіду пізнання дійсності студентом на досвід його професійної діяльності.

Структуру музично-естетичного досвіду, згідно з Завадською Т.М., складають мотиваційно-орієнтовний компонент, що включає музичні потреби, переваги, знання; операційно-перцептивний компонент, що узагальнює музичні уміння та здібності; контрольо-оцінювальний компонент, який характеризує рівень розуміння людиною образного змісту музики, уміння естетичної оцінки та інтерпретації музичних творів.

Важливим аспектом усвідомлення поняття «музичний досвід» є його розгляд у контексті музично-виконавської діяльності. Відомі мистецтвознавці, педагоги-практики, музиканти-виконавці, аналізуючи питання музичного виконавства, опосередковано торкаються проблеми набуття виконавцем досвіду професійної діяльності, проте, використовують поняття «музичний досвід» без відповідної конкретизації.

Мільштейн Я.І. трактував музичний досвід як результат змін особистості музиканта-виконавця у процесі відтворення художнього змісту твору і донесення до слухачів власної інтерпретації. Досвід музиканта-виконавця, на думку Мільштейна Я.І., пов'язаний з специфічною логікою мислення, за допомогою якої відбувається становлення художнього образу твору у свідомості виконавця. Спрямованість логіки мислення виконавця залежить від розуміння ним процесу “входження” у твір, співтворчості з автором, створення виконавської інтерпретації. Даний досвід, за словами дослідника, відображає сутність музичного виконавства як динамічного процесу і сприяє розвитку індивідуальних якостей музиканта-виконавця.

Фахова підготовка студентів мистецько-педагогічних факультетів передбачає освоєння ними комплексу спеціальних знань з дисциплін музично-теоретичного, диригентського та інструментально-виконавського циклів, а також оволодіння специфічними засобами музично-виконавської діяльності. Засвоюючи повний курс даної підготовки в обсязі, визначеному навчальними планами і програмами, студенти освоюють знання у

відповідній системі, що дозволяє їм ефективно вирішувати творчі завдання.

Музично-теоретична підготовка як складова частина фахової підготовки забезпечує знаннями історії розвитку музичної культури, еволюції стилів, жанрів і музичних форм, а також знаннями теорії музики, гармонії, поліфонії, аналізу музичних форм. Курс сольфеджіо сприяє накопиченню музично-слухового досвіду виконавця.

Диригентська підготовка передбачає формування необхідних музично-теоретичних знань, практичних умінь та навичок аналізу хорових партитур музичних творів, володіння технікою диригування тощо.

Інструментально-виконавська підготовка включає оволодіння практичними вміннями та навичками виконавської та концертмейстерської діяльності.

Музично-виконавська діяльність у навчальному процесі передбачає оволодіння виконавцем вміннями та навичками самоаналізу, самоконтролю і самокорекції виконання твору.

Аналіз, контроль і корекція виконання виступають єдиним змістовним комплексом. При цьому мислення виконавця відтворює не тільки ідеал звучання, але й дії, завдяки яким він буде досягнутий.

Таким чином, досвід музично-виконавської діяльності як сутнісна характеристика особливості виконавця відображає процесуальні і результативні аспекти музично-виконавської діяльності, що виявляються у пізнанні музичного твору, освоєнні технології виконання, психологічній готовності виконавця, аналітико-коригувальній діяльності, відтворенні виконавської інтерпретації.

Досвід музично-виконавської діяльності має важливе значення у фаховій підготовці студентів мистецько-педагогічних факультетів, оскільки є необхідним фактором становлення особистості музиканта-педагога. Сформованість досвіду музично-виконавської діяльності свідчить про готовність студента до професійної діяльності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бочкарёв Л.Л. Психология музыкальной деятельности / Л.Л. Бочкарёв. – М.: Классика XXI, 2008.- 352 с.
2. Завадская Т.Н. Формирование музыкально-эстетического опыта младших школьников: / Т.Н.Завадская / Дисс. канд. пед. наук : 13.00.01. - К., 1993.- 195 с.
3. Зязюн І.А. Гуманістична стратегія теорії і практики навчального процесу / Іван Андрійович Зязюн // Рідна школа. - №8. – С.5-12.

**МУЗИЧНО-РИТМІЧНИЙ РОЗВИТОК ПЕРШОКЛАСНИКІВ З
РАННІМ ДИТЯЧИМ АУТИЗМОМ (РДА)**

Анотація. У тезах актуалізовано проблему музично-ритмічного розвитку першокласників з раннім дитячим аутизмом (РДА). Визначено особливості інклюзивної освіти. Проаналізовано методи музично-ритмічного розвитку першокласників з раннім дитячим аутизмом

Ключові слова: інклюзивна освіта, аутизм, музика, ритм, рух.

Annotation. The thesis actualizes the problem of music-rhythmic development of first-graders with early childhood autism (ECA). The features of inclusive education are identified. Methods of music-rhythmic development of first-graders with early childhood autism are analyzed

Key words: inclusive education, autism, music, rhythm, movement.

Аутизм це хвороба протягом всього життя, яка впливає не тільки на особистість дитини, а й на її батьків і рідних і того середовища в якій вона знаходиться. В рамках інклюзивної освіти в початковій школі, а саме музичний розвиток першокласників ми розглянемо саме роботу з учнями, які мають діагноз синдром Л.Каннера або ранній дитячий аутизм (РДА).

На сьогодні в Україні поки що не існує системи організації інклюзивної освіти для дітей з РДА. Експерти вважають, що в такому разі необхідна дошкільна підготовка таких дітей у ДНЗ або цетрах корекційної роботи з дітьми, які мають розлади спектру аутизму. Але є невелика кількість закладів середньої освіти, які впроваджують таку роботу на базі інклюзивного класу в початковій школі. Якщо з дитиною, яка має РДА, займаються належним чином від народження до вступу у перший клас, комбінуючи індивідуальні та групові заняття, то подальша робота не визиває проблем та необхідності залучення спеціалістів для додаткової корекції учня.

Музично-ритмічні рухи – займають міцну позицію в українській педагогіці і педагогіці інших країн. Швейцарський композитор та вчений Е.Жак-Далькроз був першим, хто висунув ідею використання руху як засобу формування музичності у дітей. На його думку: «Ритм музики і пластики об'єднується в русі. Урок ритмічної гімнастики повинен приносити дітям радість, інакше він втрачає свою цінність».

З руховою активністю нерозривно пов'язаний процес розвитку дітей і становлення всіх його фізичних функцій, як стимулюючий фактор фізичного, інтелектуального і емоційного розвитку дитини. З самого народження, в кожній людині, укладено прагнення до рухової

активності. Уже з перших днів життя дитина робить рухи ручками і ніжками. І хоч на перший погляд ці рухи здаються безглуздими, вони насправді забезпечують розвиток і зростання дитини. А значить, з самого раннього віку людині необхідна рухова активність.

Сучасні науковці такі як Дж. Алвін, У.Ериел, В.В.Тарасун, Д.З.Тьомкін, С.В.Шушарджан, Т.С.Комарова, А. І. Буреніна, Т. Е. Тютюнникова, Т.А.Боровик, О. П. Радинова, М. Ю. Картушин виділяють музично-ритмічні рухи, як засіб підвищення рухової активності дітей з РДА.

Універсальним засобом для досягнення гармонії людини с навколишнім світом є ритмічні рухи. Бо під час виконання вправ спрямованих на розвиток музично-ритмічних рухів відбувається “внутрішнє погодження всіх систем і органів, яке сприймається організмом як здоров’я і благополуччя”.

На початкових етапах музичного розвитку дитини з РДА ритм впливає сильніше мелодії. Він сприймається фізично, викликаючи фізіологічні реакції. На відміну від мелодії, ритм дуже рідко провокує дітей з РДА на вербальну або вокальну відповідь. Мала кількість дітей з РДА мають вроджене почуття ритму, яке було б пов’язане з рухом. Співвідношення конкретного руху зі звуком є важливим кроком до розвитку почуття ритму у дитини з РДА. Щоб краще розуміти музичні образи, навчитися співпереживати музиці, виражати свої почуття та емоції за допомогою рухів нам необхідна музика.

Завдання фізичного оздоровлення та естетичного розвитку дітей стоять поряд з рішенням завдань перед музично-ритмічним розвитком першокласника. Добре підібрана до певних рухів музика сприяє закріпленню м’язовому почуттю, а також допомагає слуховим аналізаторам запам’ятовувати певні рухи, пов’язані с тим чи іншим уривком музичного твору. З часом, все це, закріплює звичку рухатися під музику ритмічно та красиво. А також поступово виховується музична пам’ять учня.

Підкоряючись вимогам зовнішньої виразності, пластики, а головне -ритмічному малюнку музичного твору учні намагаються урівняти їх у часі та просторі, але відбувається це тільки тоді, коли вони оволодіють новими, більш складними елементами рухів під музику.

Музично-ритмічний розвиток, а саме вправи спрямовані на формування особистості першокласника, його емоційної, вольової та пізнавальної сфер. У учнів розвиваються пізнавальні здібності, завдяки різноманітності тематик музичних ігор, вони знайомляться с художніми рухами. Чим складніше музичний твір більше і чим більше він за обсягом, тим більша кількість елементів використовується, а значить інтенсивніше працюють слухова пам’ять та слухова увага .

Музичний ритм підвищує настрій, організовує рух. Завдяки позитивним емоціям будь-який учень стане виконувати вправи, рухи енергійніше, що буде більш впливати на дитячий організм .

Музично-ритмічний розвиток здійснюється засобами різних рухів у танцях, хороводах, іграх, фізичних вправах, драматичних постановках, цікавих і доступних для дитячого сприйняття. Головні джерела руху для музично-ритмічного розвитку учнів це сюжетно-образні рухи, фізичні вправи і танець. Сюжетно-образні рухи включають в себе імітацію дій, характерних для різних професій, поведок тварин і птахів, пересування транспорту тощо.

З фізичних вправ в музично-ритмічному розвитку застосовуються основні рухи (біг, ходьба), стройові вправи і загально-розвиваючі вправи. І звичайно включаються легкі елементи народних танців, хороводів бальних танців.

Під час музично-ритмічного розвитку дітей з РДА використовуються такі методи:

- Словесний метод (розповідь, пояснення, словесний супровід рухів під музику, обговорення, бесіда).

- Наочний метод (показ вправ, фотографій, слайдів, ілюстрацій, прослуховування ритму і темпу рухів, музики).

- Практичний метод. Будь яку вправу, що входить в комплекс вправ по музично - ритмічного розвитку дітей з РДА можна зупинити, щоб опрацювати окремий руховий елемент, дію або поліпшити виразність рухів.

- Ігровий метод. За допомогою музичних ігор вирішуються завдання на узгодження рухів з музикою і ускладнюється внесенням елемента змагальності, який сприяє вдосконаленню і закріпленню отриманих умінь і навичок. Даний метод навчання застосовується при проведенні музично-ритмічних ігор.

Одже, вміле використання методів та дотримання системності і послідовності у проведенні музичних занять позитивно впливає на процес музично-ритмічного розвитку дітей з особливими потребами.

У.І. Огороков
студентка III курсу
Мелітопольський державний педагогічний
університет імені Богдана Хмельницького

ТРАВМАТИЗМ НА ЗАНЯТТЯХ ХОРЕОГРАФІЇ

Анотація. У тезах актуалізовано проблему виникнення травматизму на заняттях хореографією. Проаналізовано найбільш поширені травми, що виникають під час занять хореографією. Визначено особливості проведення профілактичних заходів з метою запобігання травматизму під час занять хореографією.

Ключові слова: хореографія, травматизм, рухи, вправи, м'язи, суглоби.

Annotation. The thesis addresses the problem of the occurrence of traumatism in choreography classes. The most common injuries that occur during choreography are analyzed. The features of preventive measures to prevent trauma during choreography are determined.

Key words: choreography, traumatism, movements, exercises, muscles, joints.

Опанування основами хореографії передбачає тривале фізичне навантаження танцівників, вимагає високого рівня спеціальної фізичної підготовки, витривалості і сили. На заняттях хореографії під час виконання танцювальних елементів, вправ можливе травмування виконавців. Зазвичай, травми, що виникають на заняттях, пов'язані з неправильною технікою виконання складних танцювальних рухів або елементів, але інколи, на причину травмування танцівників впливають зовсім інші фактори. В.Дужич-Ніколайчук зазначає, важливою особливістю травматизму в хореографії є наявність уразливих ланок опорно-рухового апарату, патологія яких складає абсолютну більшість пошкоджень і перш за все колінного суглоба та міоентезичного апарату верхніх і нижніх кінцівок, м'язи спини і ніг.

Травма - це зовнішній вплив, при якому відбувається пошкодження з порушенням цілісності тканин. Найбільш поширеними травми, що виникають на заняттях хореографією є м'язова судома, м'язова напруга, розтягнення, забій, перелом, травмування меніску колінного суглоба та інші.

М'язова судома - це мимовільне стиск м'язи, яка не розслабляється сама по собі. М'язові судоми часто досить болючі, і, як правило, відчуються в задній частині ноги і в передній частині стегна. М'язові судоми часто тривають всього кілька секунд, але іноді можуть тривати від декількох хвилин до години. Іноді судома може повторюватися кілька разів, поки м'яз, нарешті, не розслабляється. М'язові судоми викликані втомою або дисбалансом рідини, солі або калію через сильний потовиділення. Лікування м'язової судоми передбачає розтягнення ураженої області. М'яке масажування м'язів допоможе розслабитися. Також може допомогти нанесення на місце, де виникла судома, спеціальної розігрівачої пов'язки.

М'язова напруга – це пошкодження м'яза або оточуючих її сухожиль, що виникає у зв'язку з перенапруженням м'язів. Травма зазвичай викликає біль, слабкість і, можливо, пухлина. М'язова напруга проявляється у вигляді раптового скорочення м'язів і низькою гнучкістю. Найчастіше «тягнуть» м'язи у нижній частині спини, шиї, плечах і підколінних сухожиллях. Лікування м'язової напруги відбувається за допомогою відпочинку, прийняття протизапальних і беззаспокійливих засобів для зменшення болю і набряку. Іноді необхідна фізична терапія, щоб допомогти зміцнити м'язи.

Розтягнення м'язів найчастіше виникає через велике фізичне навантаження, що не відповідають можливостям танцівника, а також від

надмірно швидких і активних рухів під час занять. Розтягнення зв'язок виникають при різких рухах в суглобі, які перевищують його нормальну амплітуду і не збігаються з її оприлюдненням роботи. Сильний біль, крововилив на місці травми, хворобливе обмацування, і різке обмеження роботи суглоба – все це є проявами розтягнення. У разі розтягнення зв'язок на пошкоджене місце слід накласти тугу еластичну пов'язку. Протягом перших двох діб кожні 4 години рекомендується прикладати до хворого місця холод, і лише через 48 годин можна використовувати гарячі компреси.

Забій - це закриті ушкодження тканин без істотного порушення їх структури. Особливо страждають м'які тканини, які під час удару притискаються до кістки. У разі забитого місця слід негайно прикласти холод, використовувати теплі компреси і йодну сітку можна лише через 24 години.

Найчастіше зустрічаються закриті переломи - коли кістка зламана або тріснула, але шкіра не пошкоджена. Причиною перелому може стати не тільки удар або падіння, але і надмірне навантаження може привести до переломів м'язів стоп, гомілки, гомілкової кістки, щиколотки. У разі виникнення перелому необхідно обмежити рухову діяльність ушкодженого місця та негайно звернутися до лікаря.

Травмування меніску колінного суглоба. Меніск - це утворення хрящевидної структури, які беруть участь у формуванні колінного суглоба, вони як би є його амортизаторами – внутрішній та зовнішній. Розрив меніска - дуже складна травма, тим не менше, серед ушкоджень колінного суглоба вона є найбільш розповсюдженою у танцівників. У разі травмування меніску колінного суглоба лікування назначає лише лікар.

Для того щоб не допустити травмування на заняттях хореографією, педагогу необхідно добре знати методику організації та проведення навчально-тренувального процесу у хореографічному колективі:

- Кожне заняття повинно починатися з розминки. Розминка має покращувати фізичну діяльність і знижувати ймовірність травм. Розігрівальний ефект розминок вправ проводиться до відчуття теплоти в тілі, а не до почуття скутості і втоми.

- Опрацювання суглобів обов'язково повинна проводитися симетрично. Це означає, що дозування вправ на праву і ліву сторони тіла повинна бути однаковою.

- Розтяжка не повинна супроводжуватися гострими больовими відчуттями. При тривалому виконанні комплексу вправ, що розтягують рекомендується використовувати хвилинне розслаблення.

- Складність вправ і збільшення амплітуди повинні зростати поступово. Принцип «від простого до складного» є самим фундаментальним принципом будь-якого процесу навчання. Різне

зростання процесу розвитку гнучкості зазвичай призводить до травмування.

- Вправи, на розвиток рухливості в суглобах, необхідно виконувати систематично. Навіть невелика перерва в тренувальному процесі впливає на ймовірність виникнення травмування.

- Розвиток гнучкості має йти паралельно з розвитком інших фізичних якостей. Хороша гнучкість допомагає надати певну пластику танцювальних рухів, допомагає розкрити внутрішній образ, створюваний виконавцем на сцені.

- Врахування технічної підготовленості танцівників під час створення танцювальних комбінацій, композицій.

- Використання засобів страхування під час розучування високих підтримок, стрибків (спортивні мати тощо).

- Контроль допуску танцівників до подальших занять хореографією після перенесених травм або захворювань лише з дозволу лікаря.

Загальні танцювальні травми піддаються лікуванню. Наявність однієї з перерахованих вище травм не означає, що заняття хореографією необхідно припинити зовсім. У зв'язку з цим, одним з основних завдань педагога є проведення профілактичних заходів з метою запобігання травматизму на заняттях хореографією. Передбачення виникнення травматизму та дотримання правил і вимог санітарних норм під час занять, що ґрунтується на формуванні рухових навичок танцюючих, дозволяє свідомо керувати м'язовим апаратом і коригувати певні фізичні вади.

УДК 373.5.091.33:78(043.2)

Г. П. Панченко

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

А.С.Жмаєва

магістрантка кафедри теорії і методики
музичної освіти та хореографії
Мелітопольський державний педагогічний
Університет імені Богдана Хмельницького

ПЕРСПЕКТИВНІ ФОРМИ І МЕТОДИ ОРГАНІЗАЦІЇ МУЗИЧНО- ПЕДАГОГІЧНОГО ПРОЦЕСУ

Анотація. У тезах викладено результати опрацювання методичних засад дослідження проблеми викладання шкільного предмету “Музичне мистецтво” на принципах розвивального навчання.

Ключові слова: урок музичного мистецтва, форми і методи навчання, принцип розвивального навчання.

Annotation. The thesis presents the results of working out the methodological foundations of the study of the problem of teaching the subject "Musical Art" on the principles of developmental learning.

Key words: musical art lesson, forms and methods of learning, principle of developmental learning.

Соціальне замовлення на творчу особистість, інтегровану у сучасний соціокультурний простір, здатну пережити власні зміни та трансформації, сприяло створенню теоретичної і практичної стратегії оновлення змісту вітчизняної освіти.

Новий зміст освіти, закладений у програмі реформування та в її інноваційній формулі, базується на провідних принципах, головним з яких є формування основних компетентностей та навичок, необхідних для успішної самореалізації молоді у суспільстві, здатності до навчання впродовж життя. Завдання нової школи полягає у формуванні ядра знань та й уміння користуватись отриманими знаннями для використання їх у професійному й приватному житті.

У ході розвивального навчання використовується його активно-діяльний тип, який забезпечує найбільшу залученість школярів до освітнього процесу. Технологія розвивального навчання сприяє гармонічному розвитку особистості, акцентуючи увагу на потенціалі дитини (зоні її найближчого розвитку, тобто можливостей). У процесі розвивального навчання формується теоретичне мислення задля використання отриманих знань на практиці, при чому під час засвоєння інформації дитина самостійно знаходить закономірності та зв'язки між розрізненими знаннями та усвідомлює навіщо вона їх отримує. У ході навчання дитина навчається аналізувати, співставляти, ставити цілі, планувати шляхи їхнього досягнення, критично оцінювати отримані результати, відчуваючи при цьому зацікавленість освітньою діяльністю.

Основними принципами розвивального навчання є:

- принцип творчого характеру розвитку (дитина повинна створювати свій власний досвід, використовуючи свої креативні здібності);

- принцип спільної діяльності та спілкування (дитина швидше оволодіває культурою у процесі інтелектуальної і творчої співпраці);

- принцип провідної діяльності наголошує про синкретичні періоди розвитку тієї чи іншої навички (у грі, навчанні, праці, спілкуванні тощо);

- принцип ампліфікації (ампліфікація – умова вільного розвитку) дитячого розвитку передбачає надання тим, хто навчається широкого спектру можливостей для діяльності з метою знайти вид діяльності, що відповідав би задаткам та здібностям дитини;

- принцип швидкого темпу (відмова від одноманітного повторення пройденого матеріалу);

- принцип єдності афекту та інтелекту поєднує емоційну та раціональну частини свідомості (ядро особистості). Виховуючи в дитині потребу у допитливості, співчутті, правдивості, педагог розвиває емоційний інтелект дитини.

Освітній процес сучасної української школи вимагає створення максимальних умов для самовиявлення учнів засобами різних видів мистецтв, серед яких музика займає провідне місце у зв'язку з тим, що якнайкраще допомагає дитині пізнавати світ і себе у цьому світі. Музика здатна без зайвого повчання впливати на становлення духовного світу особистості через розвиток її фантазії, уяви, творчого мислення. Бажано, щоб кожній дитині до рук потрапив той золотий ключик, який відкриє двері у казковий сад музики задля примноження смислу її життя (З. Кодай).

Прекрасне виховується тільки прекрасним, тому предмет «Музичне мистецтво» має викладатися як урок мистецтва та спиратися на педагогічну технологію з урахуванням принципів розвивального навчання, в основу яких покладено знання про особливості та специфіку дитячого віку, важливість поєднання навчання з природними інтересами та переживаннями дітей, педагогічний симбіоз художньої та навчальної діяльності, шляхи відтворення процесу народження музичного мистецтва за допомогою включення дитини в творчу діяльність в ролі композитора, виконавця і слухача та зануренням її у чудовий світ музичного мистецтва.

Отже, ми розглядаємо урок музики як урок **мистецтва, тому згодні з думкою більшості педагогів про необхідність розвитку природної музикальності дітей, їхнього усвідомленого сприймання музики за допомогою рухових реакцій.** Сприймання, пластично-ритмічне відтворення музики починається із вслуховування в неї, тобто, з уміння співпереживати тому, про що говорять мовою музики.

Для розвитку музикальності застосовують такі методи: а) *вільне диригування (уявлення себе в ролі диригента, сприймання диригентських жестів учителя, диригування власним співом, спостереження за логічними наголосами, характером пісні, що виконується, складання власного виконавського плану. Диригування має бути справді вільним і передавати в жестах фразування, динаміку, кульмінаційні моменти тощо;* б) *інсценування народних ігрових пісень, що мають зображальну основу;* в) *танцювальні рухи (кружляння у вальсі, кроки польки, реверанси у менуеті, підстрибування, дрібні кроки у народних танцях та ін.);* г) *гра в оркестрі (створює в дітей враження участі у виконанні музики, активізуючи сприйняття. Використовуються елементарні інструменти: палички, дзвіночки, брязкальці, металеві та дерев'яні ложки (відповідно до настрою музики; весело, бадьоро, голосно чи тихо, таємничо));* д) *інструментальне музикування;* ж) *імпровізація (ритмічна, мелодична, інструментальна, мовна, зображальна, пластична) організовується на основі сучасних методик*

(П. Вейс, І. Микита, Н. Долматов, М. Котляревська-Крафт та ін.); з) малювання.

Урок музичного мистецтва є основною формою шкільного музичного навчання і виховання, завершеною у змістовому, часовому та організаційному відношенні. Цей шкільний предмет, наряду з іншими, має загальні риси (загальна мета, закономірності педагогічного процесу, основні дидактичні принципи, форма проведення, цілісність занять, основні методи навчання) і, одночасно, свою неповторну своєрідність, специфіку: це емоційно-образна форма мислення, пізнання у формі художнього образу, творча діяльність, комплекс різновидів музичної діяльності (співи, слухання музики, музично-ритмічні рухи, музично-освітня діяльність, музикування, створення музики), які використовуються у різних комбінаціях.

