

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КАМ'ЯНЕЦЬ-ПОДІЛЬСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ІВАНА ОГІЄНКА

**АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ
ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ
МОЛОДІ ЗАСОБАМИ МУЗИКИ**

Кам'янець-Подільський – 2014
Видавець ПП Зволейко Д.Г.

УДК 785 (075.8)
ББК 85.310.002+74.580.0+74.570
А43

*Рекомендовано до друку вченою радою
Кам'янець-Подільського національного університету
імені Івана Огієнка;
(протокол №11 від 27 листопада 2014 р.)*

Авторський колектив:

Печенюк М.А., Прядко О.М., Чайка С.В., Карпенко Т.П., Ярова М.В.,
Федорова М.В., Гавриленко Л.М., Ватаманюк Г.П.

Рецензенти:

Козир А.В., доктор педагогічних наук, професор кафедри теорії та методики музичного освіти, хорового співу і диригування Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова;

Конет І.М., доктор фізико-математичних наук, професор, проректор з наукової роботи Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка;

Урсу Н.О., доктор мистецтвознавства, професор кафедри мистецьких дисциплін Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

А43 **Актуальні питання естетичного виховання молоді засобами музики :** монографія / М.А. Печенюк, О.М. Прядко, Г.П. Ватаманюк, Т.П. Карпенко та ін. ; за заг. ред. Печенюк М.А. – Кам'янець-Подільський : Видавець ПП Зволейко Д.Г., 2014. – 200 с.

ISBN 978-617-620-146-5

У колективній монографії висвітлюються питання проблеми естетичного виховання молоді у вищих, середніх педагогічних і мистецьких навчальних закладах. Адресовано студентам і викладачам, усім, хто науково-методично освоює практику вдосконалення викладання музичних дисциплін.

УДК 785 (075.8)
ББК 85.310.002+74.580.0+74.570

ISBN 978-617-620-146-5

© Печенюк М.А., Прядко О.М.,
Ватаманюк Г.П., Карпенко Т.П.
та ін., 2014

ЗМІСТ

ВСТУП..... 4

РОЗДІЛ 1. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ЗМІСТУ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ У ВИЩІЙ ШКОЛІ

Печенюк М. Вітчизняна музична спадщина – невід’ємна частина духовного життя суспільства 6

Прядко О. Аналіз науково-методичних проблем розвитку співацького голосу майбутніх педагогів-музикантів..... 27

Чайка С. Виховні особливості музичної народної творчості, використання її у роботі з студентами..... 53

Карпенко Т. Формування концертмейстерської компетентності майбутніх педагогів-музикантів 80

РОЗДІЛ 2. ОРГАНІЗАЦІЯ МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ В ШКОЛАХ РІЗНОГО ТИПУ НАВЧАННЯ І ДОШКІЛЬНИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ

Ярова М. Характеристика музичних навчально-методичних видань Поділля (кінця ХІХ – початку ХХ сторіччя) 105

Федорова М. Педагогічні умови формування основ художнього світогляду в учнів молодшого шкільного віку..... 120

Гавриленко Л. Психологічні особливості розвитку голосового апарату дітей шести-дев’яти років..... 140

Ватаманюк Г. Музично-ігрова діяльність як засіб формування комунікативних умінь старших дошкільників 164

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ..... 196

ВСТУП

За останні десятиріччя музична педагогіка досягла значних успіхів у теоретичному осмисленні процесів музичної освіти школярів, професійного становлення особистості вчителя музики, накопичила значний досвід його фахової підготовки. Однак, незважаючи на значну кількість опублікованих праць і проведених досліджень, ці проблеми залишаються актуальними. Зокрема, недостатньою є методологічна база музичної педагогіки загальноосвітньої та вищої шкіл; не дістала належного наукового узагальнення багатюща практика музичної освіти дітей; численні дослідження різних аспектів підготовки майбутніх учителів музики розрізнені між собою, не дають цілісної наукової картини цього феномена. У сучасних умовах пошуку наукових підходів творчого розвитку особистості, зростає роль школи і вишу щодо естетичного виховання молоді засобами музики. Особливу стурбованість викликає дефіцит естетичного виховання дітей і юнацтва у процесі вивчення творів музичного мистецтва.

У колективній монографії «Актуальні питання естетичного виховання молоді засобами музики» розглядаються актуальні питання змісту мистецької освіти та організації навчання засобами викладання дисциплін музичного циклу, незалежно від рівня і ступеня мистецької освіти – вищій чи середній, спеціальній чи загальноосвітній навчальній заклад. Використовуються терміни «учитель» і «учні» як узагальнюючі, що мають широке педагогічне тлумачення і можуть стосуватись процесу навчання у вищій та середній школі. При використанні терміну «учитель» (викладач, педагог) йдеться про фахівця, що проводить з учнями (студентами) навчальну і виховну роботу з мистецтва в навчальних закладах різного типу (загальноосвітні школи, школи мистецтв, дошкільні навчальні заклади, вищі навчальні заклади тощо).

Розробка змісту і проблематики теорії і методики навчання мистецтва сприятиме вдосконаленню навчального

процесу з викладання мистецьких дисциплін, збагаченню дидактичної підготовки фахівців різних мистецьких спеціальностей. Велика увага приділяється розкриттю виховного потенціалу музичного мистецтва.

Монографія репрезентована аналізом історії педагогічної теорії і практики, досліджень в галузі естетики, музикознавства, музичної педагогіки, психології з проблем естетичного виховання молоді засобами музики. Статті авторів відповідають напрямам наукової діяльності школи, яку засновано у 2005 році. Авторами монографії є кандидати педагогічних наук (Г. Ватаманюк, Л. Гавриленко, Т. Карпенко, О. Прядко, М. Федорова (Стасюк), С. Чайка, М. Ярова), які захистили дисертації під керівництвом професора М. Печенюк, ведуть активну науково-пошукову роботу, мають наукові доробки – статті, методичні рекомендації, монографії тощо. У працях учасників наукової школи розкриті головні напрями історії розвитку музичної освіти, теоретико-методологічні основи керування цим процесом; науково-методичні засади музичного виховання учнівської молоді на основі української національної культури; методика музичної освіти дітей. Особливий інтерес викликають праці, присвячені теоретико-методологічним аспектам професійної підготовки майбутніх учителів музики, розвитку їхніх творчих якостей.

Статті, вміщені у монографії, створеної під керівництвом професора М. Печенюк, відкривають можливості естетичного виховання учнівської і студентської молоді засобами музичного мистецтва, відповідають вимогам навчальних дисциплін шкіл різного типу навчання, вишів музично-педагогічних і мистецьких спеціальностей.

Доктор мистецтвознавства,
професор кафедри мистецьких дисциплін
Кам'янець-Подільського національного
університету імені Івана Огієнка

Н.Урсу

Розділ 1

Актуальні проблеми змісту мистецької освіти у вищій школі

Майя Печенюк

ВІТЧИЗНЯНА МУЗИЧНА СПАДЩИНА – НЕВІД’ЄМНА ЧАСТИНА ДУХОВНОГО ЖИТТЯ СУСПІЛЬСТВА

З часу проголошення незалежності і державності України музична педагогіка значно розширила ареал своїх досліджень. Пошук моделей музичного виховання, адекватних сучасному стану культури і