Поряд з вище розглянутими нетривіальними методами, у музичній освіті школярів паралельно продовжують своє існування загально педагогічні методи, але відбувається їхнє своєрідне переломлення, що полягає у специфічному використанні наочного та практичного методів, які у свою чергу, модифікуються у **наочно-слуховий**, **наочно-виражальний** та **художньо-практичний**. Поширений словесний метод створює **образно-психологічне** настроювання. Методи педагогіки мистецтва – спонукання до співпереживання (Н. Велугіна), прилучення до художньої творчості (Б. Неменський), до внутрішнього емоційного сприйняття художнього твору (Д. Лихачов) залишаються актуальними тому, що формують ставлення до життя та мистецтва через світовідчуття авторів художніх творів.

Серед методів та прийомів слухової спрямованості виокремлюються такі методи: спостереження (Б. Асаф'єв, О. Ростовський, Б. Яворський та ін.); співпереживання (А. Мелік-Пашаєв); порівняння (Н. Гродзенська); музичного узагальнення (Е. Абдуллін); емоційної драматургії; розвитку музичного сприйняття; проблемно-пошуковий метод; стимулювання музичної діяльності (Л. Школяр); розвитку емпатії (Ж. Е. Далькроз, К. Орф, О. Рудницька та ін.); створення культурного контексту (Л. Рапацька та ін.); інтерпретації (М. Бахтін); метод творчих завдань (Л. Дмитрієва, Т. Нагорна, З. Скрипка та ін.).

Перелічені методи та прийоми є провідними для організації музично-педагогічного процесу, який є апіорі творчим, у ході якого отримують розвиток образне, дивергентне, критичне, оцінне мислення як складові більш ефективної форми раціонального пізнання – науково-теоретичного мислення.

Хрестоматійні форми організації музично-педагогічного процесу (зовнішні вияви узгодженої діяльності учителя та учнів, які здійснюються в певному порядку та режимі) класифікуються за такими критеріями (за

О. Олексюк): за кількістю учнів (індивідуальні, мікрогрупові, групові, колективні, масові); за місцем навчання – шкільні (урок, робота у майстерні, лабораторії тощо) та позашкільні (екскурсії, домашня робота та ін.); за часом навчання (урочні та позаурочні (факультативи, творчі гуртки, вікторини, конкурси, олімпіади, музичні тематичні вечори та ін.); за дидактичною метою – теоретичного навчання (лекція, факультатив, гурток, конференція); комбінованого (урок, семінар, домашня робота, консультація); практичного навчання (практикуми); за тривалістю часу навчання – класичний урок (45 хв.) та уроки «без дзвінків». Ідея організації навчання дітей у формі уроку належить Я. А. Коменському, до сьогодні її прогресивний потенціал є невичерпаним.

Отже, провідною ідеєю технології розвивального навчання є творча діяльність як основоположна на усіх стадіях входження до музичного мистецтва та стрижень усіх форм і методів його вивчення. Головною умовою успішного розвивального навчання є включення учнів в активну пізнавальну діяльність, яка була б для них близькою, зрозумілою та цікавою.

На думку автора технології розвивального навчання Л. Школяр, квінтесенцією музичної освіти повинно стати уявлення про діяльність музиканта як про високий прояв людського творчого потенціалу, великий інтелектуальний та емоційний труд душі, вищу потребу у перетворенні людини і світу з позицій високої духовності.

УДК: 78.071.2 - 057.85

Г.П. Панченко

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

С.П. Міщенко

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

СИСТЕМНІ КОМПОНЕНТИ ПРОФЕСІЙНОГО КОМПЛЕКСУ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

Анотація. У тезах подано перелік базових компонентів, що складають основу професійного комплексу концертмейстера: знання, уміння та навички, якості особистості.

Ключові слова: компоненти, професіоналізм концертмейстера, знання, уміння, навички, якості особистості.

Annotation. The abstracts list the basic components that make up the basis of the professional complex of the concertmaster: knowledge, skills, personality qualities.

Key words: components, professionalism of the concertmaster, knowledge, skills, skills, personality qualities.

На сучасному етапі розвитку музичної освіти її провідним завданням є розширення сфери практичної діяльності педагога-музиканта, музиканта-виконавця, виховання фахівця-універсала широкого профілю, який володіє багатьма видами діяльності, здатного кваліфіковано вирішувати професійні проблеми у нових соціокультурних умовах, пристосованого до сучасної музичної практики й тому – соціально мобільного та конкурентноздатного фахівця на ринку освітніх послуг.

Однією із затребуваних сфер діяльності педагога-музиканта є концертмейстерська робота у різних гуртках, палацах творчості дітей, вокальних, танцювально-хореографічних студіях та інших підрозділах навчальних закладів неформальної освіти, яка потребує від фахівця не тільки володіння традиційними виконавськими навичками, а й цілим комплексом особистісних якостей для керівництва творчим колективом, оволодіння засобами організації репетиційної роботи, уміння творчо взаємодіяти з нотним матеріалом, вільно його аранжувати згідно художніх завдань.

В психолого-педагогічній, музикознавчій й музично-педагогічній літературі виконавська діяльність музиканта розглядається як один з видів творчої діяльності і характеризується неповторністю за характером здійснення і результату, оригінальністю, суспільно-історичною та індивідуальною унікальністю (Б. Асаф'єв, Л. Мазель, В. Медушевський, Є. Назайкінський, Л. Божович та ін.). В основу цієї діяльності закладено комунікативний процес, спрямований на передачу закодованої композитором музичної інформації слухачам через виконавців. В ній діалектично поєднуються інтуїтивне й розумове, емоційне й раціональне, що є складовими творчого процесу. Вченими (Н. Горошко, М. Воротний, В. Саранін та ін.) підкреслюється комплексна природа професійної майстерності концертмейстера, що складається з сукупності спеціальних знань:

- про основні засоби музичної виразності (лад, мелодія, темп, тембр, динаміка, регістр), особливості музичної мови як вираження почуттів;
- про музичні жанри, стилі та їх виражальні особливості у втіленні життєвого змісту, осягнення образно-сислової атмосфери творів та музики в цілому;
- про роль виконавських засобів (метроритм, агогіка, динаміка, нюанси, артикуляція, штрихи, фразування, тембр та ін.) у втіленні змісту музичних творів, значення сценічних засобів виразності виконавця (жест, міміка, мізансцена);
- про методику розучування творів класичного та фольклорного спрямування, знання ритмічних, темпових, теситурних, фактурних складнощів твору та прийомів роботи над ними;

- про прийоми репетиційної роботи, методику оволодіння концертним станом;
- про спеціальну термінологію (сформований музично-теоретичний та мистецтвознавчий тезаурус, знання про мистецтво акомпанементу, його теорію й практику).

Професіоналізм концертмейстера залежить від комплексу виконавських умінь та навичок (читання нот з аркуша, транспонування, вільна художня обробка виконавської партії, імпровізація, оволодіння технікою акомпанементу в класі з академічного та естрадного вокалу, хореографії, інструментального виконавства), індивідуально-психологічних якостей особистості (розвинуті музично-комунікативні здібності, професійна мотивація, воля, наполегливість, увага, такт, здатність до подолання труднощів на шляху формування майстерності, володіння оптимальним концертним станом, виконавська надійність, організаційні якості тощо).

Важливою складовою професіоналізму концертмейстера є спеціальні музичні здібності (ладове відчуття, музично-ритмічне чуття та музично-слухові уявлення, музична пам'ять, мислення; слухова увага); емоційність; артистизм; виразність; музично-виконавський ентузіазм; експресія; емпатійна обдарованість як здатність співпереживати, співчувати; аналітичні здібності (уміння спостерігати, розпізнавати, порівнювати, характеризувати, розрізняти, аналізувати, узагальнювати). Творчі здібності (інтуїція, фантазія, уява, увага); готовність до виконання творчих завдань; чуйне сприйняття художніх намірів партнерів під час інструментально-виконавської взаємодії.

Вирішальну роль у становленні професіоналізму концертмейстера відіграє мотиваційно-ціннісний компонент, адже надійним двигуном останнього виступає наявність потреби, визначення і усвідомлення мети, систематизація існуючого досвіду і виокремлення необхідних засобів вирішення проблемних, нетрадиційних завдань діяльності, що засвідчує професійні можливості людини.

Дослідники, які вивчають проблему професіоналізації підкреслюють, що окрім суто предметних знань і способів дій у вузькоспеціальній діяльності будь-який тип компетентності обов'язково включає універсальні людські якості. Такими є, наприклад, ініціативність, здатність організовувати діяльність, уміння адаптуватись у нових нестандартних ситуаціях, готовність критично аналізувати та адекватно оцінювати результати діяльності. Тобто, всі ці ознаки загальної компетентності ґрунтуються не просто на знаннях і вміннях, а й на ціннісних пріоритетах особистості та особливостях її ментального досвіду (Л. Масол, 2006).

Схематично можна окреслити основні професійні можливості концертмейстера як фахівця музично-естетичного спрямування:

Потреба у професійному зростанні → Визначення і усвідомлення мети діяльності → Виокремлення необхідних засобів вирішення

проблемних завдань → Здатність мислити і діяти з установкою на продуктивну діяльність → Самостійні пошуки шляхів професійної реалізації → Систематизація існуючого досвіду.

Викладене вище уможлиблює зробити загальний висновок: професіоналізм концертмейстера ґрунтується на значній кількості необхідних, визначених специфікою діяльності знань, умінь, навичок та їх творчого застосування; розвинених здібностях та особистісних якостях, що формуються у самостійних пошуках індивідуальних шляхів вирішення складних фахових завдань та забезпечують успішність продуктивного здійснення музично-виконавської діяльності.

УДК: 786:78.071:378.147

Е. Пархоменко

старший викладач, завідувач фортепіанним відділом
Запорізької дитячої музичної школи № 8

ТЕХНІЧНИЙ РОЗВИТОК ЯК НЕВІД'ЄМНА СКЛАДОВА ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ УЧНІВ-ПІАНІСТІВ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ

Анотація. У тезах висвітлено зміст технічного розвитку учня-піаніста у аспекті складової формування виконавської культури. Розглянуто художньо-виконавську техніку як складний комплексний процес, що поєднує музичні знання, музичні вміння, музичну рефлексію.

Ключові слова. Технічний розвиток учня-піаніста, виконавська культура, художньо-виконавська техніка, творча особистість музиканта.

УДК: 786:78.071:378.147

Elvira Parchomenko

senior teacher, manager by the piano department
of Zaporizhzhya child's musical school № 8

TECHNICAL DEVELOPMENT AS INALIENABLE CONSTITUENT OF CARRYING OUT CULTURE OF STUDENTS-PIANISTS OF ARTISTIC SCHOOLS

Annotation. In theses maintenance of technical development of student-pianist is reflected in the aspect of constituent of forming of carrying out culture. An artistically-carrying out technique as difficult complex process, that combines musical knowledge, musical abilities, musical reflection, is considered.

Keywords. Technical development of student-pianist, carrying out culture, artistically-carrying out technique, creative personality of musician.

Сьогодні відзначається помітними досягненнями у площині теорії і практики музичної педагогіки появою перспективних авторських методик, переосмисленням традиційних підходів до викладання музики. Все зазначене повною мірою відноситься і до фортепіанної педагогіки, котра володіє багатими виконавськими та педагогічними традиціями,

ґрунтується на творчій спадщині видатних митців А. Гольденвейзера, К. Ігумнова, Г.Когана, Г. Нейгауза, ЛС.Савшинського та інших, але змушена постійно відшукувати внутрішні ресурси для подальшого розвитку, постійно збагачувати та нарощувати свій теоретичний та методологічний потенціал.

Постійне зростання вимог до якості й ефективності навчання музикантів, досконалості виконавської підготовки вступає в протиріччя з постійним браком часу на тривалі заняття за музичним інструментом, зумовленим загальною інформаційною перевантаженістю. Юний піаніст не має можливості в наш час приділяти шість-вісім годин щоденній роботі над вдосконаленням техніки, як це було, наприклад, у ХІХ столітті, хоча виконавські проблеми, що стоять перед ним, незрівнянно складніші ніж у музикантів минулого.

Найважливішим показником професійного розвитку піаніста є фортепіанна техніка, котра виступає передумовою вирішення художніх завдань та формування виконавської культури учнів-піаністів мистецьких шкіл. В цьому контексті перед педагогами-музикантами постає необхідність подолання розриву між художнім задумом, інтрепретаторськими намірами учнів-піаністів та їх професійними (технічними) можливостями, котрі не завжди достатні для втілення цих задумів та намірів. Названа проблема є характерною масової фортепіанної педагогіки, де питання технічного розвитку як складника виконавської культури учнів залишаються надзвичайно актуальними.

Науковий доробок, присвячений технічному розвитку учня-піаніста має практично спрямовані роботи педагогів-музикантів (Й. Гофмана, І. Назарова, К. Мартинсена, Г. Когана, Г. Нейгауза, А. Шмідт-Шкловської, А. Щапова та ін.), котрі ґрунтуються на емпіричному досвіді, а наукові аргументи використовують саме для підтвердження практичних рекомендацій. А також теоретичні роботи де акцентується увага на осмисленні проблем дещо віддалених від практичного піаністичного втілення, присвячених виявленню закономірностей виконавського процесу або його окремих аспектів (А.Бірмак, Г.Когана, Гр. Прокоф'єва, С. Савшинського, та ін.).

Сучасна ситуація розвитку піаністичної майстерності учня змушує нас по-новому поглянути на потенційні можливості процесу технічного розвитку учнів-піаністів і по-новому оцінити і переосмислити його значення для формування виконавської культури, використовуючи досягнення в галузі сучасної психології та інших суміжних наук.

Історичний розвиток фортепіанного виконавства охоплює більш ніж п'ятисотрічний часовий проміжок, і вирішення проблем технічного розвитку піаніста невіддільне від розвитку музичної педагогіки. Уявлення про методи технічного вдосконалення виконавського апарату неодноразово змінювались, породжуючи значну кількість взаємопротирічних рекомендацій. Їх об'єктивний аналіз, та оцінка різних систем фортепіанного навчання можливий лише через призму

принципу єдності художнього та технічного розвитку піаніста, за провідної ролі саме художньо-творчого фактора.

Для виявлення сутності та змісту технічного розвитку в процесі навчання гри на фортепіано необхідно уточнити його поняття, котре синтезує в собі не тільки технічні можливості оснащеності апарату виконавця, а й художньо-образне наповнення процесу виконання музичного твору та формування виконавської культури.

Ми розглядаємо виконавську культуру учня-піаніста як одну з важливих складових творчої особистості музиканта. На важливості взаємодії технічної і художньої сторін у технічному розвитку піаніста наголошували видатні композитори Л. Бетховен, Ф. Бузоні, І. Гуммель, Ф. Ліст, Ф. Шопен та ін. Провідною лінією проходить це твердження у науковому доробку відомих педагогів-музикантів Б. Асаф'єва, А. Бірмак, Г. Когана, Г. Нейгауза, Ю. Некрасова, А. Шмідт-Шкловської, які основою виконавської майстерності вважали художню сторону виконання, а техніку розцінювали як засіб виконання музичного твору.

Виконавська культура піаніста у науковій літературі трактується як свідомо система виконавських навичок і вмінь, використання яких обумовлюється завданнями виконання музичного твору. В цьому контексті мають значення особливості музичного мислення виконавця, рівень розвитку та ступінь керованості його рухової техніки.

Оскільки ми розглядаємо технічний розвиток учня-піаніста саме як складову виконавської культури, то художньо-виконавська техніка постає як складний комплексний процес, до складу якого входять: музичні знання – є пізнавальним аспектом музично-виконавської діяльності та відображають рівень загальнокультурного розвитку учня; музичні вміння – спираються на психомоторну сферу особистості та її кореляцію зі слуховим контролем; музична рефлексія – відображає внутрішньоособистісне проживання учнем художнього змісту музичного твору та збагачення індивідуального емоційного та інтелектуального фонду.

Технічний розвиток учня синтезує три початки - інтелектуальний (музичне мислення), музично-слуховий і моторно-руховий, поєднання котрих у процесі формування виконавської культури проходить три стадії: а) сенсорну (домінує моторно-руховий початок) - є втіленням ускладнення форм рухової активності, передбачає освоєння найпростіших виконавських прийомів та рухів та роботу з виконавськими дотиками (туше) побіжності; б) перцептивну (домінує музично-слуховий початок) - відображає здатність до індивідуального учіння та сприйняття нової інформації, характеризує готовність учня-піаніста до накопичення рухо-моторних навичок та побудову необхідних рухових комплексів для виконання музичних творів; в) інтелектуальну (домінує інтелектуальний початок) - відтворює здобутки попередніх тенденцій розвитку, та на їх основі створює нові ускладнені форми психічного віддзеркалення дійсності; відзначається усвідомленням

попередніх здобутків та розвитком виконавських рухів, доцільних для втілення слухових уявлень виконавця та художнього задуму композитора.

УДК: 378.1:78.071.2”

В. О. Пачева

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

РОЗВИТОК МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОГО АПАРАТУ СТУДЕНТА - ІНСТРУМЕНТАЛІСТА В ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИЦІ МУЗИЧНОГО НАВЧАННЯ

Анотація. Зміст тез розкриває шляхи вирішення проблеми розвитку виконавського апарату студентів-музикантів у процесі музично-інструментальної підготовки.

Ключові слова. Студент-інструменталіст, виконавський апарат, емоційне мислення, виконавська підготовка.

УДК: 378.1:78.071.2”

V.Pacheva

undergraduate Melitopol Bohdan Khmelnytskyi
State Pedagogical University

THE DEVELOPMENT OF THE MUSICAL-PERFORMING APPARATUS OF THE STUDENT-INSTRUMENTALIST IN THE THEORY AND THE PRACTICE OF THE MUSICAL TEACHING.

Annotation. The content of the thesis is revealed the ways of the solution of the problem of the development of the performing apparatus of the students-musicians in the process of the musical-instrumental preparation.

Keywords. Student-instrumentalist, performing apparatus, emotional thinking, performing preparation.

Стратегічним завданням вищої школи, визначеними Законом України “Про вищу освіту” (2014 р.), Національною стратегією розвитку освіти в Україні на 2012-2021 рр., Законом України “Про освіту” (2017 р.). є виховання творчої особистості, спроможної здійснювати продуктивну професійну діяльність на високому загальнокультурному та фаховому рівнях. Домінування у професійній підготовці випускників закладів вищої освіти репродуктивних методів навчання, і водночас гостра потреба суспільства в особистості, здатної до професійного вдосконалення, утворюють сутнісне протиріччя освітньої системи. Необхідність спрямованості педагогічного процесу на індивідуальність людини, узгодження її особистісного досвіду із змістом освіти вимагають переосмислення мети, завдань і методів професійної підготовки

студентів, визначення шляхів формування творчої особистості, створення та втілення у практику новітніх методик та технологій.

В умовах розвитку вищої школи пріоритетного значення набувають процеси оновлення змісту та методів навчання студентів. Зокрема, в музичній освіті особливо важливими постають питання вдосконалення виконавсько-інструментальної підготовки майбутніх фахівців, одним із провідних компонентів якої виступає розвиток виконавського апарату студента-музиканта. Аналіз наукової літератури та дослідження практики засвідчують, що у музично-виконавській підготовці інструменталістів переважає копіювання чужого досвіду, здебільшого застосовується методика виховання інструментально-технічних навичок поза їх зв'язком із розкриттям художнього змісту твору. Згідно з традиційними методиками (Б.Струве, А.Ямпольський, Ю.Янкелевич та ін.), формування виконавського апарату здійснюється локально-адаптивно, тобто викладач регулює зміст та обсяг професійної інформації відповідно до рівня підготовленості студента. При цьому ігноруються такі суттєві важелі навчання, як усвідомлення власного професійного досвіду, опора на особистісно значущі і суспільно прийнятні механізми самовизначення, саморозвитку, самовдосконалення майбутніх фахівців. Недостатньо враховуються можливості рефлексії, яку сучасна теорія і методика навчання музики (О.Рудницька, В.Федорчук та ін.) трактує як засіб ефективного розвитку майбутнього фахівця.

Суперечності між традиційними методами формування і розвитку виконавського апарату музиканта-інструменталіста та потребами принципової переорієнтації даного процесу на інноваційний підхід, що забезпечував би ефективне професійне становлення студентів музичних спеціальностей у закладах вищої освіти, зумовили вибір теми магістерської роботи – **“Методичні основи розвитку музично-виконавського апарату студента-інструменталіста”**.

У дослідженні розвиток та вдосконалення виконавського апарату студента-інструменталіста здійснюється на основі скрипкової методики. Тема магістерської роботи відповідає комплексній науковій темі кафедри: “Теорія і методика формування музично-виконавської компетентності в процесі фахової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва”.

Мета дослідження полягає у теоретичному обґрунтуванні методики розвитку музично-виконавського апарату студентів у процесі інструментальної підготовки.

Мета дослідження визначила необхідність розв'язання таких **завдань**:

1. Проаналізувати проблему розвитку виконавського апарату музиканта-інструменталіста в теорії та практиці музичного навчання у контексті сучасної парадигми освіти.

2. Конкретизувати поняття та структуру виконавського апарату музиканта-інструменталіста.

3. Теоретично обґрунтувати методику та педагогічні умови розвитку виконавського апарату студентів у процесі музично-інструментальної підготовки.

На сучасному етапі теорія музичного виконавства безпосередньо підходить до наукових методів формування та вдосконалення підсистем виконавського апарату музиканта-інструменталіста для подальшого їх об'єднання на всіх етапах розвитку майбутнього музиканта (О.Шульпяков, О.Станко, М.Берлянчик).

Основоположники колишньої радянської скрипкової школи, до яких відносимо К.Мостраса, А.Ямпольського, Л.Цейтліна, Д.Циганова, Д.Ойстраха, П.Столярського, Ю.Янкелевича, вбачали розвиток виконавської майстерності скрипаля на основі «цілісного» розвитку його виконавського апарату. Всіх цих майстрів об'єднувала єдина точка зору на основне питання: у процесі навчання скрипаля повинні гармонійно поєднуватися музичні та технічні завдання, формування технічних навичок повинно здійснюватися обов'язково на художній основі. Однак і досі залишається нез'ясованим внутрішній механізм розвитку складових виконавського апарату, особливості його функціонування на різних етапах навчання скрипаля. Величезні труднощі виникають на шляху теоретичного осмислення ряду цікавих знахідок практичної педагогіки, індивідуальних досягнень видатних майстрів музично-виконавського мистецтва.

У зв'язку з цим важко переоцінити той вклад, який вніс у розвиток музично-інструментальної підготовки І.Назаров. Поставивши собі за мету «дати коротку та ясну картину діючих психофізіологічних процесів та їх взаємодію», автор дійшов висновку, що «психофізіологічна основа виконавського апарату музиканта складається з таких компонентів: моторика (центр та периферійний апарат), музичний слух, емоційність, музичне мислення, між якими встановлюються визначені взаємовідношення в процесі гри». При цьому звертається увага на те, що «індивідуальність музиканта не виявиться у всій своїй силі або виявиться дуже слабо, якщо не в порядку той чи інший компонент його виконавського апарату (особливо слабе відчуття правильних рухів), або, якщо порушена їх координація».

В останні роки вималювалась тенденція розглядати гру на музичному інструменті з точки зору цілісних виконавських станів, не протиставляючи при цьому психологічну діяльність моторній, а навпаки - виявляючи й акцентуючи ті внутрішні зв'язки завдяки яким може бути сформована надійна психофізична основа музично-виконавського апарату. На зміну позицій, що стверджують беззаперечний пріоритет духовної діяльності над матеріальною, приходять розуміння того, що «розвиток техніки й становлення художньої свідомості є єдиним діалектичним процесом, в якому обидві сторони взаємодіють та

взаємообумовлюють одне одного” (Шульпяков О.Ф.). Теорія музичного виконавства безпосередньо підходить до необхідності розв’язання питання щодо наукових методів формування такої основи скрипкового виконавського апарату, яка б поєднувала технічне та художнє на всіх етапах розвитку студента-інструменталіста.

Таким чином, як виявилось з аналізу теоретичних джерел, виконавський апарат студента-інструменталіста є організованою структурою, яка охоплює слухову, емоційну та інтелектуальну сфери. При цьому мислення музиканта є емоційним мисленням, а естетичне переживання включає участь художнього інтелекту. Не дивлячись на те, що кращі представники сучасних музично-виконавських шкіл у своїй педагогічній діяльності завжди спирались на принцип комплексності (виконавську діяльність вони розглядали як складну взаємодію слухової, рухової та емоційно-мисленнєвої сфер), втілення в масову практику передових досягнень інструментальної музично-виконавської педагогіки стримується майже відсутністю сучасних науково-методичних розробок даної проблеми. Зокрема до цього часу не з’ясована внутрішня структура виконавського апарату, динаміка його розвитку й особливості функціонування на різних етапах професійного становлення студента-інструменталіста.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Берлянчик М.М. Основы учения юного скрипача: Мышление. Технология. Творчество / М.М.Берлянчик. - М.: Российская академия музыки им. Гнесиных, 1993. - 200 с.
2. Назаров И.Т. Основы музыкально-исполнительской техники и метод ее совершенствования / И.Т.Назаров. - Л.: Музыка, 1969. - 134 с.
3. Шульпяков О.Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ / О.Ф.Шульпяков. - Л. : Музыка, 2002. - 126 с.

УДК 37.026.032:78

О. В.Переверзєва

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

ПЕДАГОГІЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВИХ ДИСЦИПЛІН У ФОРМУВАННІ КУЛЬТУРИ САМООСВІТИ МАЙБУТНЬОГО ПЕДАГОГА МУЗИКАНТА

Анотація: У статті розглядається культура самоосвіти педагога-музиканта як професійно необхідна якість сучасного фахівця в сфері музичної освіти. За допомогою характеристик змісту диригентсько-хорових дисциплін, умов і форм їх освоєння, процесу і результатів навчально-професійної діяльності студента-музиканта виявляється

потенціал диригентсько-хорових дисциплін у формуванні культури самоосвіти майбутнього педагога-музиканта.

Ключові слова: самоосвіта, культура самоосвіти, педагог-музикант, диригентсько-хорові дисципліни, педагогічний потенціал.

Annotation. The self-educational culture of the teacher-musician as professionally necessary quality of the modern expert in the sphere of music education is considered in this article. By means of conductor's and choral disciplines characteristics content, conditions and forms of their development, process and results of educational professional activity of the student musician the potential of conductor's and choral disciplines in formation of future teacher-musician self-educational culture comes to light.

Key words. self-education, culture of self-education, teacher-musician, conductor's and choral disciplines, pedagogical potential.

Високі вимоги до рівня професійної освіти педагога-музиканта, сучасне розуміння педагога-музиканта як суб'єкта здатного безперервно самоосвічуватися на всіх етапах професійної соціалізації, актуалізує в якості найважливішого показника професійної компетентності фахівця в галузі музичної освіти володіння культурою самоосвіти. Самоосвіта педагога-музиканта розуміється як самостійна систематична, цілеспрямована пізнавальна діяльність педагога-музиканта в галузі педагогіки і музики на основі сформованих мотивів і добровільних спонукань, що сприяє розвитку особистості.

Самоосвіта педагога-музиканта має наступні напрямки: загальноосвітній (володіння технологією сприйняття і оцінки загальноосвітньої інформації з метою її застосування у професійній діяльності та підвищення рівня загальної ерудиції); психолого-педагогічне (володіння технологією сприйняття і оцінки психолого-педагогічної інформації з метою її застосування в музично-педагогічній діяльності); методичне (володіння арсеналом нових ефективних освітніх методик у сфері музичної освіти); музичне (володіння технологією сприйняття і оцінки музичної інформації з метою поглиблення музичної освіти); профільне (володіння спеціальними технологіями в певних сферах музичного мистецтва і освіти).

Культура самоосвіти педагога-музиканта розглядається як феномен системи відносин професійної освіти і особистості педагога-музиканта, що передбачає високий рівень наукової організації розумової і творчої праці, що досягаються за допомогою музично-педагогічної самоосвіти.

Структура культури самоосвіти педагога-музиканта визначена у вигляді трьох взаємопов'язаних компонентів: ціннісно-мотиваційного (система педагогічних цінностей, яка формує особистісно-ціннісну установку педагога-музиканта); когнітивно-операційного (базова культура особистості; професійні і спеціальні знання, вміння їх застосовувати; вміння вибирати джерела пізнання і форми самоосвітньої діяльності); контрольо-рефлексивного (система

саморегуляції особистості фахівця своєї самоосвітньої діяльності, в складі якої є в наявності контрольні-рефлексивні операції, такі, як: самоспостереження, самоаналіз, самооцінка, самокорекція, самоконтроль).

На нашу думку, диригентсько-хорові дисципліни можуть виступити ефективним педагогічним засобом формування культури самоосвіти майбутнього педагога-музиканта. Внутрішня вмотивованість студента на власний розвиток сприяє розвитку таких професійно необхідних здібностей і навичок як:

- формування технологічного мислення педагога-музиканта (в процесі роботи над вокально-хоровим твором у студента виробляється усвідомлена увага до процесів вокального звукоутворення і ведення звуку, співочої дикції та іншим параметрам вокально-хорової звучності);

- формування оціночно-аналітичних навичок (в процесі співу студентом-музикантом ведеться цілеспрямована робота по виявленню, співставленню і порівнянню якісних параметрів власного і колективного звучання);

- вироблення навичок контролю і саморегуляції (усвідомлений спів в хорі сприяє вдосконаленню індивідуальних співочих відчуттів студента-музиканта, серед яких перерахуємо: слухові, м'язові, вібраційно-резонаторні відчуття, що виконують функції контролю і регулювання вокального процесу);

- вироблення навичок педагогічного контролю і діагностики (в процесі хорової діяльності у студента-музиканта розвивається найважливіша якість слуху педагога-музиканта – “вокальний слух”, покликаний контролювати якість співу за такими параметрами, як: єдина вокальна манера і принципи звукоутворення, володіння співочим диханням і ведення звуку, однаковість тембрового забарвлення, різні види хорового ансамблю);

- формування творчої самостійності і художньо-артистичної волі (при виконанні хорового репертуару, художньої метою якого виступає донесення художньо-образної ідеї твору, відбувається вироблення широкого спектру індивідуальних якостей особистості: творча воля виконавця, активна особистісна позиція, самостійність).

В процесі хормейстерської роботи студент набуває наступні професійно необхідні результати:

- формування умінь проектної діяльності (створення початкового уявлення про художні образи в поетичному і нотному текстах; виконання хорової партитури на фортепіано; вокальне виконання голосів всіх хорових партій; музично-теоретичний, вокально-хоровий аналіз хорової партитури і створення виконавської трактування – інтерпретації);

- розвиток дослідницьких навичок (необхідність розкрити суть творчої роботи композитора і поета, знайти відповідність композиційних

рішень задуму сприяє розвитку блоку дослідницько-аналітичних навичок: порівняння, зіставлення, аналізу, синтезу, абстракції, узагальнення з позицій музикознавця, вокаліста, інструменталіста, педагога, аранжувальника, диригента-хормейстера);

- оснащеність технологією роботи над вокально-хоровим твором (в процесі репетиційної роботи над вокально-хоровим твором студент-музикант здійснює постановку педагогічних і виконавських цілей, послідовно реалізує поставлені завдання);

- формування комунікативних умінь і навичок (творча взаємодія диригента і хорового колективу здійснюється за допомогою мануальних диригентських жестів; візуальних, мовних, вокальних, волевих комунікацій);

- формування професійно-особистісних якостей (управлінська воля, організаторські здібності, комунікабельність).

Отже, позначимо основні положення, в яких відображені педагогічні можливості диригентсько-хорових дисциплін для формування культури самоосвіти майбутнього педагога-музиканта.

1) Диригентсько-хорові дисципліни характеризуються тісною інтеграцією. Зміст кожної дисципліни представлено п'ятьма напрямками професійної підготовки майбутнього педагога-музиканта (теоретичне, технологічне, дослідницьке, виконавське, педагогічне).

2) Форми навчання диригентсько-хорових дисциплін мають широкий діапазон – це лекції, практичні заняття, семінари, індивідуальні заняття, поза аудиторні форми самостійної роботи студентів. Слід зауважити, що ефективність досягається за умови чергування різних форм навчання або їх комплексного застосування.

3) Освоєння диригентсько-хорових дисциплін на практичних заняттях дозволяють створювати умови, максимально наближені до професійної практики педагога-музиканта, що сприяє формуванню досвіду професійної діяльності і культури самоосвіти педагога-музиканта.

4) Самостійна робота студента в аудиторних і поза аудиторних формах є провідним видом навчально-пізнавальної діяльності освоєння диригентсько-хорових дисциплін. Крім того, сучасні вимоги до навчально-виховного процесу у ВНЗ орієнтують студентів на систематичну навчально-науково-дослідну роботу.

Узагальнюючи вищесказане, можна зробити висновок, що педагогічний потенціал диригентсько-хорових дисциплін полягає в наступному:

- інтеграційному зв'язку дисциплін диригентсько-хорового циклу за п'ятьма напрямками професійної підготовки майбутнього педагога-музиканта (теоретичне, технологічне, дослідницьке, виконавське, педагогічне);

- широкому діапазоні аудиторних і поза аудиторних форм організації диригентсько-хорової освіти педагога-музиканта;
- умовах, максимально наближених до професійної практики педагога-музиканта і можливості здійснювати поліфункціональну навчально-професійну діяльність студента;
- переважаючої частини самостійної роботи студентів, яка сприяє формуванню досвіду самоосвіти педагога-музиканта.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.

1. Доронюк В. Д. Курс техніки диригування: навчально-методичний посібник для викладачів і студентів вищих навчальних закладів / В. Д. Доронюк. – Івано-Франківськ, 2004.

2. Прокулевич. О. Основи хорового диригування : навчальний посібник / [уклад. Оксана Валеріївна Прокулевич] ; – Умань : ФОП Жовтий О.О., 2016. – 140с.

УДК: 373.5.091.33:78:001.895(043.2)

В. Р. Пех

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

РОЛЬ ІННОВАЦІЙНИХ ПЕДАГОГІЧНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У СУЧАСНОМУ НАВЧАЛЬНО-ВИХОВНОМУ ПРОЦЕСІ

Анотація. У тезах розкривається роль інноваційних технологій на уроках музичного мистецтва.

Ключові слова: інноваційні технології, комп'ютерні технології, медіа-грамотність.

Annotation. The thesis reveals the role of innovative technologies in music lessons.

Key words: innovative technologies, computer technologies, media literacy.

Національна доктрина розвитку освіти України у XXI столітті орієнтує загальноосвітню школу на широкий спектр впровадження інноваційних педагогічних технологій, спрямованих на оновлення змісту, форм і методів навчання, на формування системи знань школярів у галузі музичного мистецтва як засобу розуміння й пізнання ними світу.

Оновлення педагогічного процесу орієнтується на інноваційну діяльність учасників освітнього процесу. Успішна адаптація в інформаційному суспільстві неможлива без опанування учнями комп'ютерної грамотності та впровадження в навчальний процес інноваційних технологій.

Розвиток комп'ютерної техніки не тільки якісно змінює життя суспільства, але й впливає на культуру, залучає людство до

накопичення культурного багатства. Нові інноваційні технології орієнтують людину на саморозвиток та самонавчання, формування якостей і вмінь XXI ст., таких як критичне мислення, здатність до вирішення творчих завдань, медіа-грамотність.

Інноваційні технології мають впливати на мотивацію учіння, розкриваючи практичне значення навчального матеріалу, даючи можливість перевірити розумові сили і виявити оригінальність, поставити будь-яке запитання і запропонувати будь-яке рішення без ризику отримати за це низький бал, – все це сприяє формуванню позитивного ставлення до навчання.

Учням необхідно оволодіти навичками роботи з комп'ютером, ознайомитися з його можливостями. Це допоможе їм розвивати творчі здібності та логічне мислення, одержати комп'ютерну підтримку знань та навичок, набутих на інших уроках, шляхом роботи з навчальними програмами навчитися використовувати комп'ютер для складання текстів, музики, малюнків.

Використання інноваційних технологій дасть змогу розвинути резерви дитини, сформувати її інформаційну культуру, а вчителю – працювати творчо, ініціативно, з більшою професійною майстерністю. Але комп'ютер сам по собі не додає знань. Він є лише інструментом, який може допомогти знайти більше інформації, краще оформити знайдені результати і навіть зацікавити тих, кому вчитися нецікаво і кому важко відшукати додаткові мотивації.

Музика як один із різновидів мистецтва, що потребує для повного усвідомлення обов'язкового емоційного сприймання матеріалу. Тому вирішення завдань музичного виховання можливе за умов проведення цікавих музичних занять і створення атмосфери емоційності, зацікавленості в сприйманні та осмисленні музики.

Програмно-педагогічні засоби, які є різновидом новітніх інноваційних технологій, мають здатність впливати на різні органи чуття одночасно (слух, зір, дотик), тим самим підсилюючи емоційність сприймання матеріалу в цілому. Окрім цього, комп'ютерні програми дають змогу: індивідуалізувати роботу; розширити інформаційне поле музичного знання; формувати оцінні судження; активізувати творчу навчальну діяльність з музики. Тому використання програмно-педагогічних засобів є доцільним на уроках музичного мистецтва.

Урок музичного мистецтва має бути творчим, але все ж підпорядковуватися певним закономірностям, науковим положенням та водночас відображати специфіку предмета. Поштовхом до дитячої творчості можуть стати цікаві практичні матеріали у поєднанні з використанням комп'ютерних технологій.

Сучасні комп'ютерні технології у мистецькій освіті учнів мають базуватися на ідеї інтеграції з традиційними навчальними методиками. Використання інформаційних технологій дає змогу залучити учнів до такої діяльності, як елементарна композиторська творчість

(аранжування, створення поспівок); пошукова робота під час вивчення творчості композиторів світу, фольклору, української професійної тощо; створення дитячих музичних проектів. Інноваційні технології на уроках музичного мистецтва допомагають по-новому, комплексно підійти до створення нових мультимедійних контекстів сприймання музики – текстової, звукової, графічної – й відеоінформації.

За допомогою музичних редакторів учні вчаться створювати музику, розширюють свої знання історії і теорії музики (програми енциклопедичного напрямку). Ці програми надають багато можливостей для музичного навчання, а їх застосування робить вивчення матеріалу захопливим, цікавим і наочним. Використання в навчальному процесі комп'ютерних програм може сприяти кращому опануванню школярами необхідного обсягу знань з історії створення і розвитку українських народних інструментів; вивченню особливостей будови кожного інструмента, його тембрального звучання; оволодінню практичними вміннями і навичками оперування комп'ютерними засобами навчання під час засвоєння музичних знань.

Отже, інноваційні технології створюють принципово нові можливості упорядкування, організації та подання навчального матеріалу, а також сприяють розвитку творчих здібностей дитини.

С.О. Романцова
старший викладач кафедри теорії і методики
музичної освіти та хореографії
Заслужений працівник культури України

СЦЕНІЧНА ТА СПОРТИВНА ФОРМА СУЧАСНОЇ БАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ “ФОРМЕЙШН”

Анотація. У статті розглянуто розвиток спортивного жанру сучасної бальної хореографії “формейшн”. Сценічний танець – один з основних видів танцю, який передбачає створення художнього образу на сцені. Виникнення сценічного танцю пов'язане з появою професійного танцювального мистецтва. У XVII столітті почала формуватися сучасна система сценічного танцю (класичний та характерний танець). Ця система продовжує формуватися і розвиватися вбираючи елементи інших пластичних й танцювальних систем: народних, класичних, історико-побутових, бальних, вільної пластики, сучасних танців. Історично у процесі розвитку сценічного жанру хореографічного мистецтва склалися й певні форми сценічного бального танцю: соло, тріо, квартет, квінтет, секстет, ансамбль, сюїта, хореографічне шоу, хореографічний спектакль.

Ключові слова: спортивний танець, синхронність, формейшн, сценічний образ.

Розвиток спортивного жанру хореографічного мистецтва визначив таку спортивну форму: конкурсний «формейшн». Саме Англія була родоначальником "Того що весь світ називає" «formation dancing» - ансамблеве танцювання. Англійка Олівія Рипмен в 1932 році продемонструвала свій формейшн з чотирьох пар, сьогодні "команда-формейшн" повинна мати мінімум шість пар, а краще вісім пар. Хореографічна композиція ансамблю бального танцю, який бере участь у змаганнях у латиноамериканській та європейській програмі повинна бути складена на основі п'яти європейських або п'яти латиноамериканських танців.

Європейських танців: Повільний вальс, Танго, Віденський вальс, Повільний фокстрот та Квікстепу.

Правилами дозволяється включати в композицію не більше 16-ти тактів будь-якого іншого танцю у тому числі і латиноамериканському.

Хореографічна композиція ансамблю бального танцю, який бере участь у змаганнях у латиноамериканській програмі, повинна бути створена на основі п'яти латиноамериканських танців: Самба, Ча-ча-ча, Румба, Пасадобль, Джайв. Дозволяється включати в композицію не більше 16 тактів будь-якого іншого танцю, у тому числі європейського.

Чисельний склад команди (ансамблю) повинен складатися з 6-ти, 8-ми танцювальних пар. Тривалість композиції з двох програм не повинна перевищувати 6-ти хвилин. Перебільшення довжини композиції на декілька секунд може призвести до дискваліфікації команди. Постановник-балетмейстер повинен витримати тривалість першої частини композиції – залікової (та що оцінюється) – 4,5 хвилини. Залікова частина повинна бути оформлена початком (вступом) і фіналом в композиції. Підтримки заборонені у заліковій частині. Їх можна демонструвати тільки на початку (вступі) чи на фіналі.

Методика підготовки спортсменів – танцюристів ансамблевому виконанні дуже кропітка – це етап спортивної техніки дозволить дати методичні рекомендації для забезпечення злагодженості дій команди.

Поряд з технікою зовнішньої, яка виражається в умінні виконувати всі важкі технічні елементи, виявляється необхідність володіння внутрішню технікою спортсмена – танцюриста, що полягає в акторській майстерності. Розглянуті і класифіковані характерні помилки виконання і способи їх виправлення. У зв'язку з цим виявлення раціональних методів проведення спортивного тренування.

Вивчення та виконання спортивних бальних танців дозволило дати методичні рекомендації постановника - балетмейстера, Заслуженому працівнику культури України, керівнику народного спортивного танцю ансамблю "Радуга" забезпечити командам або команді злагодженість дій, говорити про актуальність досліджень в цьому виді спорту.

Ключові слова: спортсмен-танцюрист, спортивний бальний танець, спортивна техніка, технічна підготовка, команда формейшн.

Поняття спортивної техніки включає в себе безліч аспектів: педагогічний, естетичний, психологічний, фізіологічний, біомеханічний та ін. Однак він далеко від понять загальноприйнятого терміну “техніка” як назва машин, механізмів, пристроїв, приладів і т.п. Історично термін “техніка” походить від грецького “техне”, що перекладається як “мистецтво” або майстерність, під яким розуміється сукупність навичок і прийомів в будь-якому вигляді діяльності.

Спортивна техніка пов'язана зі спортивно-руховою діяльністю, де спортивний результат є наслідком реалізації спортсмена, тієї чи іншої техніки за допомогою технічних дій, характерних рухів в часі і просторі.

На думку М.М. Єремєєвої - спортивна техніка - це свідомо цілеспрямованість спортсмена виконати рухи і дії, які спрямовані на досягнення певного ефекту. Вправах пов'язаних з проявом вольових і м'язових зусиль в досягненні мети. За твердженням вчених володіти технікою можна тільки тоді, коли є (сила, гнучкість, швидкість, спритність, витривалість).

Всі ці принципи треба застосувати в розвитку постановки сценічного бального танцю формейшн. Сценічний бальний танець відображає не тільки технічність, музикальність, а й артистизм танцюриста.

Підготовка формейшн - це високий рівень танцювальної майстерності, розширення репертуару, оригінальні задумки. Таким чином бальний танець - це не тільки спорт, але і мистецтво, підкоряючись законам драматургії.

Метою статті є створення художнього образу в танцювальній формі – формейшн, підходів до змістового наповнення проектно-художньої діяльності студентів в сценічній обробці танцювальної форми “формейшн” за прикладом кращих фахівців постановників цього виду бального танцю, які привертали увагу науковців в творчих танцювальних показах на світових конгресах в таких містах як Манхайм, Блекпул, Париж де і мені доводилося представляти з командою – народний ансамбль бального танцю “Радуга” цю танцювально-спортивну форму “формейшн” “Кармен-сюїта” “Данс-флай”, “Екзотік” та інші композиції.

На сьогодні мені хочеться більше передати свій досвід студентам розробці цього прекрасного естетично насиченого виду в сучасній бальній хореографії.

СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОГО СКРИПКОВОГО ВИКОНАВСТВА У КОНТЕКСТІ СКРИПКОВОГО МИСТЕЦТВА XX СТОЛІТТЯ

Анотація. У тезах розкриваються особливості українського скрипкового виконавства як складової всесвітньої музичної культури, що виявляється індивідуальними рисами, національною специфікою та історичними умовами формування та розвитку виконавської практики, впливом яскравих особистостей музичного виконавства.

Ключові слова: Скрипкове виконавство, музично-виконавська школа, стильові особливості, стилістичний плюралізм, скрипкове мистецтво.

Annotation. The features of the Ukrainian violin performance as a component of the world music culture are revealed in this thesis, which is shown up with the individual features, the national specificity and the historical conditions of the formation and the development of the performing practice, the influence of the bright peculiarities of the musical performance.

Key words: Violin performance, musically-performing school, style features, stylistic pluralism, violin art.

Проблема музичного виконавства є центром уваги сучасної наукової думки. Напрямки сучасного музикознавства це історія, теорія і практика виконавського мистецтва та інструментарію.

Українське музичне виконавство, зокрема скрипкове XX століття, є феноменом музичного мистецтва, складовою всесвітньої культури, що виявляє індивідуальні риси, національна специфіка якого тісно пов'язана з історичними умовами формування та розвитку виконавської практики.

Аналіз скрипкової школи здійснюється через особистий досвід виконавців, авторів оригінальних стильових еталонів музичного виконавства, методів навчання, окремих творів або композиторських стилів в яких зберігаються виконавські принципи на рівні універсалів (наприклад, національний виконавський стиль, методика навчання музикантів-виконавців тощо).

Специфіка скрипкового мистецтва як об'єкта наукового дослідження зумовлює складність та багатоаспектність його аналізу. Сучасні українські та зарубіжні музикознавці працюють над цією проблематикою у таких напрямках: досліджують закономірності формування й розвитку скрипкового інструменталізму і трансформації інструментальної виразності (Б.Струве, Д.Бойден, Н.Семеняк та ін.);

аналізують творчість композиторів для скрипкової музики (В.Заранський, І.Пилатюк та ін.); вивчають особливості скрипкової виконавської інтерпретації в особистісному вимірі та у контексті історичного розвитку.

Фольклористи, дослідники історії музичного мистецтва, виконавських шкіл в Україні вивчають теоретичні питання скрипкового мистецтва (О.Верба, М.Гордійчук, В.Заранський, О.Маркова, Н.Семеняк, І.Тукова); діяльність окремих виконавців, колективів та музично-виконавських шкіл (С.Голубокий, Н.Дика, Ю.Іщенко, І.Пилатюк, А.Середенко); виконавські техніки та інтерпретації музичних творів (Л.Архипова, М.Борисенко, Д.Вечер, Т.Гердова, В.Медушевський, В.Москаленко, І.Полусмяк).

Одним із контекстів розвитку сучасного музичного мистецтва, зокрема українського, складає стилістичний плюралізм. Усунення визначеності стильових обмежень призвело до переосмислення природи музики взагалі, та української скрипкової музики - зокрема. Характер подібного переосмислення був визначений як напрямок розвитку інтонаційної структури сучасного скрипкового європейського інструменталізму.

Найяскравішою рисою інструментальної музики ХХ століття можна вважати темброво-сонорну експресивність. У поєднанні з ритмічною експресією, ця сфера виразності набуває значення відносної самостійності у сучасній музиці. Темброва активізація нерідко призводить до нівелювання звуковисотної сторони музичної фактури та привнесення у музичні твори немусичних засобів виразності. Але, в умовах стилістичного плюралізму, стильова напередвизначеність втрачає свою значущість, та основним носієм інтонаційності, формотворчою силою є сфера диференційованого тембру та ритму.

У музиці ХХ століття темброва революція визвала істотні зміни співвідношення вокальної та інструментальної інтонаційності в скрипковому інструменталізмі. Вокальна белькантовість втрачає свою домінуючу силу. Інструментальна інтонаційність дістає більш широкий спектр виразності. Але кардинальної трансформації дістає мовна сфера: "зняття" белькантової виразності призводить до безпосередньої присутності мовної інтонаційності в інструменталізмі. Це торкається величезного спектру проявів темброво-сонорної експресії у сучасній українській скрипковій музиці, коли на перший інтонаційний план виходить не звуковисотно-ритмічний, а темброво-ритмічний формотворчий фактор.

Таким чином, виявлення основних тенденцій розвитку національного скрипкового мистецтва у ХХ столітті дозволяє стверджувати, що важливим завданням сучасного українського скрипкового виконавства є розробка науково-методичних засад формування скрипалів-універсалів, що володіють високою виконавською культурою, яка є багатогранною за своїм змістом і стилем

й охоплює класичну скрипкову спадщину, найкращі зразки народної і сучасної інструментальної музики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

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

2. Андрієвський І. Скрипкове мистецтво на зламі століть / Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть. Зб. наук. статей. Вип. ІХ. – Мелітополь: Видавництво «Сана», 2002. – С.351-361.

3. Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства. Ч. I. - М.: Музыка, 1990. – 286 с.

4. Материалы и документы по истории музыки. / Под ред. М.Иванова-Борецкого. – М.; 1934. Т. I. – 245 с.

УДК 378.011. 016

І.Г. Стотика

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

Т. Халіна

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

ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНО-ПРОСВІТНИЦЬКОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. В публікації висвітлено зміст музично-просвітницької компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва, визначено педагогічні умови її формування.

Ключові слова: Компетентнісний підхід музично-просвітницька компетентність, концертно-просвітницька діяльність, педагогічні умови.

УДК 378.011. 016

Iryna Stotyka

candidate of pedagogical sciences, associate
professor Bogdan Khmelnytsky Melitopol State Pedagogical
University

Tetyana Chalyna

undergraduate Bogdan Khmelnytsky
Melitopol State Pedagogical University

PEDAGOGICAL TERMS OF FORMING MUSICALLY- ELUCIDATIVE COMPETENCE FUTURE TEACHER OF MUSICAL ART

Annotation. Maintenance of musically-elucidative competence of future teacher of musical art is reflected in a publication, the pedagogical terms of her forming are certain.

Key words: Competence approach musically-elucidative competence, concerto-elucidative activity, pedagogical terms.

Реформування професійної підготовки вчителя музичного мистецтва віддзеркалюється у впровадженні в освітньому процесі компетентнісного підходу, заснованого на осмисленні набутих теоретичних знань та вмій для їх практичного застосування, тобто майбутній вчитель повинен «знати й розуміти», «вміти та застосовувати». В цьому контексті важливого значення набуває формування музично-просвітницької компетентності, сутністю якої є залучення учнів та студентів до сприймання кращих зразків музичного мистецтва, що супроводжується словесними поясненнями.

Процес формування музично-просвітницької компетентності втілюється у концертно-просвітницькій діяльності студентів, майбутніх учителів музичного мистецтва, оскільки саме названа діяльність покликана подолати дефіцит «живого» виконання музичних творів, та надати школярам можливість співтворчості з виконавцем у процесі слухання та музичного сприймання

Сучасна масова музика поступово займає все більш важливі позиції в системі музично-естетичного розвитку підростаючого покоління. Названа проблема потребує сьогодні від вчителів музики пошуку оптимальних та ефективних шляхів її вирішення, вимагає диференційованого відношення до різних стилістичних явищ, не терпить єдиних мірок і категорій. Ці обставини ставлять перед музичною педагогікою незвичайно складні задачі: виховувати слухову свідомість, здатну до сприйняття різноманітних музичних явищ і процесів; забезпечувати свободу музично-естетичної орієнтації; розвивати високу вимогливість і широту музично-естетичного смаку; формувати обґрунтованість оцінок творів сучасного музичного мистецтва. всі ці завдання вирішує музичне просвітництво.

Педагогічні умови формування музично-просвітницької компетентності студентів ґрунтується на проектуванні результату, аналізу ситуацій, що виникають у педагогічному процесі, віднайдені засобів досягнення мети, корекції власних педагогічних намірів у залежності від пізнавально-творчих можливостей школярів.

Нами розроблені педагогічні умови, застосування яких в процесі музичного навчання і виховання, зокрема, на заняттях з основного музичного інструменту (фортепіано) та у процесі педагогічної практики сприяє ефективному формуванню музично-просвітницької компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва.

1. *Створення позитивного освітньо-мотиваційного середовища* шляхом актуалізації сприятливої психологічної ситуації: а) усунення відволікаючих факторів (надмірна тривалість, одноманітність занять,

відсутність позитивного психічного контакту між студентами, між викладачем та студентами, емоційна дискомфортність, відсутність ситуації, адекватного змісту музики); б) забезпечення позитивних факторів, що сприяють емоційному заглибленню у музичний твір (правильний розподіл активної діяльності і відпочинку протягом заняття, організація мікропауз, зміна вражень, різноманітність занять, відсутність відволікаючих подразників), слухання музики у повній тиші; в) використання просвітницької бесіди як засобу накопичення теоретичних знань (підготовча інформація щодо музичного твору повинна бути стислою і безпосередньо направленою до почуттів та уяви студента, важливо намагатися викликати ті відчуття і настрої, які присутні в змісті твору; доцільно коротко повідомити про які-небудь яскраві події, пов'язані з виникненням того чи іншого твору, вказати назву твору, його належність до певного жанру); г) використання змістовного та доступного музичного матеріалу з опорою на кращі зразки української народної творчості і класики, добір музичних творів з яскравим музичним образом, відповідність змісту твору потребам, запитам і інтересам студентів (вибірковість ставлення до певних музичних творів в залежності від ціннісної орієнтації, світогляду, рівня музичної культури, музично-естетичного досвіду).

2. *Заохочення студентів до засвоєння особливостей музичної мови композиторів різних країн* шляхом активізації розумової діяльності учнів у творчому середовищі, що надає процесу пізнання розвиваючого характеру, тому що вимагає від вмінь самостійно створювати, комбінувати, фантазувати, висловлювати свої думки. У цьому процесі доцільно застосовувати наступні форми: а) віднайдення у прослуханих творах інтонаційно-жанрових зворотів, співвідношення і порівняння музичних творів за контрастом або аналогією, що сприяє активізації слухового контролю студентів та дозволяє виявити своєрідні риси різноманітних жанрів, їх емоційно-образне насичення, порівняння музичних творів передбачає встановлення аналогій за певною ознакою (жанровою, спільним характером або емоційним станом тощо), здійснення простих класифікацій понять) в межах конкретного засобу музичної виразності), добір власних прикладів за запропонованим викладачем зразком; б) усвідомлення виразності окремих елементів музичної мови, поступове переключення уваги на сприйняття та усвідомлення темпу, ритму мелодики, гармонії в межах одного музичного твору, що дозволяє цілісно сприймати характер і зміст твору, виявлення емоційних, образно-змістовних змін в процесі розвитку музичного твору, що звучить; в) створення словесних моделей та складання емоційно-образного плану музичного твору через застосування пошукових ситуацій, орієнтуючих студентів на самостійне осягнення музичних творів.

3. *Організація власної музично-просвітницької діяльності студентів у процесі педагогічної практики.* Щоб дати простір

природній активності та творчим потенціям студентів, педагог повинен заохочувати їх до самостійної діяльності, прагнучи так організувати навчання, щоб викликати у них інтерес до нього, спонукати їх до розмірковувань, висновків. Провідними напрямками організації музично-виконавської діяльності студентів у процесі просвітницької діяльності, на нашу думку, є: а) пластичне вираження через моделювання руху музичної тканини (разом із дітьми створення музично-ритмічних рухів під час слухання музики, тактування руками, відображення метроритмічної пульсації рухами голови, рук, ніг, передача чергування сильних і відносно сильних долей тощо, які допомагають пов'язувати зміст музичного твору з найрізноманітнішими проявами життя, відчувати не лише музично-ритмічні особливості, а й споглядати за розвитком музичного образу; б) використання інструментальної імпровізації на задану тему (тема обирається з музичного твору, що виконується студентом для слухання учнями, можна обрати мелодію, характерні інтонації мелодики або інтонаційно-жанрові звороти), що сприяє накопиченню музично-слухового досвіду, тому що передбачає пошук різноманітних звукових комбінацій, найбільш виразних інтонацій, тембрових і динамічних співвідношень, ритмічних сполучень; в) вербально-образне втілення вражень від прослуханої музики (студентом та учнями): а) розповідь про свої враження від музичного твору, виявлення ості та відмінності у музичному матеріалі (спільність звукової лінії інтонації, розподіл сили звучання, темп, тощо) забезпечують можливість поєднання засвоєння інтонаційної виразності музичної мови; г) складання спільно з учнями колекцій в межах одного жанру, який існує в музичній культурі кожного народу. Наприклад, в колекцію танців світу можуть увійти “Козачок”, “Горлиця” - українські народні танці, “Дойна” - молдавський танець, “Лезгінка” - грузинський танець, “Полька” - чеський танець, “Румунський танець” Б. Бартока, “Іспанський танець” з балету “Лускунчик” П. Чайковського тощо; д) застосування музичних аналогій в порівнянні творів, створених на спільні музичні теми. Наприклад, веснянка “Вийди, вийди, Іванку” і фінал концерту № 1 сі-бемоль мінор П. Чайковського; українська танцювальна пісня “Журавель” і фінал симфонії № 2 до мінор П. Чайковського; веснянка “А вже весна”, порівняння народних творів і їх обробок, які належать перу М. Лисенка, М. Леонтовича (зокрема, “Щедрик”, “Дударик”), та ін. Співставлення, порівняння музичних творів сприяє більш тонкому сприйняттю і розрізненню відтінків, настроїв музичної мови.

У підсумку зазначимо, що музично-просвітницька компетентність є ключовою фаховою компетентністю вчителя музичного мистецтва, оскільки поєднує діалогічність музичного мистецтва та педагогічної діяльності, сприяє створенню співтворчого середовища як на заняттях з фортепіано, так і у практичній діяльності.

О.В. Стотика

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

Ю. О. Гуйван

магістрантка кафедри інструментального виконавства
та музичного мистецтва естради

Мелітопольський державний педагогічний
університет імені Богдана Хмельницького

ЕЛЕКТРОНІ ІНСТРУМЕНТИ У РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ УЧНІВСЬКОЇ МОЛОДІ

Анотація. Широкий простір для творчості й висока якість звучання при відносно нескладній техніці керування цифровим інструментарієм робить його особливо привабливим для музиканта-аматора. З тих же причин такий інструментарій обумовлює появу нової музично-педагогічної діяльності, завдяки якій реально досяжним стає вирішення найважливішої педагогічної проблеми – залучення до музичної творчості самих широких кіл учнівської молоді.

Ключові слова: електронні інструменти, музикування, творчість, учні.

Annotation. The wide space for creativity and high sound quality with relatively simple digital instrument control make it particularly appealing to the amateur musician. For the same reasons, such a toolkit causes the emergence of new music-pedagogical activity, which makes it really achievable to solve the most important pedagogical problem - the involvement of the broadest circles of student youth.

Keywords: electronic instruments, music, creativity, students.

Як показує навчальна практика, можливості творчого розвитку учнівської молоді, цінність якого не тільки в його результативній стороні, а й у самому процесі творчості, під впливом котрої відбуваються зміни у внутрішньому світі дитини, виявляються соціально цінні властивості характеру, емоційна й моральна культура – реалізуються сьогодні далеко не повною мірою. У загальній музичній освіті це пов'язане з неможливістю приділити належну увагу творчій діяльності кожного учня в умовах групових занять з опорою на традиційні засоби навчання. Але й у додатковій музичній освіті (дитячі музичні школи, школи мистецтв тощо) при індивідуальному навчанні гри на музичних інструментах учні в основній масі також не знаходять необхідних навичок творчого музикування, які стали б основою їхнього стійкого інтересу до даної діяльності після закінчення навчання. Головними причинами цього є рання професійно-виконавська спеціалізація і складність освоєння гри на традиційних механічних інструментах, що нерідко приводить до переваги на музичних заняттях згубної для творчого розвитку учнів рутинної технічної роботи.

Тим часом у музичному побуті все більше поширення здобуває новий клас музичних інструментів, куди входять клавішні синтезатори, семплери, робочі станції, мультимедійні комп'ютери й ін. Ці електронні інструменти стрімко вдосконалюються разом з розвитком рушійних сил цієї революції - комп'ютерних технологій. Швидкодія комп'ютера за останні два десятиліття збільшилося в сотні тисяч, а пам'ять – у сотні мільйонів разів. Це означає, що вже сьогодні широкому колу музикантів стають доступними музичні інструменти, які відрізняються значними виразними ресурсами. З їхньою допомогою досягається оркестрова насиченість фактури звучання, жвавість виконавського інтонування.

При цьому керування всіма цими багатими звуковими можливостями виявляється набагато простіше й доступніше, ніж гра на традиційних інструментах. Масу чисто технічних проблем бере на себе електроніка, і, щоб яскраво озвучити музичну композицію, тут зовсім не обов'язково мати віртуозну швидкість пальців та інші вузькопрофесійні навички, які необхідні виконавцю на механічних інструментах і виробляються ціною багаторічних спеціальних вправ.

Сучасна музична освіта виявляє зростаючу цікавість до комп'ютерних технологій. Музична інформатика, що використовує комп'ютерний інструментарій з метою освоєння необхідних знань, умінь і навичок, широко практикується в музичній освіті західних країн (Computer-assisted instruction, Computer-assisted learning, Edutainment, інтерактивне мультимедіа, Інтернет). Все більший інтерес до використання даного інструментарію спостерігається й у вітчизняних установах системи художньої освіти. Однак набагато більш перспективним у цій системі буде використання комп'ютеризованого інструментарію з метою розвитку нової навчальної діяльності – електронної музичної творчості.

В існуючій на сьогоднішній день навчально-методичній літературі, присвяченій розвитку останньої, можна виділити два напрямки: з акцентом на вивченні електронної апаратури й з переважною увагою до теорії та практики музичного навчання. До першого напрямку можна віднести посібники В. Релліна й А. Талера, П. Горгеса й А. Мірка, Р.Ю. Петеліна і Ю.В. Петеліна, Г.В. Богачова, Д.Ю. Дубровського й ін. Як правило, означена література містить у собі найважливіші відомості по звуковому синтезу й семплуванню, відомості про електроакустичні музичноапаратні засоби й системи обміну цифровою інформацією між музичними інструментами (MIDI), дає рекомендації про те, як користуватися тим або іншим програмним забезпеченням.

До літератури цього другого напрямку можна віднести посібники Дж. Дреклера й К. Херле, Т. Бурроуза, Т. Лангхорста, А. Бентіна, Н. Хайнеса, И.Г. Шавкунова, П.Л. Живайкіна й ін.

Величезне значення електронної музичної творчості в сучасній культурі, що визначає нагальну потребу залучення до цієї діяльності самих широких мас молоді в установах системи художньої освіти, з

одного боку, і слабка науково-теоретична й методична база, здатна забезпечити вирішення цього педагогічного питання, з іншого боку, становить протиріччя, на якому побудована проблема дослідження

Електронна музика експериментального й популярного напрямків пройшла три етапи розвитку, обумовлені вдосконалюванням свого інструментарію: усвідомлення специфічності електроакустичного звукового матеріалу й пошуки адекватних йому форм музичної організації й художнього впливу на слухача (рубіж 40- 50-х рр. – середина 60-х рр.); широке впровадження аналогових синтезаторів й електроакустичних приладів у музичну творчість (середина 60-х рр. - середина 70-х рр.); перехід електронної музичної творчості на цифрову основу (починаючи з середини 70-х рр.). При цьому кожен новий етап розвитку електронної музичної творчості значно розширював ступінь його поширення й збільшував його вплив у музичному мистецтві – аж до домінуючого положення в сучасних масових жанрах.

Широкий попит у сучасному суспільстві на музику, пов'язану з електроакустиком і електронікою, поширення музичної творчості на основі цифрового інструментарію як у професійному мистецтві, так й у середовищі музикантів-аматорів, у тому числі дітей, робить актуальною розробку теорії й методики музичного навчання на даній основі в системі художньої освіти.

Електроакустичний звуковий матеріал, що є предметом діяльності звукорежисера, а також частково виконавця й композитора, має більш виразний потенціал. Формований за допомогою просторово-тимчасових і частотно-динамічних ефектів віртуальний простір електроакустичного звучання, поступаючись реальному акустичному простору за своїм об'ємом, разом з тим, відрізняється мінливістю своєї конфігурації та колориту.

Компенсацією звуженості простору звучання в електроакустичних умовах слугує аугментація й наближення віртуальних джерел, стабільно високий рівень сигналу й насиченість звукового обсягу, що надає звучанню особлива якість – електроакустичний просторовий фонізм. В експериментальній електронній музиці, висуваючись на одну з головних ролей у формоутворенні, просторово-колористичні засоби становлять основу електроакустичної просторової сонорності.

Виразні можливості електроакустичного звукового матеріалу, створюваного у процесі звукового синтезу й звукорежисерської обробки, можна охарактеризувати як асоціативні просторово-колористичні. Їхній комунікативний потенціал реалізується у формотворчій і фактурній функціях (на основі здатності даного матеріалу до об'єднання й роз'єднання звучання по горизонталі, вертикалі й глибині).

Електроакустичні параметри музичного звучання фіксуються за допомогою інструментів музично-цифрової писемності, багато в чому аналогічній нотному запису, тому фактура призначеної для

електроакустичного відтворення музики в системі художньої освіти може стати предметом вивчення в рамках дисциплін музично-теоретичного циклу як відгалуження інструментування.

Головною ознакою електронної музики є стереофонічний склад фактури, що у процесі розвитку пройшла три шаблі, пов'язані зі звукорежисерськими засобами й методами роботи з електроакустичним звуковим матеріалом, засобами аналогового звукового синтезу й цифрових засобів синтезу й керування віртуальним простором звучання. Якщо врахувати, що основу електронної музичної творчості складають три базові комунікативні моделі, то її визначення буде виглядати в такий спосіб.

Електронна музична творчість – це діяльність, побудована на основі трьох базових музично-комунікативних моделей – автокомунікації, імпровізації й композиції, що спрямована на створення музики стереофонічного складу й орієнтована на можливості звукорежисерських, аналогового синтезу або цифрових засобів формування електроакустичного звукового матеріалу.

Електронна музична творчість як навчально-художня діяльність нового виду від професійної відрізняється більшою розмаїтістю. У процесі просування учня вона охоплює всі наведені у визначенні комунікативні моделі й рівні складності використовуваного електроакустичного звукового матеріалу.

У музичному навчанні комп'ютеризований інструментарій використовується подвійно – з метою засвоєння необхідних знань, умінь і навичок, що характерно для музичної інформатики (Computer-assisted instruction, Computer-assisted learning, Edutainment, використання інтерактивного мультимедіа, інтернету) і як інструментарій музичної творчості.

О.В. Стотика

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

В. Є. Третьков

магістрант кафедри інструментального виконавства
та музичного мистецтва естради

Мелітопольський державний педагогічний
університет імені Богдана Хмельницького

ЕЛЕКТРОННО-МУЗИЧНІ ТЕХНОЛОГІЇ У ПІДГОТОВЦІ ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО ВОКАЛІСТА

Анотація. Реалізація унікальних можливостей естрадно-джазового вокального виконання постає як важлива складова музично-естетичного виховання особистості. Однак, практика естрадного співу

досить часто недостатньо враховує кращі досягнення сучасності і традиції музичної культури, вокального виконавства. Тож, важливим завданням підготовки естрадно-джазового вокаліста є формування естетичного смаку, розуміння художніх особливостей естрадно-джазового співу, професійного виконання кращих зразків естрадної музики за допомогою сучасної музичної електроніки.

Ключові слова: естрада, джаз, вокаліст, електронно-музичні технології.

Annotation. Realization of unique possibilities of pop and jazz vocal performance appears as an important component of musical and aesthetic education of the personality. However, the practice of variety singing is often not enough to take into account the best achievements of modernity and tradition of musical culture, vocal performance. Therefore, the important task of preparing a jazz vocalist is to form aesthetic taste, to understand the artistic features of jazz singing, to professionally perform the best samples of variety music with the help of modern musical electronics.

Keywords: variety, jazz, vocalist, electronic music technologies

Далеко не останнє значення для вирішення означених завдань має сучасний стан розвитку електронно-музичних технологій, які вміщують величезний педагогічний потенціал. Так, реалізація особистісно-орієнтованого підходу у підготовці естрадно-джазового вокаліста в області музично-комп'ютерних технологій допомагає вибудовувати освітній процес на основі актуалізованих особистісних смислів і цінностей учнів, і на основі цього збагачувати і розвивати їх суб'єктний творчий досвід.

Особистісно-орієнтований підхід створює умови для розвитку і прояву індивідуальних здібностей студентів, здійснення індивідуального маршруту навчання. У навчальній і самостійній роботі студентів суб'єктивність і індивідуальність як характеристики особистості і творчого процесу є запорука оригінальності і самобутності задуму і отриманого результату.

Індивідуальний підхід тісно пов'язаний з особистісно-орієнтованим підходом, і обумовлений необхідністю обліку в освітньому процесі своєрідного поєднання індивідуально-особистісних якостей вокалістів; рівня розвитку нахилів, здібностей, обдарувань, сприйняття, мислення, пам'яті; типу темпераменту, особливостей характеру; рівня психічного і фізичного розвитку; особливостей менталітету; світоглядних установок, ступеня соціокультурної активності та ін.

Реалізація індивідуального підходу при використанні музично-комп'ютерних технологій при навчанні студентів-вокалістів обумовлена наступними моментами: проведенням навчальних занять з окремих дисциплін в індивідуальній формі; різним рівнем довузівської підготовки учнів в галузі музики; різним рівнем розвитку загальних музичних здібностей у студентів; різною спрямованістю і рівнем розвитку спеціальних музичних здібностей у студентів; різним рівнем

сформованості інформаційної культури студентів (в плані володіння комп'ютерними технологіями, спеціальним комп'ютерним програмним забезпеченням, досвідом створення музично-комп'ютерних композицій, аранжувань, обробок і т.д.); відмінностями в менталітеті, індивідуально-особистісних уподобаннях в сферах, напрямках, стилях і жанрах культурних феноменів і творів мистецтва.

Крім основних підходів в концептуально-цільовий блок моделі формування спеціальних професійних компетенцій естрадних вокалістів в області музично-комп'ютерних технологій входять принципи, які мають на увазі активну позицію студента, готового і здатного до вивчення і занурення в професійний і соціальний контексти в умовах формальної освіти – повноцінне використання безпосередніх можливостей навчальної практики в організації / установі–базі практики з розподілу кафедри; неформальної освіти – самоініціативне використання міжособистісних контактів і спілкування з однокурсниками, студентами інших курсів навчання за даним напрямком підготовки, роботодавцями, адміністрацією та працівниками бази практики, випускниками, експертами, молодими фахівцями для складання найбільш повного уявлення про зміст і функціонал майбутньої професійної діяльності, уточнення специфічних аспектів конкретних видів професійної діяльності та спеціальних професійних компетенцій; інформальної освіти – використання мас-медіа для пошуку, вилучення та інтерпретації професійно і особистісно значущої інформації; реалізація та / або створення можливостей соціокультурного середовища вищого навчального закладу, району, міста, регіону, суб'єктів України і зарубіжжя для самореалізації, самовираження і самоосвіти в якості учасника вікторин, олімпіад та ін. заходів; створення портфолію; використання інформаційно-комунікаційних технологій для самоосвіти і віртуального спілкування (чати, форуми, електронна пошта, скайп, відеоматеріали, сайти, блоги, твіттери і т.д.).

Створення композиції як творчий тренінг. Композиція написана в жанрі сучасної електронної музики і синтезує в собі такі стилі як Dubstep і Ambient, з використанням елементів з стилю Trance, який використаний студентом для створення піднесеного і прозорого звучання композиції в її кульмінаційних моментах. У складі інструментів використані семплери (Kontakt, Ezkeys) і синтезатори (Massive, Nexus), а також барабани. Дана композиція була написана студентом в пошуках синтезу стилів в музиці, а також для оволодіння способами обробки звучання інструментів сучасними технічними засобами, такими як Waves і iZotopeOzone. Композиція створена студентом в програмі AbletonLive, тому що ця програма однаково зручно підходить для запису аудіо та мастерингу музичного матеріалу, а також тому, що вона містить велику бібліотеку мульти-семплів і дуже зручна для написання сучасної електронної музики. Включені в програму AbletonLive інструменти

покривають широкий спектр музичних інструментів – від духових і струнних оркестрових інструментів і аж до класичних акустичних гітар і електронних фортепіано, а також мають звучання таких інструментів, як арфа і металофон.

При створенні композиції студент використовував зовнішні VST-інструменти від Native Instruments Massive і NexusReFx. Massive був використаний для створення бас партії, так як, на думку студента, кращого VST-синтезатора для створення Wobble-bass лінії на даний момент не існує. При зведенні композиції були використані вбудовані ефекти, такі як Reverb, Beatrepeat, EQ, Saturator, а також зовнішні плагіни пакета Waves і D16 Group.

Недоліки та труднощі, що виникли у студента при створенні даної композиції, полягали в грамотному підборі тембрового колориту, відповідного створюваному образу і використовуваної гармонійної основи. Ще одна складність – використання грамотних прийомів і способів розвитку музичного матеріалу, подолання статичності музичного матеріалу, контрастності в подачі музичного матеріалу, модуляцій і відхилень. До труднощів при освоєнні музично-комп'ютерних програм студенти відносили також тривалість в часі для освоєння інтерфейсу цих програм, складності в освоєнні інтерфейсу програм. У цьому випадку вони зверталися за допомогою до педагога.

Перевагою ряду комп'ютерних композицій, створених студентами за допомогою різного спеціального програмного забезпечення (таких програм, як Sonar, Sibelius, FIStudio, BandinBox і деяких інших), є використання тембрів акустичних музичних інструментів і «живого» вокалу, хоча саме це і створювало найчастіше труднощі для студентів як технологічного, так і музично-стильового характеру.

О.В. Стотика

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

А.А. Кулаковська

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

ГЕНЕЗА ВОКАЛЬНОГО ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА СУЧАСНОСТІ

Анотація. Естрада, як і всяке мистецтво, є художнє відображення реальної дійсності притаманними їй засобами, де якість виконуваних творів цілком залежить від рівня підготовки артистів. Володіння професійною вокальною технікою істотно підвищує якість виконання, а

отже і художній рівень в цілому. Розвиток та різноманітність форм, жанрів і тем, безліч виконуваних номерів, їх синтез – якісна особливість, яка визначає природу вокальної естради, її специфічна риса.

Ключові слова: ґенеза, естрада, вокальне мистецтво, джаз, педагогіка.

Annotation. A variety show, like any art, is an artistic expression of the real reality inherent in it, where the quality of the works performed depends entirely on the level of preparation of the artists. Mastering professional vocal technique significantly improves the quality of performance, and therefore the artistic level as a whole. The development and variety of forms, genres and themes, many performed numbers, their synthesis – a qualitative feature that determines the nature of the vocal variety, its specific trait.

Key words: Genesis, variety, vocal art, jazz, pedagogy

Мета статті полягає в соціокультурному аналізі та узагальнюючому визначенні тенденцій розвитку естрадного вокального виконавства, а також у виявленні та впровадженні у педагогічну практику естрадно-джазових виконавських особливостей та принципів.

Існує певна недооцінка ролі можливостей вокальної естради в процесі впливу на духовний розвиток молодого покоління. З усіх мистецтв естраді найбільше притаманні розважальні функції, і разом з тим вона здатна надавати великий ідейний, естетичний і моральний вплив на маси. Звідси цілком закономірні ті підвищені вимоги, які пред'являються до естради в останній час. Серед дослідників естрадного мистецтва, особливостей глядацького сприйняття, молодіжної музичної культури слід відзначити Т. Адорно, В.Вартапова, О.Вікторова, Д. Гордона, Ю.Дмитрієва, А.Доліво, Н.Завадської, Н.Зоркої, С.Клітіна, А.Козлова, А.Коннікова, Е.Кузнєцова, Л.Мархасьова, Е.Матутіте, І.Нєстьєва, Л.Нікітіної, І.Орлова, Е.Рібакової, Н.Саркітова, М.Тараканова, А.Троїцького, Е.Уварової, Е.Федорова, Г.Фріда, Е.Ханка, І.Хіжняк, Т.Чередниченко та ін..

Міркуючи про місце естради в сучасних умовах, можна сформулювати ті причини, завдяки яким з'явилася можливість поширення різних форм естрадного виконавства:

- Модне віяння сьогодення;
- Тенденція до збільшення масовості її розповсюдження;
- Привабливість для різноманітних груп і верств населення, особливо серед молоді;
- Універсальність місця проведення дозвілля – вдома і в інших місцях;
- Ступінь творчого початку в тих чи інших видах дозвілля;
- Позасезонність – менша залежність від пори року, кліматичних умов і т. д.;
- Рекреаційна регулярність – можливість звернення до даного виду занять у будь-який вільний час.

Діапазон інтонацій і почуттів на естраді простягається від високої патетики до різноманітного гумору. Причому почуття ці зазвичай відкриті, оголені. Вокальна естрада поєднує розвагу з моральними та естетичними завданнями. Її виховна роль, яка ґрунтується на принципі «розважаючи – повчай», невідривна від веселого і радісного видовища. Саме через нього вокальна естрада притаманними їй засобами художньої виразності сприяє духовному розвитку людини.

Естрадне мистецтво покликане повернути до себе і зацікавити великі маси людей. Тому воно повинно бути цікавим і привабливим для широких кіл слухачів. Це досягається доступністю змісту, опорою на типові інтонації, особливою ритмічною організацією і тембровим забарвленням, пов'язаним із застосуванням електроінструментів і звукопідсилюючої апаратури. Під впливом електронних комунікацій виникла молодіжна музична культура, яка повинна була асимілювати і естетизувати накопичені науково-технічні відкриття в області звуку. Засоби музичної виразності, способи поширення та побутування музичної продукції (поява звукозапису), форми комунікації, специфічність музичного мислення, творчості сприйняття – все змінилося з появою досягнень звукотехніки.

З часом тембровий арсенал естрадного мистецтва стає надзвичайно багатим і різноманітним. Практично у всіх жанрах музичного мистецтва естради темброва палітра є основоположною родовою, жанровою ознакою. З'явилася величезна кількість нових тембрових фарб, у зв'язку з появою електронних інструментів і звукопідсилюючих пристроїв. Кількість специфічних прийомів музичної виразності значно розширилася.

З самого початку обов'язковим компонентом звучання естрадних ансамблів будь-якого стилістичного напрямку є живий людський голос, посилений мікрофоном. Особливо слід відзначити відкриття музичного мистецтва естради в темброво-акустичній області. У рок-опері А. Рибникова «Юнона і Авось» звертає на себе увагу незвичайне трактування вокалу, особливе, майже неймовірно експресивне звучання голосів. Такі різкі ефекти – результат роботи вокалістів і звукорежисера. В останні роки на естраді одержав поширення новий тип виконавства, де з'єднується воєдино фонограма і живе виконання.

Іноді артист змушений вдаватися до співу під фонограму. Однак, таке мистецтво не можна назвати справжнім, оскільки сам акт виконання відбувся раніше, в момент запису фонограми, а на очах у публіки відбувається лише зображення, імітація процесу виконання, де основною турботою співака стає турбота про збіг артикуляції, міміки і пластики із зафіксованим на плівці співом.

Ще одна яскраво виражена особливість музичного мистецтва естради – ритм. У естрадному мистецтві ритму належить провідна роль, і, безсумнівно, він володіє особливою специфікою. Не випадково один з найбільш вживаних термінів, який найбільш точно визначає це явище

«біт-музика». У буквальному перекладі з англійської «beat» – биття, удар, пульс, ритм, такт. Формування та розробка модних ритмічних моделей, зв'язок з особливостями народного метроритму, переритмізація фольклорних та класичних мелодій - все це типово для жанрів музичного мистецтва естради. Ритм тут не тільки організовує, але багато в чому підпорядковує інші елементи музичної мови. На естраді можлива імпровізація, яка народжується безпосередньо під час виконання. Можна сказати, що протягом всієї історії розвитку естрадного мистецтва, йому було притаманне переважання виконавської імпровізаційності. Блазні, скоморохи, клоуни завжди будували свої виступи з урахуванням поведінки і настрою навколишньої публіки.

Відомо, що естрада розвивалася як мистецтво святкового дозвілля. У зв'язку з цим необхідно підкреслити тяжіння естрадних жанрів до помітності, незвичайності, різноманітності. Таке прагнення відповідає передусім бажанням людини наситити своє святкове дозвілля, свій відпочинок новими враженнями, художніми відкриттями, позитивними емоціями. Адже саме цими якостями і відрізняється свято від буднів. Крім того, яскравість і оригінальність завжди привертають увагу аудиторії до кожного твору, оскільки естрадна програма, навіть невелика за тривалістю, обов'язково містить у собі момент змагальності номерів.

Публіка естрадного концерту чекає від кожного номера, від кожного епізоду обов'язкової новизни, несподіваного повороту в сюжеті, в виконавських прийомах. Опиняючись перед публікою, яка налаштована на святкове видовище, соліст, природно, повинен, задовольняючи її бажання, розкрити всі свої індивідуальні можливості, проявити себе «майстром на всі руки», проявити певною мірою універсалізм. Часто оновлення естрадних жанрів відбувається за рахунок створення несподіваного образу, несподіваного характеру виконавця.

Процес розвитку жанрів естрадного мистецтва йде по шляху його ускладнення і збагачення за рахунок синтезування з іншими жанрами. Так, закономірно свого часу з'явився театралізований джаз-оркестр, керований Леонідом Утьосовим; сольні читацькі виступи часто стали перетворюватися на «театри одного актора»; затанцювали співаки-солісти.

Універсалізм естрадного артиста обумовлюється синтезом багатьох компонентів. Спів і драматичне мистецтво, зливаючись воедино, дають життя театралізованому співу. Театралізований спів приєднав до себе мистецтво підтанцювки (танцю з малою амплітудою рухів), і сучасний естрадний спів став ще більш складним за структурою мистецтвом. Часто, як ми вже згадували, зустрічаються естрадні номери, де один виконавець і співає, і танцює, і вимовляє монолог, і займається пародіюванням.

Разом з тим електроніка сприяла появі нових виразних прийомів у співі. Мікрофонний спів дозволив яскравіше виявляти змістовність слів, частіше застосовувати звучання піано і піанісимо, не зловживати силою вокального звуку. “Я б сказав, що мікрофон – для талановитих, – стверджував Утьосов, – для тих, хто здатен знаходити незліченні тонкощі у творі і кому важливо донести ці тонкощі до слухачів”.

Отже, на естраді склалися і вирости різнохарактерні нові вокальні жанри, визначилися великі акторські індивідуальності, чітко позначилися нові виконавські традиції. Науково-технічні відкриття в області акустики та електроніки сформували особливості вокального естрадного мистецтва, основою якого стали електронні технології. Сформувалася нова звукова палітра, нові темброво-колеристичні фарби електронних музичних інструментів і людського голосу, посиленого мікрофоном.

О.В. Стотика

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

Н. В. Чорна

магістрантка кафедри інструментального виконавства
та музичного мистецтва естради

Мелітопольський державний педагогічний
університет імені Богдана Хмельницького

ПРОФЕСІЙНА ПІДГОТОВКА СТУДЕНТІВ У ПРОЦЕСІ ІНДИВІДУАЛЬНОГО НАВЧАННЯ В КЛАСІ ЕСТРАДНОГО СПІВУ.

Анотація. Проблема визначення шляхів удосконалення підготовки естрадно-джазового вокаліста ще не стала предметом пильних наукових пошуків та не отримала свого наукового висвітлення. Недостатнє теоретичне та методичне вивчення окресленої проблеми створює суперечності між потребами соціуму у професійному виконанні естрадно-джазової музики та переважанням аматорського підходу до підготовки вокалістів, між значним виховним потенціалом естрадно-джазового музичного мистецтва, його високим попитом у суспільстві та відсутністю спеціального методичного забезпечення щодо вдосконалення підготовки естрадно-джазового вокаліста

Ключові слова: естрадний спів, підготовка студентів, творча діяльність.

Annotation. The problem of determining ways to improve the preparation of a jazz vocalist has not yet been the subject of thorough scientific research and has not received its scientific coverage. Insufficient theoretical and methodological study of the outlined problem creates a contradiction between the needs of the society in the professional

performance of jazz music and the predominance of the amateur approach to the preparation of vocalists, between the considerable educational potential of the variety and jazz musical art, and its high demand for the high demand for the public jazz vocalist

Key words: variety singing, student preparation, creative activity.

Останнім часом у соціумі набуває все більшої популярності саме естрадний спів. Естрадно-джазова музична культура у найкращих її проявах сьогодні є не тільки органічним супроводом життя, а й певним атрибутом сучасного музичного мистецтва, що наочно відображається при вивченні художньо-естетичних потреб сучасної молоді. Реалізація унікальних можливостей естрадно-джазового вокального виконавства постає як важлива складова музично-естетичного виховання особистості.

У дослідженнях Д. Аспелунда, В. Ємельянова, В. Морозова обґрунтовуються принципи і методи вокально-педагогічної роботи, спрямованої на динамізацію голосових можливостей і саморегуляцію голосового апарату. Фізіологічні аспекти теорії голосоутворення і моторики знайшли відображення в наукових працях П. Анохіна, М. Бернштейна, И. Павлова, И. Сеченова. Для нашого дослідження важливе значення мають наукові праці О. Кліппа, присвячені проблемам естрадно-джазового співу, дослідження Л. Кисельової, О. Печерської, О. Степурка, В. Хачатуряна.

У наукових дослідженнях (В. Бриліна, О. Кліпп, В. Морозов, І. Стахнова та ін..) зазначається, що естрадне вокальне мистецтво історично розвивалося за трьома напрямками: фольклорним, духовним і світським (розважальним). В процесі свого розвитку ці напрямки неминуче впливали один на одного. Їх взаємопроникнення породило безліч стильових різновидів, що існують на сучасній естраді, таких, як: фанк, соул, джаз, рок, блюз, регтайм, хеві метал, боп, рок-н-рол, класичний джаз, симфо-джаз, рок-опера та ін.

Виконання такого розмаїття стильових різновидів потребує від співака розвитку співацького діапазону, надання більшого об'єму звуку і придбання нових обертонів тембрового забарвлення, тобто розвитку голосу на основі формування правильної вокальної позиції і вірного дихання. Дефініція "правильна вокальна позиція" правомірно застосовується і для академічного вокалу, і для джазового співу і для естрадного і для рок-вокалу. Особливої уваги потребує початковий етап навчання, адже сприйняти, зрозуміти вимоги, координацію усіх процесів повинні увесь організм, а не тільки свідомість і воля. Людський голос – «живий музичний інструмент», що набагато складніший за скрипку або фортепіано, крихкий, вередливий і підкоряється не лише музичним, але ще і фізіологічним законам. Для того, щоб «грати» на ньому, необхідно знати основні "технічні" властивості.

За переконанням О. Кліппа, однією з теоретичних основ навчання естрадному співу є формування власної художньої позиції майбутнього

виконавця. Для цього в процес навчання доцільно включити історію становлення і етапи розвитку вокальних стилів естрадного жанру, які пов'язані з іменами видатних музикантів, що привнесли своєю творчістю багато нового в стилістику композицій і виконавську манеру співаків.

Постановка голосу – застосування вокальної методики на практиці. Передусім, до постановки голосу відноситься постановка дихання, оскільки правильна робота діафрагми визначає правильне вокальне дихання і подання звуку. Потім слідує свідомо та систематична робота з вокальною позицією, резонаторами. Вокалістові важливо розуміти, що йому треба робити для того, щоб звук був повним, чистим і легким. Поставлений голос відрізняється звучністю, красою звучання, багатством тембрового забарвлення, широтою діапазону, дихання; чіткістю вимови слів, чистотою інтонації, малою стомлюваністю. Здатність співака управляти голосом можна порівняти з умінням художника користуватися своєю палітрою фарб. У цьому процесі робота м'язів стає дуже тонко диференційованою, тобто розчленованою і впорядкованою. Утворюються, виробляються потрібні зв'язки, рефлексії; непотрібні – гальмуються, зайві рухи і напруга зникають; формуються стійкі мовні і вокальні навички, в результаті яких голос повинен звучати енергійно, чисто, вільно. При роботі над постановкою голосу, необхідно виробити у суб'єкта навчання гостру увагу до своїх м'язових відчуттів і знати, до якої групи м'язів ця увага має бути в першу чергу спрямована.

У вокальній практиці з метою розвитку співацького голосу прийнято впроваджувати метод навчання, який має назву “концентричний”, коли розвиток співацького голосу йде шляхом поширення діапазону урізнобіч від примарних тонів.

Поряд з концентричним вокальна методика в основі загальної методології співу ставить і фонетичний метод, які можуть вважатися класичними, універсальними, бо лежать в основі методичних систем різних авторів і використовуються як для роботи з дорослими, так і з дитячими голосами.

За останні роки у галузі вокальної педагогіки з'явилися роботи, які висвітлюють нові методи вокального навчання. Це “алгоритмічний” і “фонопедичний” методи. Алгоритмічний метод Д. Огороднова, який складається з виконання вокальних вправ, які виступають не лише засобами початкового етапу співацького розвитку школярів, але закладають свого роду фундамент як для занять сольфеджіо, спрямованих на розвиток музичного слуху, так і для наступної художньої роботи над співацьким матеріалом.

Ідеї Д. Огороднова знайшли своє втілення і специфічний розвиток в акторській школі В. Ємельянова. Його “фонопедичний” метод характеризується як вузькоспрямований, суцільно технологічний, відокремлений від музично-виконавських завдань метод. Суть цього

методу пов'язана з ідеєю координаційно-тренувального етапу у розвитку голосового апарату.

Саме знання цих методів і використання їх у процесі розвитку вокальних здібностей учнів, на думку переважної більшості авторів, котрі торкаються проблем професійної підготовки фахівців музично-естетичного профілю, є необхідним та достатнім критерієм методичної підготовки педагога-вокаліста для успішного формування вокальних навичок дітей будь-якого віку (від початкових до старших класів загальноосвітньої школи).

У рамках жанру естрадного вокалу існує безліч напрямів, що мають свої особливості з точки зору способів звукоутворення і використання різних звукових ефектів. Проте універсальною основою для постановки голосу естрадних співаків на початковому етапі роботи виступає освоєння техніки співу в мовній позиції (В. Морозов, О. Кліпп, С. Рігс.), що є оптимальним режимом фонації для розвитку голосу естрадних співаків, оскільки така манера співу відрізняється природністю звукоутворення і супроводжується відчуттям легкості і комфортності, як у співаків, так і у слухачів.

Технічна підготовка естрадного співака, або дефініція поняття "техніка вокаліста" характеризується як сукупність професійних умінь і навичок, що дозволяє виконавцеві реалізувати свої художньо-мистецькі задуми. В зв'язку з цим, у змісті поняття «постановка голосу», ми розглядаємо теоретико-методичні аспекти координації внутрішньо слухових уявлень виконавця і засобів їх реалізації в процесі співу. Особлива увага приділяється відпрацюванню основних елементів дихання вокаліста; дуже важливі чинники, що дозволяють нейтралізувати негативні наслідки м'язових "затисків" при співі. Треба також домагатися рівності звучання голосу на усьому його діапазоні, опанувати основні види "атаки" звуку, виробляти ясну і чітку дикцію, розширювати звуковий діапазон тощо. Акцентується необхідність формування індивідуального тембрового забарвлення голосу виконавця, відповідністю тембрових фарб тим художньо-образним завданням, які виникають в ході інтерпретації музичного твору.

Техніка вокаліста удосконалюється як в живому виконавському процесі, так і в руслі роботи над спеціальними вправами. Останні, з точки зору автора, є сенс диференціювати за основними напрямками та видами вокально-технічної роботи:

- а) вправи різної конфігурації, приміром, гамоподібні, послідовні або стрибкоподібні звукові комбінації (по терціях, квінтах, октавах;
- б) естрадно-джазові етюди і їх елементи, за допомогою яких учні освоюють специфіку різних прийомів і способів звуковидобування, інтонації, фразування, і так далі.

Вокально-технічні екзерсиси відповідають своєму призначенню тоді, коли вони вводяться у естрадно-джазове виконання учнів в сферу для освоєння усього різноманіття її художньо-стильових проявів,

сприяють виробленню широкого і стійкого арсеналу виразно-технічних засобів, що, власне, і має бути одним з головних завдань навчання естрадно-джазового виконавства.

УДК 373.5.091.33:78(043.2)

С.В.Терещенко

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

АНАЛІТИКО-ДІАЛОГІЧНА ТЕХНОЛОГІЯ ДЛЯ КУЛЬТУРНОГО ЗРОСТАННЯ ОСОБИСТОСТІ ШКОЛЯРІВ ВПРОДОВЖ ЖИТТЯ ЗАСОБАМИ МИСТЕЦТВА

Анотація. Тези доповіді розкривають сутність і зміст аналітико-діалогічної технології, яку може використовувати вчитель на інтегрованих уроках музики. Особливість цієї технології полягає у створенні на уроці мистецтва такої атмосфери, за умови якої учень зможе проявити аналітичну діяльність на предмет і зміст творів мистецтва, їх приналежності до певного стилю, розкрити характерні особливості та надати власне розуміння і тлумачення задуму митця. Під час впровадження аналітико-діалогічної технології вчитель має орієнтуватися на попередньо набуті знання учнем з мистецтва, звертати увагу на уміння школярами виражати власну думку, заохочувати до мистецького діалогу.

Ключові слова: педагогічна технологія, аналітико-діалогічна технологія, особистість школяра, урок мистецтва.

Tereschenko S.V.

ANALYTICAL AND DIALOGICAL TECHNOLOGY FOR THE CULTURAL GROWTH OF PUPILS 'PERSONALITY DURING LIFE BY THE ARTS

Annotation. These ideas reveal the meaning and the content of analytical and dialogical technologies which teachers use at the integrated music classes.

The peculiarity of this technology lies in creating of special environment at Art classes where students will be able to develop their analytical abilities concerning the content of Art works what style they belong to.

While putting this technology into practice, the teacher has to consider the students' applied knowledge in the field of Art and their abilities to express their own opinions and to encourage the Art dialogue.

Key words: pedagogical technology, analytical-dialogical technology, student's personality, art lesson.

Педагогічні технології є невід'ємною складовою загального процесу мистецької освіти та важливим компонентом педагогічного супроводу уроків мистецтва у сучасних закладах середньої освіти. Вони вбирають у себе педагогічні закономірності, умови, принципи, методи, прийоми специфічні для інтегрованих уроків музики та стають дієвим засобом їх втілення у навчально-творчому процесі.

Аналітико-діалогічна технологія належить до виявлення і розвитку сприйняття учнем мистецтва. Її особливість полягає у створенні на уроці атмосфери, за якої учень на основі власних спостережень за мистецтвом буде в змозі аналізувати мистецькі твори і висловлювати свої судження в діалозі з учителем та однокласниками.

З самого початку навчання у школі учень накопичує знання з багатьох предметів, і на етапі підліткового віку він у змозі поєднувати отримані різнобічні знання у вивченні тієї чи іншої дисципліни. Дана технологія потребує створення циклу запитань, характер і послідовність яких необхідно створювати вчителю в залежності від вікових особливостей учнів, рівня їх підготовки та завдань уроку.

Учням підліткам варто ставити питання щодо змісту твору, його настрою, характеру зв'язку з явищами дійсності, виразних засобів, а також оцінки творів школярами. Слід спрямовувати хід інтегрованого уроку музики шляхом активних питань “Чому?”, “Навіщо?”, надавати можливість учням самим прийти до потрібних висновків. Дуже важливо, щоб підліток замислився, які почуття мав сам митець, коли створював ту чи іншу картину, архітектурну споруду, музичний твір, як він ставився до героїв свого твору, як їх розумів, кого любив, жалів, ким він захоплювався, кого засуджував, які почуття він хотів викликати у глядача, слухача. Треба дати учневі зрозуміти, що в мистецькому творі немає нічого випадкового, що його загальний зміст, композиція, герої – все служить митцю для розкриття його задуму, думок і почуттів. Учень-підліток повинен зрозуміти всі ці засоби виразності і навчитися застосовувати їх у своїй самостійній творчій роботі.

Аналіз творів мистецтва ґрунтується на його колориті (композиційній побудові, настроєвих фарбах, ритмі, динаміці). Це дозволяє зробити висновок про переданий митцем характер і самостійно підійти до трактування сюжету твору. Але цього не достатньо, особливо для творів побутового, історичного та казкового жанрів. Слід застосувати в аналізі такі компоненти, як звернення до традицій і обрядів народу і виявлення релігійних подій.

Цікавою в аналітико-діалогічній технології є вправа “Мої мистецькі враження”, яка полягає у з'ясуванні загального враження, викликаного картиною, літературним або музичним твором. Уважне вивчення фрагментів і частин, деталей твору, їх зіставлення формує ідейний зміст, мотивує до арт-самовираження. Тут застосовується інтеграція мистецтв: підбираються відповідні літературні або музичні твори або їх фрагменти, зіставляються зміст картин з уже відомими прозовими,

поетичними або музичними творами. Вчитель може попросити учнів уважно вдивитися, вслухатися, а потім розповісти про те, що, насамперед, вразило їх у мистецькому творі. Поступово узагальнюються відповіді учнів-підлітків, робляться самостійні висновки.

Учитель на інтегрованих уроках музики може використовувати також вправу “Арт-читання” художнього твору, націлену на розвиток спостережливості. Важливо вчити учнів відтворювати побачене і почуте, тобто вкладати відомий зміст у нову інтерпретацію. Ця технологія сприяє розвитку спостережливості, вмінню аналізувати, порівнювати, активізує мислення підлітків. У поєднанні з наступними методами аналітико-діалогічна технологія стає більш ефективною (методи зазначені в тій послідовності, в якій рекомендується їх використовувати):

- спостереження явищ, що передають загальний зміст музичного твору, вірша, картини;

- бесіда про засоби виразності мистецького твору з подальшим обговоренням;

- попереднє спостереження за явищами природи, настроями людей, добірка картин, ілюстрацій, що відтворюють зображувані у мистецькому творі образи;

- створення ілюстрації тільки на основі сприйняття літературного чи музичного твору;

- інсценування для створення з натури картин, сценічних образів описаних у творі, відтворення побачених образів під час сприйняття музики.

Таким чином, робота з твором мистецтва складна, але дуже цікава. Завданням педагога є зробити зустріч дітей з мистецтвом цікавим і, головне, ефективним у плані розвитку вміння “розшифровувати”, аналізувати, висловлювати своє розуміння та враження від прослуховування музичного або літературного творів, від перегляду фільму, театральної вистави, картин або екскурсії до пам’ятки архітектури.

Для цього необхідно змінити уявлення про характер стосунків між вчителем і учнем у процесі творчої діяльності на інтегрованому уроці музики, утвердження стилю довіри, співробітництва і діалогічної творчості на уроці.

Викладання інтегрованих уроків музики із використанням аналітико-діалогічної технології є основою розвитку особистості учнів засобами мистецтва. Діалогічна взаємодія між вчителем і учнем, учнем і однокласниками, твором мистецтва і учнем стає дієвим засобом, який з одного боку, розвиває особистість школяра з глибоким внутрішнім світом, усвідомленим інтересом до мистецтва, духовно-цілісними орієнтирами, можливістю реалізувати аналітичну діяльність, а з іншого – спрямовується на формування компетентності навчання впродовж

життя та самовираження в сфері культури, що забезпечує успішність та якість досягнення поставленої розвиваючої мети культурного зростання особистості засобами мистецтва.

УДК 373.5.015.31:7

Т.Л. Федотова

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

УРОК МИСТЕЦТВА ЯК ОСНОВНИЙ СПОСІБ ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИХ ІНТЕРЕСІВ ПІДЛІТКІВ

Анотація. У статті досліджується проблема формування художньо-естетичних інтересів підлітків на уроках інтегрованого курсу “Мистецтво” у закладах загальної середньої освіти. Виходячи із матеріалів науково-методичних досліджень мистецьких уподобань підлітків різних регіонів України, визначається коло проблем та недоліків уроків мистецтва, пропонуються шляхи їх подолання.

Ключові слова: художньо-естетичні інтереси, мистецтво, урок мистецтва, навчальний процес, засоби впливу, моральне виховання, художній зміст.

LESSON OF ART AS THE MAIN WAY TO FORM ARTISTICAL AESTHETIC INTERESTS OF TEENAGERS

Annotation. In the following article the problem of artistically-aesthetic formation among the teenagers at the integration lessons of Art at secondary schools is researched.

Based on research material of teenagers' preferences in different regions of Ukraine we were able to determine the list of problems and disadvantage of the Arts lessons. Afterwards were found the solutions of overcoming.

Key words: artistically- aesthetic preferences, Art, lesson of Art, educational process, methods of influence, moral up brining, artistic content.

В умовах розбудови нашої держави, коли Україна відкриває себе усьому світу, одним із пріоритетних завдань є підготовка нової формації фахівців, які здатні до професійної самореалізації в ринкових умовах, підвищення своєї загальної культури, готовності використовувати нові освітні технології, що спонукають людину до продуктивної творчої діяльності. Сьогодні наше суспільство об'єктивно входить в інноваційний прогрес, який характеризується динамізмом, інформатизованістю, технологічністю, мережевою здатністю людини до комунікації [8, с. 6-9] Відтак, актуальності набуває проблема створення в освітньому середовищі таких умов, які б сприяли свідомому формуванню естетичної культури особистості: естетичного сприйняття,

суджень, смаків, почуттів, естетичної свідомості, правильного розуміння прекрасного у дійсності й у мистецтві.

Однак сучасний прогрес поряд з позитивом має й очевидний негатив. Перенасичення інформацією і швидкі темпи її змінюваності не дозволяють підростаючому поколінню здійснювати глибокий аналіз та розуміння цієї інформації: дитина не встигає її осягнути на тлі нав'язування ззовні, що поступово створює ефект "усепоглинання". У зв'язку з цим, зростає небезпека підміни загальнолюдських цінностей масово-маніпулятивними, банально-розважальними, які легко вкорінюються і знищують в особистості здатність до критичного сприйняття [11]. Усе це не може не враховувати педагогіка мистецтва, адже тільки мистецька освіта якнайкраще сприяє самопізнанню, необхідному людині в її пошуках духовності.

Відліковою точкою формування художньо-естетичної культури й розширення кола мистецьких уподобань школярів має стати художньо-освітній простір навчального закладу і, зокрема, уроки мистецьких дисциплін. Через реалізацію потенціалу уроку стає можливим педагогічний вплив на формування художньо-естетичних інтересів школярів.

Однією із важливих передумов цього процесу є підвищення ефективності якості навчання й виховання, зокрема – всебічний розвиток творчих здібностей дітей та підлітків шляхом формування у них стійкої системи художньо-естетичних інтересів.

Отже, **проблема** нашої роботи полягає у формуванні мистецьких інтересів підлітків у системі загальної шкільної освіти. Її вирішення пов'язане з пошуком найбільш ефективних способів і засобів навчання, форм організації занять у педагогічному процесі з метою реалізації творчого потенціалу дітей підліткового віку.

Аналіз досліджень і публікацій. Важливе значення для науково-педагогічного вирішення проблеми формування естетично-художніх інтересів мають дослідження у галузі психолого-педагогічної науки вітчизняних вчених

(Б. Асаф'єв, Л.Виготський, О.Костюк, С.Рубінштейн, Б.Теплов, Б.Яворський та ін.); формування і розвиток у школярів різного віку естетично-музичного сприйняття (Є.Волчегорська, О.Рудницька, О.Ростовський, І.Цой та ін.); формування естетичного ідеалу (А.Веремєєв, Н.Кучерява, Г.Падалка); формування естетичного досвіду (М.Горбунова, І.Зязюн, Б.Рачина); розвиток естетичних уподобань (А.Полозова, І.Сусаніна); вдосконалення потенціалу особистості засобами музики (Є.Абдуллін, Ю.Алієв, Д.Кабалевський, Г.Падалка, О.Рудницька, В.Шацька та ін.).

У науковій літературі інтерес розуміється як складне особистісне утворення, основними ознаками якого є вибіркове ставлення, пізнавальна спрямованість, активність, емоційна забарвленість. Доведено позитивний вплив інтересу на загальний розвиток психіки

дитини, її особистості (Л.Гордон, Л.Занков, Н.Морозова, Г.Щукіна т.ін.), роль інтересу у засвоєнні знань (В.Бондаревський, Л.Славіна т.ін.). Окремо слід занотувати наукові праці з проблем дослідження природи інтересу та шляхів його формування у школярів (М.Бібік, В.Бутенко, О.Дем'янчук, В.Зубарєв, Л.Косяк, З.Файчак т.ін.).

В даний час поняття “художньо-естетичний інтерес” ще не отримало чіткого наукового обґрунтування, оскільки недостатньо розроблено його теоретичний аспект. Тому в дослідженні виходимо з інтелектуально-емоційно-вольової характеристики інтересу, враховуючи при цьому висловлену С.Рубінштейном і поглиблену його послідовниками (О.Ковальов, П. Іванов) думку про те, що в структурі інтересу важливу роль відіграє усвідомлення життєвої важливості об'єкта або діяльності, на які спрямований інтерес. Цікавими у цьому питанні є дослідження О.Комаровської, Н.Миропольської, С.Ничкало та І.Денисюк, що проводили вивчення мистецьких уподобань підлітків різних регіонів України.

Разом з тим, ще недостатньо розкрито можливості педагогічного впливу на мистецькі уподобання школярів за допомогою реалізації потенціалу уроку мистецтва, і саме цій проблемі присвячено нашу статтю. **Метою статті** є розкриття шляхів реалізації формуючого потенціалу уроків мистецтва у напрямку формування художньо-естетичних інтересів підлітків.

Виклад основного матеріалу. У педагогічній теорії і практиці мистецької освіти словосполучення “художньо-естетичний інтерес”, застосовується як метафора або ж як синонім словосполученню “мистецькі уподобання”, “художньо-естетичний смак”, “художньо-естетична оцінка”. Ці поняття не мають однозначної трактовки й узагальнено розглядаються як форми естетичного ставлення до мистецтва і до світу через мистецтво. Вони визначаються як складники художньо-естетичної свідомості. У цьому контексті художній інтерес людини розглядається як основа формування естетичного смаку, що виявляється, насамперед, у вмотивованому прагненні до пізнання, тобто до більш-менш стійкого і осмисленого бажання пізнавати й орієнтуватися в певному колі мистецьких об'єктів [6,с. 60-61]. Інтерес також є динамічним утворення; його динаміка залежить від розширення кола пізнання самою людиною. Художній інтерес виникає як результат зустрічі й переживання людиною мистецьких явищ, виявляє себе в почутті радості, здивування, милування творами, можливо, в емоційному перебуванні людини під впливом післядії зустрічі з мистецтвом, у роздумах з приводу сприйнятого, а також – як свідомий імпульс до наступних зустрічей з художніми творами, набуття досвіду, на основі якого формується художній смак.

Отже, впливають об'єктивні орієнтири педагогічного впливу на уподобання учнів у навчальній та позаурочній діяльності, а саме:

– урок мистецтва необхідно розглядати як основу формування саме інтересів та оцінок: на уроці вчитель залучає учнів до пізнання тих творів вітчизняної та інших культур, що є “класикою” в широкому розумінні, що визнані традицією, шедевром, тобто тих, які кожна освічена людина має усвідомити як цінність. Педагогічним механізмом є персоналізація дитиною художньо-освітнього простору як поетапна дія:

1) освоєння і сприйняття чи несприйняття частини простору – це ціннісно-орієнтаційний етап;

2) свідоме дієво-практичне входження в художньо-освітній (художньо-естетичний) простір – етап естетизації. Звісно, мова йде про входження у простір, як рух через художньо-естетичний простір навчального закладу в більш широкий культурно-мистецький простір [7, с. 96-101].

Нажаль, уроки мистецьких дисциплін не завжди відповідають освітнім вимогам та не виконують в повному обсязі ті завдання, що на них покладаються. Ці твердження висвітлені у дослідженнях О.Комаровської, Н.Миропольської, С.Ничкало та І.Денисюк, що проводили вивчення мистецьких уподобань підлітків різних регіонів України. При детальному аналізі різними формами опитування з'ясувалася оцінка учнями уроків мистецтва. Найчастіше як недоліки уроків мистецьких дисциплін, що, безумовно, впливає на можливості вчителя встановлювати довірливі взаємини і впливати на динаміку мистецьких уподобань вихованців, є їх нереалізованість у практичній творчості на уроках, уніфікованість завдань, яка обмежує творчі прояви, що особливо помітно з відповідей учнів від 6 до 9 класу[14, с. 39]. Прикрим недоліком уроків мистецтва, який відштовхує старшокласників від діалогу з учителем, є також перевантаженість не дуже цікавими для них домашніми завданнями і теоретичною інформацією за рахунок спілкування. Починаючи з 6 класу, школярі все більше уваги звертають на фахові якості вчителя, від яких значно залежить ставлення до уроку. Вимогливість до вчителя, а саме його комунікабельності й артистичності, різко зростає вже у семикласників. Слід звернути увагу і на очевидне відставання більшості вчителів (за відчуттям дітей, особливо з 7 класу) від учнів щодо обізнаності про сучасні мистецькі процеси, які цікавлять останніх. Це також обмежує можливості вчителя у педагогічному впливі на мистецькі уподобання школярів[14, с.41].

Звідси, надзвичайно важливим є реагування вчителя на зміни, оперативність його орієнтування в мистецьких уподобаннях школярів, зокрема в бурхливому і неоднозначному субкультурному контексті, який є значущим для них. Це не означає, що педагог має знижувати ступеневу складову ознайомлення учнів з високохудожніми творами академічного мистецтва, класики, або перейматися уподобаннями школярів, наразі відмовляючись від власних. Йдеться саме про вміння педагога орієнтуватися і вести діалог та налаштовувати учнів на нього,

насамперед – через зіставлення близького дитині і «вічного», але поки що не дуже емоційно пережитого нею. У свою чергу, це матиме подвійний ефект, оскільки спрямовується на формування критичного мислення, здатність самооцінки, спрямовує дитину на пізнання свого внутрішнього світу[14, с.46].

Отже, на уроках мистецтва вчитель має створити такі педагогічні умови, які забезпечать цілісність навчання і виховання, сприятимуть всебічному і гармонійному розвитку особистості підлітків, будуть вагомими для виявлення і розвитку їх креативності та формування художньо-естетичних інтересів. В першу чергу, він має стати на позицію нестандартного викладання предмету. Педагогічна майстерність учителя полягає у пошуку цікавих форм проведення уроків, у побудові навчальної діяльності таким чином, щоб в учнів залишилися яскраві враження. Виявом педагогічної майстерності є вміння створити на уроці евристичне художньо-освітнє середовище, атмосферу мистецького діалогу, співтворчості, ситуації успіху і захоплення мистецтвом.

Організація нового освітнього середовища, що є одним із важливих компонентів Концепції Нової української школи [10], потребує широкого використання нових ІТ-технологій, нових мультимедійних засобів навчання. Готуючись до інтегрованого уроку мистецтва, вчитель може створити декілька медіа-продуктів (презентація, буклет, флеш-анімація), які впродовж уроку будуть вагомим підґрунтям його викладацької та творчої діяльності. Презентація є зручним планом-конспектом, де представлена тема, мета уроку, головні терміни, відомості про митців, репродукції картин тощо. Презентація до уроку, особливо інтегрованого, у якому поєднується різнобічна мистецька інформація, є актуальним на сьогодні видом наочності. Створення флеш-анімацій як ще одного медіа-супроводу інтегрованого уроку, також є сучасним засобом активізації творчості вчителя та учнів. Вчитель створює флеш-анімацію як аудіовізуальний допоміжний засіб для етапу представлення пісенного матеріалу, або матеріалу для слухання.

Щоб розвантажити урок від зайвого теоретичного матеріалу доцільно використовувати такий освітній Google-сервіс, як Classroom. Google Клас робить навчання більш продуктивним: він дозволяє зручно публікувати і оцінювати завдання, організувати спільну роботу і ефективну взаємодію всіх учасників освітнього процесу. Використання цього сервісу дає можливість впроваджувати “перевернуте навчання”. Його ідея полягає в попередньому ознайомленні учнів удома з новим навчальним матеріалом, що розміщений у Classroom, а на уроці – короткий розбір проблемних моментів, закріплення теоретичних знань і вироблення практичних навичок. Таким чином, учні матимуть більше часу на здійснення саме практичної діяльності.

Контроль і узагальнення тематичних знань на підсумкових уроках можна здійснити шляхом “Креатив-контролю” –розроблених у

нестандартній яскравій формі запитань-відповідей, узагальнювально-пошукових завдань, тестових вправ тощо. Саме у цьому випадку доцільним буде використання освітніх онлайн-сервісів таких, як Kahoot, CrosswordLabs, Zip Grade, Plickers, Quizizz.

Висновок. Урок мистецтва слід визначити як універсальний естетико-виховний і особистісно-розвивальний складник освіти, універсальний чинник цілісного розвитку особистості школяра. На уроках та в позаурочній діяльності школярі мають можливість обирати для пізнання світу засоби різних мистецтв, зіставляти традиційне і сучасне, звертатися до віддалених географічно та в часі епох і культур тощо. Усе це націлює уяву учнів на полікультурний образ світу, виховуючи їх суб'єктами мультикультурного діалогу і водночас – спонукає до національної самоідентифікації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.

1. Адорно Т. Теорія естетики. Київ: Основи, 2002. 518 с.
2. Асаф'єв Б. В. Музыкальная форма как процесс [Изд. 2-е]. Ленинград. : Музыка, 1971. 376 с.
3. Бех І.Д. Духовний розвиток особистості у фокусі сучасного виховного процесу *Духовність особистості: методологія і практика : зб.наук. праць*. Вип. 6 (75) Сєверодонецьк, 2016. С. 23-52.
4. Бех І.Д. Особистість у контексті орієнтирів розвивального виховання *Інноватика у вихованні*. 2015. Вип. 1. С. 7-13.
5. Естетизація навчально-виховного процесу в основній школі засобами мистецтва : метод. посіб. /за ред. Н. Є. Миропольської, О. А. Комаровської. Кіровоград : «Імекс-ЛТД». 2013. 160 с.
- . Естетика: підручник Л. Т. Левчук, Д. Ю. Кучерюк, В. І. Панченко; / за заг. ред. Л. Т. Левчук. Київ.: Центр учбової літератури. 2010. 520 с.
7. Комаровська О.А. До поняття освітнього простору: філософський та психолого-педагогічний аспекти . *Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова. Серія 17. Теорія і практика навчання та виховання : зб. наук. пр.* Київ. : НПУ, 2011. Вип.19.С. 96–101.
8. Кремень В.Г. Людина як суб'єкт творчої діяльності: інноваційний аспект *Освіта та розвиток обдарованої особистості*. 2014. № 9-10 (28-29). С. 6–10.
9. Миропольська Н. Є. Естетичне виховання старшокласників: шкільний театр *Мистецтво та освіта*. 2005. №1. С.15-17
10. Нова українська школа. Концептуальні засади реформування середньої школи / упорядники Л. Гриневич, О.Елькін, С.Калашнікова та ін. ; заг. ред. М.Грищенко. МОН. 2016. – 40 с.
11. Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). Київ: Освіта України, 2008. 274 с.
12. Стоян С. П. Сучасне мистецтво в контексті глобалізації *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2012. Вип. XXIX С. 291-299.

13. Технології художньо-естетичного виховання учнів основної школи у позакласній роботі: монографія/ за ред. О. А. Комаровської, Н. Є. Миропольської. Харків : «Друкарня Мадрид», 2015. 222 с.

14. Формування мистецьких уподобань учнів основної і старшої школи на уроках мистецтва та в позаурочний час : монографія / О. А. Комаровська, Н. Є. Миропольська, І. В. Руденко, С. А. Ничкало, І. С. Денисюк; за ред. Н. Є. Миропольської, О. А. Комаровської. 2018. 148 с

УДК 78.071.2:378.147.34

Ю. Т. Харченко

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

ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОЇ СПІВПРАЦІ ВИКЛАДАЧА І КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА НА ЗАНЯТТЯХ З НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ

Анотація. У тезах акцентовано увагу на проблемах, що виникають в процесі спільної роботи викладача і концертмейстера на заняттях з народно-сценічного танцю, пропонуються шляхи їх вирішення.

Ключові слова: народно-сценічний танець; співтворчість; музичний супровід; концертмейстер народно-сценічного танцю.

Yuliya Harchenko

of the Bogdan Khmelnytsky Melitopol State Pedagogical University

FEATURES OF CREATIVE COOPERATION OF THE TEACHER AND THE CONCERTMASTER AT THE NATIONAL STAGE DANCING

Annotation. The thesis deals with some problems that arise in the process of joint work of the teacher and the concertmaster in the folk dance classes, and suggests ways to solve them.

Key words: folk-dance; co-creation; musical accompaniment; concertmaster of folk-dance.

Домінантою стратегії освітньої політики сьогодення є реформація педагогічної науки і практики з пріоритетом на формування творчого потенціалу майбутнього вчителя. Концепція викладання дисципліни “Теорія і методика народно-сценічного танцю” у закладі вищої освіти спрямована на запезпечення студентів-хореографів ґрунтовними знаннями і практичними навичками в процесі навчання. Але основною метою є підготовка майбутнього вчителя до творчої праці. Тому, важливе місце займають творчі можливості студента, придбані й сформовані у процесі вивчення цієї дисципліни.

В процесі навчання народно-сценічному танцю музичний супровід уроку має велике значення. Відбір музичного репертуару і його

виконання має сприяти творчому й емоційному розвитку студентів та їх естетичному вихованню. Успіх роботи з хореографічним колективом багато в чому залежить від того, наскільки якісно, виразно і художньо піаніст виконує музику, доносить її зміст. Ясне фразування, яскраві динамічні контрасти допомагають студентам почути музику, відчути її тілом і втілити у виразний рух. Постійна спільна робота викладача і концертмейстера в класі хореографічних дисциплін передбачає координацію їх дій і зусиль щодо створення емоційної спрямованості заняття. Відповідно до усталених традицій викладання народно-сценічного танцю викладач і концертмейстер вирішують дещо різні завдання. Так, до кола відповідальності викладача входить не тільки методично якісне проведення занять, а й використання “особистісно-зорієнтованого підходу” [3] щодо розвитку творчих здібностей студентів, володіння навичками складання танцювальних комбінацій, концертних програм тощо. Від концертмейстера багато в чому залежить успішність цього процесу: від задуму до втілення, тому до нього надаються високі вимоги не тільки за рівнем виконавської майстерності. Перш за все, концертмейстер народного танцю має володіти достатнім репертуаром, мати навички імпровізації і підбору музичного матеріалу по слуху; знати термінологію народного танцю (послідовність рухів в екзерсисі, їх назви і характер виконання). При цьому завдання викладача і концертмейстера єдині у меті – вихованні творчих, технічно підготовлених виконавців, здатних яскраво й образно втілювати характерні особливості і стиль виконання хореографічних творів. Робота у класі народно-сценічного танцю – особливий напрям професійної діяльності концертмейстера, який вимагає постійного вдосконалення виконавських навичок, розширення світогляду, особливого розуміння специфіки народної музики, любові до мистецтва народного танцю. Завдяки майстерності концертмейстера і чуйному методичному поясненню викладача на уроках народно-сценічного танцю студенти не тільки розвивають координацію рухів, наповнюючи їх емоційністю і виразністю, але розкривають характер танцю, його художній зміст. У окремих випадках (на іспиті, концерті та ін.), коли концертмейстер залишається один на один із студентами, допомагаючи їм впоратися зі складними виконавськими завданнями, чимала відповідальність покладається саме на нього. Під час таких виступів завдання концертмейстера складається не тільки в тому, щоб виконати музичний матеріал емоційно, віртуозно, яскраво, в притаманному даному танцю характері, але й в тому, щоб своїм виконанням підтримати танцівників: вибрати “вірний темп”, бути вкрай поважним до виконавців, “дихаючи і рухаючись разом з ними” [3].

Отже, необхідно виокремити низку провідних функціональних завдань концертмейстера народно-сценічного танцю, зокрема: усвідомлення самотності народної музики, її особливостей (вміння прорахувати і виконати музичний матеріал зі змінним або змішаним

розмірами, які зустрічаються, насамперед, в болгарських, румунських, молдавських російських, та інших народних танцях); знання послідовності рухів екзерсису народно-сценічного танцю, а також усіх особливостей виконання кожного руху; здатність до запам'ятовування великих фрагментів танцювального тексту; вміння підбирати музичний матеріал по слуху; володіння фортепіанною імпровізацією; наявність достатнього нотного репертуару, що містить не тільки народну, балетну музику, але і різні вокальні, фортепіанні твори українських і зарубіжних композиторів; здатність у стислий термін розучити програму, одночасно читати “з листа” й сприймати рухи виконавців. Важливим чинником плідної співпраці викладача і концертмейстера є виникнення так званої “творчої спілки”, що сприяє виникненню творчого середовища на заняттях з народно-сценічного танцю. Тільки за умов цієї співтворчості навчальний процес стає осмисленим і винахідливим. Викладач допомагає концертмейстерові відповідати усім визначеним завданням, а концертмейстер, у свою чергу, сприяє розвитку музичних знань викладача і студентів та формуванню у них вишуканого музичного стилю. Плідна співпраця на уроках народно-сценічного танцю можлива за умов творчої взаємодії викладача та концертмейстера, тому чинником цього процесу стає їхня психологічна сумісність та створення на заняттях атмосфери доброзичливості і взаєморозуміння. Також важливим чинником успішного освітнього процесу в хореографії є тривалість співпраці викладача і концертмейстера. У процесі роботи із студентами у викладача складається певний, властивий тільки йому, стиль педагогічної діяльності: характер проведення уроку, викладу, побудови та опрацювання навчальних і концертних танцювальних комбінацій. Концертмейстер також має особисті властивості: індивідуальний стиль виконання музичних композицій, склад характеру тощо. Тому потрібен певний час, щоб кожен з учасників навчального процесу почав враховувати особливості професійного стилю колеги, зорієнтуватися і зміг адаптуватися до нього. У цей період дуже важливо взаєморозуміння, терпіння і повага між викладачем і концертмейстером, щире бажання допомогти один одному.

Нажаль, значення концертмейстера в сучасній освіті дещо недооцінюється. Складається думка, що акомпаніатор виконує лише рутинні вимоги викладача, і що така робота не може бути творчою, цікавою, що піаністи, котрі працюють в хореографічному класі, не мають можливості розвиватися творчо. У зв'язку з цим, визначальними стають щира зацікавленість і сумлінне ставлення концертмейстера до своєї роботи з хореографами: швидкий і живий відгук на побажання і, можливо, зауваження викладача, що стосуються музичного супроводу; підбір цікавого і різноманітного нотного матеріалу для супроводу занять; особлива увага до процесу розучування окремих рухів, комбінацій і етюдів на уроці, що сприяє більш ясному уявленню про особливості виконання народного танцю; постійне підвищення власного

професійного рівня; поповнення репертуару і обмін досвідом з колегами-концертмейстерами.

Доброзичливе і шанобливе ставлення викладача до концертмейстера, як до рівноправного співучасника освітнього процесу, виховує в студентів відповідне ставлення до професії концертмейстера. У разі виникнення між викладачем і концертмейстером творчого та особистісного взаєморозуміння з'являється найбільш плідна і творчо злагоджена співдружність. Чим триваліше співпраця викладача і концертмейстера, тим ефективніше відбувається процес навчання: колеги відчують і розуміють один одного з "півслова", створюється єдиний стиль проведення занять; спільно напрацьовується репертуар: як хореографічний, так і музичний. Отже, від ефективності спільної роботи викладача і концертмейстера залежить не тільки хореографічна та музична освіченість студентів, а також їх творчий й емоційний розвиток та естетичне виховання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абдоков Ю. Б. Музыкальная поэтика хореографии: Пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве. Взгляд композитора. Москва, 2009. – 272 с.

3. Иванова С. А. Организационно-творческие условия совершенствования преподавания народно-сценического танца в старших классах хореографических училищ: личносто-деятельностный подход : дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01 / Иванова Светлана Анатольевна. Москва, 2013. – 187 с.

4. Молчанова Т. О. Мистецтво піаніста-концертмейстера: навч. посібник [2-е вид. доп. перер.] / Т. О. Молчанова. Львів, 2007. – 216 с.

5. Повзун Л. І. Наукові і художні аспекти мистецької діяльності піаніста-концертмейстера: дис. ... канд. мистецтвознавства спец. 17.00.03 / Людмила Іванівна Повзун. Київ, 2005. – 173 с.

УДК: 383.316.6:57

Н. В. Чабанова

магістрантка кафедри теорії і методики
музичної освіти та хореографії
Мелітопольського державного педагогічного
університету імені Богдана Хмельницького

ЗНАЧЕННЯ ВОКАЛЬНОГО НАВЧАННЯ У РОЗВИТКУ ЦІННІСНОГО СТАВЛЕННЯ СТАРШОКЛАСНИКІВ ДО КЛАСИЧНОЇ МУЗИКИ

Анотація. У роботі зазначено, що незаперечним фактором сучасної педагогічної науки є те, що у становленні моральності, духовності, внутрішньої культури і гармонії дитини важлива роль відводиться мистецтву. З'ясовано, що вокальне мистецтво, зокрема

процес вокального навчання, відіграє свою особливу роль у розвитку ціннісного ставлення старшокласників до класичної музики.

Ключові слова: ціннісне ставлення, вокальне навчання, розвиток, класична музика, старшокласник.

THE IMPORTANCE OF VOCAL EDUCATION IN THE DEVELOPMENT OF SECONDARY CLASSIFIERS 'VALUE ATTITUDES TO CLASSICAL MUSIC

Annotation. It is stated in the work that an indisputable factor of modern pedagogical science is that in the formation of morality, spirituality, inner culture and harmony of the child an important role is given to art. It has been found out that vocal art, in particular the process of vocal learning, plays a special role in the development of high school students' value attitude to classical music.

Key words: valueattitude, vocaltraining, development, classicalmusic, highschoolstudent.

Особливий вплив на дитину справляє мистецтво. А оскільки старший шкільний вік – вік формування естетичних потреб, смаків, поглядів та ідеалів, то можна зробити висновок, що дуже важко переоцінити роль і значення музичного мистецтва у розвитку ціннісного ставлення особистості.

Зміст навчання у загальноосвітній школі на всіх етапах передбачає послідовний розвиток сприйняття музики шляхом усвідомлення закономірностей музичного мистецтва. За допомогою пізнавальної та емоційної сфер, школяр здобуває музичні враження, розуміє музику, та упорядковує музичні смаки і дає емоційну оцінку прослуханому.

Дуже важко до сучасних підлітків донести зміст, та красу саме класичної музики, бо в них своя стереотипність мислення. У сучасному світі перевага на боці різножанровості стилів музики, тому на уроці музичного мистецтва дуже часто постає питання: Навіщо потрібна класична музика? Для цього вчитель повинен донести всю значимість класичної музики, як з практичної так і з естетичної точки зору.

Музика, відображаючи дійсність, віддзеркалює різноманітні переживання і настрої людини. Саме тому вона допомагає дітям старших класів спілкуватися з навколишнім світом, виконуючи величезну виховну функцію. Завдяки своєму емоційному спрямуванню, музика здатна єднати почуття й думки й виражати ідеї. Тому вчитель музичного мистецтва повинен не тільки підвести учнів до розуміння значення музики в житті суспільства, а й головне, навчити їх відрізнити справжнє мистецтво від низькопробних творів, що не залишають сліду в культурному житті народу.

Доречно зазначити що, значення вокального навчання відіграє дуже велику роль в становленні розуміння як класичної музики, так і

розвитку особистості в цілому. Інтерес до наукового обґрунтування значення вокального мистецтва у розвитку особистості виник вже давно. Тільки у наш час, у зв'язку з новими відкриттями, з'явилася реальна можливість наукового обґрунтування ряду явищ, пов'язаних із вокальним навчанням. У деяких випадках спостерігається упровадження у вокальну педагогіку даних фізіології, психології, акустики і інших суміжних наук. Однак зв'язок науки і співацького мистецтва ще недостатній, і незалежно від великої кількості наукових досліджень у цій галузі, дуже мало праць, спрямованих на встановлення взаємозв'язку науки з вокальною педагогікою.

Вокальна педагогіка – це галузь знань про природу співацького голосу і використання її можливостей у музично-виконавській практиці, наука про навчання і виховання професійного співака, що охоплює певні методи, способи і прийоми формування не тільки професійного співака, а й розвитку особистості взагалі. Як зазначає Л. Данілевська: “Методичним прийомом, за допомогою якого можна спрямовувати увагу слухачів має бути ознайомлення з музичними творами через їх виконання, але в жодному разі не якийсь теоретичний аналіз без живого сприйняття чи поза ним” [2, с. 44].

Формування ціннісного ставлення старшокласників до класичної музики завжди починається з виховання здібностей сприймання. Д. Б. Кабалевський писав: “Справжнє, пережите і продумане сприймання – основа всіх форм залучення до музики, бо при цьому активізується внутрішній духовний світ учня, його почуття і думки. Поза сприйманням музика, як мистецтво, взагалі не існує. Марно говорити про будь-який вплив музики на духовний світ підлітків, якщо вони не навчилися відчувати музику як змістовне мистецтво, яке несе в собі почуття і думки людини, життєві ідеї і образи” [3, с. 34].

Нажаль уміння слухати і чути музику не є вродженою рисою. Пізнавальні творчі можливості учнів розвиваються у спілкуванні з музикою, в процесі цілеспрямованого аналізу музичних творів. Слід враховувати, що вплив музики на особистість складається з численних слухацьких вражень, які накладаються одне на одного, поступово збагачуючись і поглиблюючись. У процесі слухання учні поширюють досвід глибоких почуттів і роздумів. Таким чином формується художній досвід, пов'язаний із виконанням музики.

Б. Асаф'єв справедливо вважав, що процес сприймання музики дуже складний і включає роботу інтелекту та емоцій, вимагає зусиль, які часто не під силу непідготовленому слухачеві [1, с. 44]. Музичні твори, які пропонуються учням для сприймання, повинні відповідати або перевищувати їхні можливості в осягненні музики. Якщо складність музичних творів нижча можливостей учнів, то в учнів зникає інтерес до музики. У цьому випадку постають питання – як правильно спрямувати музичне сприймання школярів, якими мають бути педагогічні впливи? Якщо уявити кінцевий результат музичного сприймання теоретично,

оскільки цей процес нескінченний, то учнівське сприймання має набувати цілісності й глибини, спрямованості на осягнення авторського і художнього змісту твору, здатності оцінювати стилістичні особливості музики і рівень виконавства [3, с. 99].

Навчання в загальноосвітній школі базується на формуванні ціннісного ставлення старшокласників до навчання, де виховний процес розглядається в аксіологічній площині, як творення цінностей, оскільки “музика вводить нас до світу цінностей і вчить порядку, притаманному нормам суспільства, сприяє тому, щоб набутий досвід прилучення людських цінностей міг бути перенесений до реального життєвого процесу і втілений у конкретних вчинках та взаєминах” [3 с. 35].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. Изд. 2 - е. / Б. В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1973. – 144 с.
2. Данилевская Л. Основные принципы музыкального воспитания М Л. Гродзенской// Музыкальное воспитание в школе: Учебное пособие / Л. Данилевская. – М.: Просвещение, 1989. – 207с.
3. Кабалевский Д. Б. Воспитание ума и сердца: Книга для учителя / Д. Б. Кабалевский. – М.: Просвещение, 1984. – 206с.

УДК 7.378.14

Чен Хань

аспірантка

ДЗ “Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського”

КОГНІТИВНИЙ КОМПОНЕНТ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ДО ЗАСТОСУВАННЯ НАРОДНО-ПІСЕННОЇ ТВОРЧІСТІ В ПЕДАГОГІЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

Анотація. Визначено сутність когнітивного компоненту підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до формування національної культури школярів. Акцентовано увагу на важливості когнітивної установки студентів щодо ознайомлення з народно-пісенною творчістю для подальшої національно орієнтованої педагогічної діяльності.

Ключові слова: народно-пісенна творчість, когнітивний компонент, музичне мистецтво.

Annotation. The essence of the cognitive component of the preparation of future teachers of music art for the formation of the national culture of students is determined. The emphasis is placed on the importance of students' cognitive attitude to familiarize themselves with folklore creativity for further nationally oriented pedagogical activities.

Key words: folk songs, cognitive component, musical art.

Для кожного народу, який хотів зберегти свою культуру, історію, мову, важливо було створити систему виховання та навчання, завдяки якій молоді покоління переймало би життєві цінності свого народу, його

знання, традиції, світогляд. В культурі багатьох народів досвід попередніх поколінь закарбований у творах фольклору. На становлення дитини, ще змалку впливали повчальними казками, піснями, легендами, приказками та поговірками, думами, що розповідали про різні історичні події та героїв. Людство створюючи освітні системи і пропонуючи різноманітні педагогічні технології для ефективного навчання та виховання молоді, певний час недооцінювало досвід народу. З часом, про важливість використання в педагогічній практиці народної педагогіки писали вчені-педагоги різних країн Я. Коменський, Ж.- Ж. Руссо, Й. Песталоцці, Д. Дістервег, Дж. Дьюї, М. Монтессорі. О. Духнович, Г. Сковорода, Є Сявак, М. Стельмахович та ін.

В сучасній системі загальної середньої освіти, певний потенціал у збереженні досвіду народної педагогіки мають предмети гуманітарного та художньо-естетичного циклу, які ознайомлюють учнів з поетичною, художньою, музичною творчістю народу. Значне місце, у процесі формування духовної культури дитини в тісній взаємодії з культурою свого народу, належить урокам музичного мистецтва. Незамінним засобом ознайомлення учнів з народною культурою на уроках музики є використання музичного фольклору. Як відомо, музичний фольклор – це вокальні (в основному пісенні), інструментальні, вокально-інструментальні та музично-танцювальні види народної творчості.

Ознайомлення сучасних учнів з народно-пісенною творчістю, досить не просте завдання для учителя, враховуючи їх незацікавленість народними піснями та бажання виконувати і слухати музичні твори, які скачують з інтернету. Саме тому, ще на етапі підготовки майбутнього учителя музичного мистецтва, важливо пробудити в нього інтерес до народних пісень, бажання дізнаватися про історію їх створення, про особливості виконання, усвідомлювати їх художньо-символічний зміст, знати жанрову різноманітність та орієнтуватися в співочих стилях. Здатність студента аналізувати й оцінювати культурну, художньо-естетичну, історичну, музикознавчу цінність народної пісні, вплине не тільки на формування фахових компетентностей, а, що важливіше, на рівень духовної та національної культури, на світогляд та життєві орієнтації.

У компонентній структурі підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до формування національної культури школярів засобами народно-пісенної творчості, фундаментальне значення має когнітивний компонент. Як відомо, поняття когнітивна система – це система пізнання, що склалася в свідомості людини в результаті становлення її характеру, виховання, навчання, спостереження і роздумів про навколишній світ. На основі цієї системи людина ставить собі цілі і приймає рішення про те, як треба діяти в тій чи іншій ситуації. З огляду на сказане, відмітимо важливість когнітивної установки студентів стосовно ознайомлення та застосування народної пісні у своїй практичній діяльності. Дана установка характеризується наявністю

певного стану внутрішньої готовності людини до активної пізнавальної діяльності, коли завдання не лише зрозуміле, але й сприйняте як особистісно значуще для неї. Таким чином, ознайомлюючи студентів з народно-пісенною творчістю, потрібно не тільки ознайомити з репертуаром народних пісень різних регіонів країни, з характеристикою родів, жанрів та видів, з історією виникнення, змістом, музичними особливостями та манерою виконання, потрібно щоб ці знання пройшли через внутрішній досвід студента і сформували стійку життєву позицію для подальшої національно орієнтованої педагогічної діяльності.

Звернемося до досліджень педагогів-музикантів, присвячених проблемі вивчення народної музики, зокрема пісні в професійній підготовці студентів музично-педагогічних факультетів. Сюй Цзяюй розглядаючи проблему формування етнокультурної підготовленості майбутніх учителів музики, акцентував увагу на важливість вибору відповідного репертуару, з орієнтацією на кращі зразки різних жанрів українського музичного фольклору. У результаті сформованості когнітивно-операційного компоненту основними чинниками етнокультурної компетентності майбутніх учителів музики, автор вважає: набуття етнокультурної обізнаності та здатність студентів до вільного оперування й творчого застосування комплексу засвоєних знань. Характеризуючи педагогічний потенціал народної пісні для формування полікультурної компетентності майбутнього вчителя музики Чжан Цзюнь виділяє ряд специфічних функцій музичного фольклору, серед яких, найбільш важливими є пізнавальна, комунікативна і виховна. Ван Тяньці досліджуючи проблему формування співацької культури учнів, наголошує на тому, що однією з головних засад у формуванні фольклорного тезаурусу майбутнього учителя є інтонаційний підхід, який полягає в оволодінні образним строем пісні, її мелодикою, гармонією, ритмом. Це можливо, тільки при умові систематичного інтонаційного вслуховування в процесі сприйняття та музикування. Проникнення в інтонаційно-образну сутність етномузичних традицій дає змогу осмислити самотність української народної творчості.

Особливе значення у процесі залучення школярів до народно-пісенної творчості має, їх ознайомлення з обробками народних пісень у виконанні відомих хорових колективів. Для цього, майбутній учитель повинен знати не тільки хто з відомих композиторів робив такі обробки, а й уміти цікаво розповісти учням, якими засобами музичної виразності користувався композитор, як змінився твір у порівнянні з першоджерелом, які є сучасні обробки цього твору, тощо.

Важливим елементом когнітивного компоненту є наявність теоретико-практичних та методичних знань щодо використання інноваційних педагогічних технологій навчання школярів, ефективних методів та прийомів залучення до народно-пісенної творчості в процесі ознайомлення з національною культурою. Це передбачає здатність

студентів здійснювати аналіз, порівняння, прогнозування та рефлексію. Не менш важливими, є знання майбутнього учителя музики щодо створення позитивної атмосфери навчання, пробудження емпатії, активізації художньо-образного мислення учнів.

Отже, когнітивний компонент підготовки майбутнього учителя музичного мистецтва до формування національної культури школярів засобами народно-пісенної творчості, полягає в когнітивній установці щодо системних знань культурно-історичних процесів розвитку національної культури та специфіці її відображення в пісенній творчості народу; характеристики жанрів, видів та інтонаційних особливостей народних пісень різних регіонів країни, осмисленні художньо-образної інформації закладеної в народних піснях, ознайомленні з історією виникнення, змістом та манерою виконання твору, оволодінні ефективними методами активізації пізнавального інтересу школярів до національної музичної культури.

Л.М. Червонська

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

ФОРМУВАННЯ ТЕРМІНОЛОГІЧНОЇ СИСТЕМИ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ

Анотація. У тезах актуалізовано проблему формування термінологічної системи класичного танцю. Досліджено історію виникнення термінології класичного танцю. Проаналізовано переклад основних термінів класичного танцю та визначено особливості їх виконання.

Ключові слова: термін, термінологічна система, балет, класичний танець, мистецтво.

Annotation. The thesis actualizes the problem of forming a ballet terminological system. The history of classical dance terminology has been investigated. Basic terms of classical dance are analyzed and features of their translation are determined.

Key words: term, terminological system, ballet, classical dance, art.

Класичний танець – це вид мистецтва, що має чітко вироблену систему рухів та вправ, систему підготовки танцівників, а також – свою специфічну термінологічну систему. Розвиток теорії та методики викладання класичного танцю передбачає всебічне вивчення балетної термінології. На сьогоднішній день досліджено багато термінологічних систем, що пов'язані з різними видами мистецтв, разом з тим, найменш

дослідженою термінологічною системою є термінологія класичного танцю.

Дослідження процесу становлення термінологічної системи класичного танцю передбачає визначення сутності понять “термін”, “термінологічна система”. Розкриємо детальніше ці поняття. *Термін* – це одиниця найменування у тій галузі, до якої відноситься дане поняття, що співвіднесене з іншими найменуваннями цієї галузі та утворюють разом з ними термінологічну систему; частина словникового складу мови, яка охоплює спеціальну лексику та застосовується у професійній діяльності; спеціальна лексика, що належить до однієї галузі знань (науки, техніки тощо). **Термінологічна система** означає сукупність термінів з однієї галузі знання. У нашому випадку, до запропонованих визначень поняття “термін” у зміст необхідно додати “у галузі мистецтва”, бо класичний танець – це не тільки діяльність, а й наука, що має теорію та професійну методику.

Термінологічна система класичного танцю виникла шляхом запозичення. Домінуюча кількість термінів класичного танцю мають іншомовне походження. Джерелом термінологічної системи класичного танцю є французька мова (частково італійська). Це пов’язане з тим, що балетне мистецтво виникло у Франції ще на початку доби Відродження у XVII-XVIII століттях.

Система запису елементів класичного танцю була розроблена французьким балетмейстером Р. Фейе ще наприкінці XVII ст. Саме з того часу танцювальна лексика збагатилася термінологією французькою мовою. Також Р.Фейе визначив п’ять правильних і п’ять неправильних позицій ніг, надав детальний опис позиціям рук. Хореограф XIX століття А. Сен-Леон створив абстрактні знаки, застосовувавши їх для запису танцю. У своїх працях балетмейстер виокремив опорну і працюючу ноги, напрямки в просторі рухів, положення на підлозі і в повітрі. Він встановив взаємозв’язок рухів рук, ніг, корпусу і голови, фіксуючи комбінацію рухів одним знаком. Відомий балетмейстер А.Бурнонвіль, також як і А. Сен-Леон, створив власну систему запису своїх балетів за допомогою абстрактних знаків. Він використовував скорочення термінів класичного танцю до 2-3 букв: *attitude* - *att*, *battu* - *bt*, *arabesque* - *arabs*, *degage* - *deg* та інші. Французька система запису танцю А.Меньє – це словник термінів класичного танцю, де кожен термін має скорочення від 1 до 3 початкових букв назви танцювального елемента: *ouverte* - *o*, *attitude* - *att*, *arabesque* - *ar*, *adage* - *ad*, *assemble* - *as* та інші.

Отже, термінологічна система класичного танцю створювалася шляхом відбору необов’язкових елементів і постійних, що визначають сутність класичного танцю. Термінологія класичного танцю, навіть незважаючи на умовність, дозволяє виявити коріння, визначити генетичні витоки якого-небудь руху, положення або пози. Школа класичного танцю, протягом тривалого часу, систематизувала,

відбирала і розділяла рухи на елементи, які пізніше стали основою для вивчення класичного танцю. Зараз хореографічна термінологія - це система спеціальних найменувань для позначення певного руху або поняття. Французька термінологія, прийнята для класичного танцю, неминуча, будучи інтернаціональною.

Французька термінологія класичного танцю багаторазово змінювала зміст термінів і понять, але все одно в ній простежується запозичення термінів з лексики народного танцю. Наприклад, назва *pas de bourree* прийшло на зміну терміну *par fleuret*, але зміна назви та сценічна обробка руху *pas de bourree* не втратило свого народного характеру, і залишилося рухом, характерним багатьом національним танцям.

Класичний танець вивчає групи рухів, які об'єднані загальною ознакою, властивим кожній групі: група присідань (*plie*), група *battements* (*tendu, jete, frappe*), група обертань (*pirouette, tour, fouette*), група *rond de jambes* (*par terre, an l'air*), група положень корпусу (*attitude, arabesque*) та інші. Більшість назв в термінології класичного танцю визначають характер рухів, що пов'язані з роботою певної групи м'язів. Розглянемо цю категорію на прикладі *battements*, які представляють найважливішу частину уроку класичного танцю і, як інші вправи, присутні в видозміненому вигляді в сценічних танцювальних формах. *Battement tendu* (витягнуті) – розробляє натягнутість ніг; *battement jete* (пух з кидком в повітря) – надає ногам рухливості і легкості; *battement fondu* (танучий рух) – надає гнучкості м'язів ніг; *battement soutenu* (безперервний рух) – розробляє пружність і силу ніг тощо. Різновиди *rond de jambe* (коло ногою) виробляє виворотність і рухливість тазостегнового суглоба за допомогою обертання працюючої ноги на підлозі і в повітрі.

Пізніше в описі рухів з'являються назви частин тіла, що допомагало акцентувати увагу на деталізації виконання руху: *changement de pied* (зміна стоп), *sur le cou-de-pied* (на щиколотці опорної ноги), *epaulement* (від слова "epaule" - плече), *port de bras* (*porter* - носити, *bras* - рука), *rond de jambe* (коло ногою).

Деякі терміни класичного танцю відображають будь-який образ: *pas de ciseaux* (рух ножиць), *pas de chat* (рух кішки), *pas de poisson* (рух риби). Або, наприклад, *cabriole* – жвавий стрибок, походить від італійського слова "capra" - коза. Історично сформовані терміни більшості рухів мають описовий характер: *allonge* (подовжений, подовжений, витягнутий), *simple* (простий), *arrondi* (закруглений), *assemble* (зібраний), *croise* (схрещений), *ballonne* (роздутий), *degage* (витягнутий, вивільнений), *petit* (маленький), *grand* (великий).

Деякі терміни класичного танцю безпосередньо пов'язані з методикою виконання руху. До цієї групи термінів можна віднести: *balance* (розгойдувати, коливатися), *chasse* (наздоганяти), *fondu* (тануючий), *pas marche* (ходити), *jete* (кидати), *releve* (піднімати), *tendu*

(натягувати), *passee* (проходити), *pique* (вколоти), *frappe* (бити, ударяти) та інші. Також терміни класичного танцю можуть вказувати певні напрямки виконання руху: *en face* (навпроти, в обличчя), *en dedans* (всередину), *en arriere* (назад), *en tournant* (в повороті), *en dehors* (назовні), *en l'air* (в повітрі), *par terre* (на землі) тощо.

Таким чином, процес формування і розвитку термінологічної системи класичного танцю залишається динамічним, шляхом утворення нових термінів та термінологічних словосполучень (французькою, італійською, російською мовами та інші). Разом з тим, головним «стрижнем» термінологічної системи класичного танцю залишається французька мова.

Л.О.Черкес

викладач-методист

Комунальний заклад

“Мелітопольське училище культури”

Запорізької обласної ради

КЛАСИЧНИЙ ТАНЕЦЬ ТА ЙОГО ШКОЛА В СИСТЕМІ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

XXI століття — це ера впровадження інноваційних технологій в усі сфери людського життя. Не залишається осторонь культура й мистецтво. Хореографічне мистецтво стає ще більш популярним завдяки телевізійним проектам “Танцюють всі”, “Танці з зірками”, “Танцюю для тебе”. Стрімко розвиваються нові види хореографії такі, як джаз-модерн, контемпорари, фанк, стріт, слоу, вакінг, диско, хіп-хоп та ін. Ми бачимо якої неймовірної краси, виразності, феєричності досягло мистецтво танцю з використанням інноваційних технологій. Але класичний танець, незважаючи на всі сучасні вимоги, залишається основою хореографії. Основи класичного танцю універсальні. До їхнього вивчення залучають навіть дітей, які займаються акробатикою, художньою і спортивною гімнастикою.

В XVII столітті в Парижі була заснована Королівська академія танцю(1661). Балет вийшов на професійну сцену і став самостійним театральним жанром. Саме з цього часу з'являється новий вид танцю, який сьогодні називають класичним. Він має найбагатші виразні засоби. Французька термінологія, якою користуються викладачі класичного танцю, актуальна й сьогодні.

Залучення до класичного танцю облагороджує, дає глибоку естетичну насолоду, виховує смак, робить сучасну людину духовно багатшою, розвиває художню культуру.

На заняттях із класичного танцю осягаються основи балетного мистецтва; починаються вони з екзерсису. Система рухів класичного танцю має досконалу, художньо-закінчену форму.

Класичний екзерсис є основою на якій розвиваються інші танцювальні екзерсиси. Цей комплекс найбільш правильно й гармонійно формує тіло, активно виправляє фізичні вади, створюючи прекрасну манеру танцю й поставу.

Неодмінними умовами класичного екзерсису є виворотність ніг, великий танцювальний крок, гнучкість, стійкість, легкий, високий стрибок, обертання, вільне та пластичне володіння руками, координація рухів, витримка та сила.

Основним завданням класичного екзерсису є постановка тулуба, ніг, рук і голови під час виконання простих вправ, розвиток елементарної координації.

Треба розуміти, що під час занять класичним танцем необхідно враховувати вік вихованців і ретельно підбирати комплекс елементів. Навіть виконуючи прості елементи треба приділяти увагу не стільки послідовності вивчених рухів, скільки якості їх виконання. Тому з перших занять виникають труднощі, які учень може подолати, маючи особисту мотивацію і бажання, адже легких шляхів тут немає. На заняттях класичним танцем виховують в учнях силу волі, витримку, цілеспрямованість, вміння володіти своїм тілом, працелюбність. Школа класичного танцю поєднує в собі не тільки фізичне, а й духовне виховання, яке стає одним з її основних завдань.

Під час занять учні поринають в світ з духовної культури, яка виражається у танцювальних рухах, формується і збагачується внутрішній світ маленької особистості. Школа класичного танцю, на противагу іншим напрямам хореографічного мистецтва, має головну відмінність, яка визначається правильною постановою тулуба на основі виворотності. Тому заняття класичним танцем вважаються найбільш складним видом хореографії і вимагають великої віддачі під час праці, залучення фізичних та психоемоційних зусиль.

Мета класичного тренажу полягає в тому, щоб шляхом спеціальних вправ, а також шляхом розучування елементів, з яких складається класичний танець, розвивати в учнях практичні вміння й навички, без яких неможливо оволодіти технікою танцю; виховувати виразність і музикальність.

Проблема виховання танцювальної виразності виникала на різних етапах розвитку хореографічної педагогіки, перебуваючи в тісному зв'язку з безперервним підвищенням технічного рівня виконання танцю. Освоєння техніки класичного танцю являє собою тривалий і складний процес. Дітям із їхньою тонкою й рухомою, ще несформованою психікою, особливо нелегко привчитися до важкої, щоденної праці, тому активізація їхньої емоційної сфери є найважливішою умовою успішного навчання.

Урок класичного танцю це жива взаємодія музики і пластики. Музичний супровід уроку прививає учням естетичні навички, а також

усвідомлене ставлення до музики. Усі комбінації уроку повинні створюватися з урахуванням музичної фрази.

Емоційна атмосфера, створювана звучанням музики, була тим середовищем, тією основою виховання виразності, на яку спиралися у своїй педагогічній системі знамениті викладачі класичного танцю А.Я. Ваганова, В.Д. Тихомиров, А. Горський, Н. Тарасов. Важливим у хореографічній традиції стає синкретичний зв'язок між розвитком ритмічного початку, емоційної складової та самого танцю. В такому випадку музична тема не може бути тільки фоном, сприйматися не приблизно. Вона стає основою для емоційно-образного початку. Тому необхідно стимулювати в учнях бажання відображати інтонації музики в танцювальній пластиці.

Викладач повинен навчити відчувати великий світ музичних образів, який стане запорукою втілення творчо-дієвої пластики танцю замість схематичних рухів. Водночас треба надавати учням певну свободу прояву почуттів, які проявляються через рухи і за емоційним станом відповідають змісту музики.

Музика, як ніщо інше, сприяє емоційному розкриттю учнів, допомагає передати характер руху, а в подальшому — емоційно-образний зміст танцю.

Музика є одним із найсильніших засобів виховання. Для більш природного втілення класичного танцю необхідно грамотно підібрати музичний матеріал, який буде використовуватися. Насамперед, він повинен відповідати образу, бути стилістично та жанрово розмаїтим, художньо-спрямованим на виховання музичного смаку учнів та емоційно-ціннісного ставлення до мистецтва. Адже саме ці виконавські якості необхідні для виконання будь якої хореографічної композиції. На заняттях класичним танцем діти залучаються, певною мірою, до великого світу музики, виховується танцювальна виразність, що стає запорукою ефективного розвитку потенціалу дітей, а так само вносить неocenний внесок у морально-естетичне виховання. Класичний танець - багатогранний вид мистецтва, з допомогою якого втілюються різні емоції, можна перенестися у давні епохи, країни, світ фантазійного, нереального. Сила впливу дійсно художнього хореографічного твору полягає в єдності музики й танцю.

Великий французький балетний танцюрист, хореограф, теоретик і реформатор, засновник сучасного балету Ж.Ж. Новерр писав: «Вкладена в нас природою любов до музики тягне за собою й любов до танцю. Обидва ці мистецтва — брати, невід'ємні один від одного...».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Базарова Н.П., Мей В.П. Азбука класичного танцю.- СПб .: Лань, 2006. - 240с.
2. Бекіна С.І., Ломова Т.П. Музыка і рух.- М .: Просвещение, 1983. - 288с.
3. Блок Л.Д. Класичний танець.- М., 2001. - 534с.

4. Ваганова А.Я. Основы классического танца.- СПб .: Лань, 2002. - 158с.
5. Захава Б.Є. Майстерність актора і режисера: навч. посібник.- М .: РАТІ - ПІТІС, 2008. - 432с.
6. Захаров Р.В. Мистецтво балетмейстера.- М., 1954. - 431с.
7. Костровіцкая В.С., Писарев А.А. Школа классического танца.- Л .: Мистецтво, 1976. - 266с.
8. Костровіцкая В.С. 100 уроків класичного танцю (з 1 по 8 класи): навчально-методичний посібник.- Л .: Мистецтво, 1981. - 282с.

Є.Б.Черняк

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

Н.В.Йоркіна

кандидат біологічних наук, доцент,
студентка магістратури

Н.А.Скачкова

к.м.н., с.н.с., магістрантка
Мелітопольський державний педагогічний
університет імені Богдана Хмельницького

ЛИНГВОПОЭТИКА ЗВУКО-ЦВЕТОВОЙ СИНЕСТЕЗИИ “КАМЕРНОЙ МУЗЫКИ” ДЖЕЙМСА ДЖОЙСА

Анотація. При розгляді циклу віршів ірландського письменника і поета розкривається специфіка взаємовпливу музичних, словесних, звукових і колірних складових. Аналізується інтерваліка кольорової палітри поетичних текстів, зміна частоти голосних літер, обумовлених різними проявами звуко-кольорової синестезії.

Ключові слова: лінгвопоетика, кантілена, мажор, мінор, синестезія.

Annotation. When considering the cycle of poems of the Irish writer and poet, the specifics of the mutual influence of musical, verbal, sound and color components are revealed. We analyze the interval of the color palette of poetic texts, the change in the frequency of occurrence of vowels, due to various manifestations of sound-color synesthesia.

Key words: linguistic poetics, cantilena, major, minor, synesthesia.

Джеймс Джойс – один из самых талантливых представителей литературного творчества XX века. Ирландский мастер получил известность как самобытный прозаик, однако в раннем поэтическом сборнике “Камерная музыка” нашли отражение многие стилистические особенности его зрелых произведений.

Цель нашей статьи – лингвопоэтический анализ стихотворений сборника в контексте взаимосвязей музыки и слова, расшифровки звуковых и цветовых аналогов. Лингвопоэтический подход позволяет

обнаруживать спектр тех лингвистических языковых средств, с помощью которых реализуется авторский замысел и раскрывается эмоционально-образное содержание произведения.

Литературный “композитор” Джеймс Джойс был знаком с музыкальным творчеством не понаслышке, освоив фортепиано и вокал, он даже собирался предпринять гастрольное турне как исполнитель старинной музыки. Перенеся свое увлечение на бумагу, он обращается к лирическим откровениям ренессансной лирики, умело стилизуя поэтические тексты. Музыкальность предметам и различным явлениям придают часто используемые Джойсом существительные *song, music, piano, harp*. Для передачи звуков мастер прибегает к различным глаголам (более 100). При таком лексическом наполнении стихотворения можно легко пропеть.

Интересной представляется и словесно-звуковая символика поэтического опуса. Вводные стихотворения одухотворяются тематикой чистой любви “*music in the air above/And in the earth below*”. Гласные фонемы второго стихотворения способствуют эмоционально-выразительной передаче тембра настроения, где эмоциональное мажорное напряжение (гласные И, А, Э) сменяется минорным угасанием (гласные У, О). В мелодическом движении (восходящее и нисходящее) также заключена семантическая расшифровка поэтического смысла.

Структурное построение стихотворения “*Strings in the earth and air*” близко покачиванию баркаролы. Джойс неоднократно возвращается к повторению слов “музыка” и “река”, словно вспоминая песню венецианских гондольеров. В искусном чередовании щелевых (s, h) и сонорных (l, m, n, w, j) букв спрятан звуковой шум морского прибора.

Основной составляющей текста стихотворения “*The twilight turns from amethyst*” выступают мажорные гласные звуки [ai], [i:], [i], [e], [ei], которые подчиняют себе звуки с минорной окрашенностью [u:], [эй], [ju], [o:], [a:]. Таким образом, достигается превалирование светлого и чувственного начала.

Однако гимну чистой любви противостоит (четвертое стихотворение) сумеречное погружение (от темно-синего – до фиолетового).

“Центральная песнь” сборника по словам Джойса – стихотворение “*My dove, my beautiful one*”. Именно здесь любовные страсти достигают своего апогея, выражаясь в звуковой окрашенности поэтического текста. Ударные дифтонги [ai] – *arise, lies, eyes, sighs* и гласные звуки [e] – *bed, head*, [i:] – *tree, weaving* подчеркивают стремительное развитие событий – от слепой юношеской влюбленности до горького любовного разочарования.

Итоговым аккордом поэтического цикла “Камерная музыка” звучит стихотворение “*I hear an army charging upon the land*”, где смысловым центром становится Ирландия и преданная любовь к ней. В звуковой

организации текста превалируют минорно окрашенные гласные звуки [a:], [o:], [u:], которые значительно превосходят звуки мажорной вокализации [i:], [e],[ai], [ei], [eэ]. Лексика с меланхолическим оттенком (army, black, cry, moan, blinding flame, shaking) также свидетельствует о преобладании минорных настроений.

Однако, помимо музыкальной окрашенности стихотворений, весомую роль сыграла и цветовая составляющая. В особо распевном кантиленном звучании гласных, рифмообразующих дифтонгах, мелодичных согласных прослеживается индивидуальный стиль художника.

В цикле “Камерная музыка” имеет место не только сопоставление мажора и минора, темного и светлого начал, но и происходит взаимопроникновение трех основных цветовых бликов – синего, зеленого и фиолетового.

Ярким пятном представлена звуко-цветовая синестезия в стихотворении “The twilight turns from amethyst”, где доминируют мажорно-ладовые гласные: [a], [i], [e]. При детальном анализе видно, что сочетание ярко-красного, голубого и серо-зеленого цветов, которые наполняет поэтический текст, дает при их наложении фиолетовую окраску. Это, в свою очередь, соответствует названию стихотворения “amethyst”. В конце стихотворения несколько раз появляется слово “light”.

The twilight turns to darker blue
With lights of amethyst.

Изменению состояния и движению соответствуют глаголы: “turn”, “fill”, “play”, “bend”, “incline”, “wander”, “list”.

Следует отметить, что цветовая палитра стихотворения может быть запечатлена на нотном стане. В красном оттенке заключена тревога и беспокойство (малая секунда и большая септима). Он особо отчетливо заметен в тревожном порыве второго стихотворения сборника. В сопоставлении тьмы и света в “The twilight turns from amethyst” раскрывается волнение, которое передается с помощью “звукового” цвета.

Чистая кварта и чистая квинта соответствуют голубому цвету, символу широкого небесного простора или бескрайнего мятежного моря.

Значительное доминирование гласных звуков мажорного наклонения близко к зеленому цветовому спектру (большая терция и малая секста). Природа в стадии пробуждения вызывает светлые эмоции и наполняет оптимизмом. Такова окрашенность многих стихотворений сборника из первой части.

Загадочный фиолетовый в ускользании диссонирующих увеличенной кварты и уменьшенной квинты относится к миру музыкального “космоса”. Ведь неустойчивость, изменчивость и таинственность постоянно нуждаются в постоянном развитии.

Звучание в фиолетовых тонах находится под угрозой перехода в новое цветное качество – красное или синее.

Таким образом, лингвопоэтический анализ поэтического сборника Джеймса Джойса “Камерная музыка” позволил выявить некоторые характерные особенности индивидуального стиля мастера. Одним из показателей его уникальной творческой харизматики выступает музыкальность, которая прослеживается в символизме языковых единиц и смысловых категорий, эмоционально-выразительных сопоставлениях мажора и минора, а также особой цветовой насыщенности поэтической фактуры, вариативно окрашенной в синие, зеленые и фиолетовые оттенки. В неповторимом синтезе звуко-цветовой палитры талантливому художнику скрывается отгадка его удивительного воздействия на читателей.

УДК: 331.446.4:159.952.13

Т. В. Ягірська

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

ПРОБЛЕМА РОЗВИТКУ ПРОФЕСІЙНОГО ІНТЕРЕСУ В СУЧАСНІЙ НАУКОВО-ПЕДАГОГІЧНІЙ ЛІТЕРАТУРІ.

Анотація. У тезах розкривається проблема розвитку професійного інтересу в сучасній науково-педагогічній літературі, визначається структура професійного інтересу, та основні компоненти розвитку.

Ключові слова: інтерес, професійний інтерес, діяльність, потреба, пізнавальний компонент, емоційний компонент, вольовий компонент, діяльнісний компонент.

Annotation. The thesis reveals the problem of professional interest development in modern scientific and pedagogical literature, determine the structure of professional interest, and the main components of development.

Key words: interest, professional interest, activity, need, cognitive component, emotional component, volitional component, activity component.

Здійснювана в даний час модернізація вищої освіти направлена на розвиток різносторонньої, мобільної особистості, в основу професійної спрямованості якої закладено прагнення до самореалізації своїх природних задатків та здібностей. Запорукою активності, творчості, прагнення краще оволодіти спеціальністю служить широта і різнобічність інтересів на фоні розвиненого основного професійного інтересу, без якого підготовка сучасного спеціаліста втрачає сенс. Відповідно важливою умовою успішного формування особистості в освітньому просторі вищого навчального закладу є розвиток глибокого і

стійкого професійного інтересу у студентів, як елемента мотиваційної сфери.

Формуванню професійного інтересу сприяє правильно організований процес професіональної освіти через активне включення студентів в процес навчання. Г. Д. Бабушкін при вивченні психолого-педагогічних механізмів виникнення і формування професійного інтересу відмічає ряд принципів позицій діагностичного характеру:

1. Позитивні емоції по відношенню до професії слугують джерелом виникнення мотивів у виборі професії.

2. З моменту актуалізації мотивів вибору професії формується інтелектуальний компонент професійного інтересу.

3. Паралельно з проявом інтелектуальної активності починає формуватися вольовий компонент, в функції якого входить подолання негативних емоцій та несприятливих ситуацій.

Серед численних проблем професійної освіти, проблема формування професійного інтересу виступає доволі значимою. Розкриваючи сутність і зміст поняття «професійний інтерес», є доцільним більш детально вивчити поняття «інтерес».

В педагогічній науці інтерес розглядається як: одна з форм направленості особистості, полягає в зосередженості уваги, думок, помислів на певному предметі, активна пізнавальна спрямованість людини на той чи інший предмет або явище дійсності, пов'язана зазвичай з позитивним емоційно забарвленим ставленням до пізнання об'єкта або до оволодіння тією чи іншою діяльністю. Отже, інтерес представляє собою форму виявлення пізнавальної потреби, яка забезпечує спрямованість особистості на усвідомлення мети діяльності і тим самим сприяє орієнтуванню, ознайомленню з новими фактами, більш повному й глибокому відображенню дійсності.

Вивчення психолого-педагогічної літератури з даної проблеми свідчить, що існують різні погляди на поняття "професійний інтерес", викликані складністю його функціональної природи. Так, І. Н. Вакулова, Т. В. Проскуракова, Н. Д. Соловійова розглядають професійний інтерес як виборче активно-позитивне ставлення до певного виду професійної діяльності, пов'язане з бажанням нею займатися. Розширюючи це визначення, О.А.Зимовина розуміє дане поняття як фактор (симптомокомплекс), який стимулює діяльність людини, пов'язану з придбаною або передбачуваною професією, і проявляється у виборчій, пізнавальній, емоційній і вольовій активності при зустрічі з різними об'єктами явищами дійсності. Підкреслюючи взаємозв'язок професійного інтересу з пізнавальним, В. Ф. Бесараб визначає його як емоційно виражену спрямованість, увагу і дію учня на придбання теоретичних та практичних знань, умінь, навичок.

Важливим аспектом аналізу поняття "професійний інтерес" є визначення його структури. У науковій літературі представлені різні точки зору на структуру даного поняття.

У дослідженнях В. Ф. Афанасьєва, Т. Л. Бухаріна, В. В. Кревневіч виділяються два компонента - емоційний і пізнавальний, що входять в структуру професійного інтересу. Також цілком обґрунтованим є включення вольового компонента до складу професійного інтересу, оскільки прагнення до певної діяльності характеризується вольовий установкою особистості. Однак в деяких дослідженнях (В. В. Арнаутов, Н.І. Виноградова, А.В. Мордовська, Ф.К. Савіна та ін.) структура професійного інтересу розширюється за рахунок введення ще одного компонента - діяльнісного.

Спираючись на результати проведеного аналізу, ми вважаємо правомірним виділити в структурі професійного інтересу чотири взаємопов'язаних компонента: пізнавальний, емоційний, вольовий та діяльнісний.

Пізнавальний компонент професійного інтересу обумовлений прагненням глибше дізнатися про зміст професійної діяльності, визначає велику роль в трактуванні значення і сенсу професійної діяльності, що представляє як передумова інтересу. Даний компонент знаходить вияв у пізнавальній діяльності, що відбиває прагнення до придбання професійних знань, обізнаності про зміст обраної професії.

Емоційний компонент характеризує емоційне ставлення особистості до певного роду діяльності, що відображається в почутті задоволеності результатами певної діяльності, захопленості нею, позитивне ставлення до професії, впевненості в правильному її виборі.

Вольовий компонент відіграє значну роль у внутрішній мобілізації особистості для подолання труднощів при освоєнні професії. Він передбачає наполегливість, впевненість у подоланні труднощів в оволодінні професій.

Діяльнісний компонент включає як і потреба особистості в конкретній діяльності, так і активність в оволодінні професій, що проявляється в практичній діяльності, виражається в прагненні до проби сил, перевірці здібностей, бажанні самореалізуватися в обраній професії і ін. Даний компонент є системоутворюючим в структурі професійних інтересів.

Всі данні компоненти взаємопов'язані, але, тем не менш, в певний момент часу один з них може домінувати. Особливо взаємозв'язок емоційного та пізнавального компонентів полягає в тому, що пізнавальний компонент формує позитивне ставлення до обраної професії. Пізнавальний компонент посилює позитивне ставлення до професії, розкриває її значення і зміст. Вольовий компонент професійного інтересу проявляється тоді, коли після перших невдач вихованець займається далі діяльністю або кидає її. Наскільки розвинена воля у учня настільки й буде розвиватися інтерес в подальшому до професії чи ні.

Таким чином, аналіз наукових досліджень дає підставу трактувати професійний інтерес як виборче активно-позитивне ставлення до

певного виду професійної діяльності, пов'язане з бажанням займатися нею. Професійний інтерес виникає і розвивається в процесі діяльності і проявляється в вольовий, виборчої пізнавальної, і емоційної активності при зустрічі з різними об'єктами явищами дійсності. З урахуванням виділених характеристик даного поняття правомірним є виділення в структурі професійного інтересу чотирьох взаємопов'язаних компонентів: пізнавального, емоційного, вольового та діяльнісного. Їх взаємозв'язок становить основу розвитку стійкого професійного інтересу.

Наукове видання

**ПЕДАГОГІКА МИСТЕЦТВА
ДЛЯ КУЛЬТУРНОГО ЗРОСТАННЯ ОСОБИСТОСТІ
ВПРОДОВЖ ЖИТТЯ**

Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції

(7-9 листопада 2019 року)

Підписано до друку 21.11.2019. Формат 60x84/16.
Друк цифровий. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Ум. друк. арк. 10,23. Наклад 300 прим.
Зам. № 2966.

Видано та надруковано ФО-П Однорог Т.В.
72313, м. Мелітополь, вул. Героїв Сталінграда, 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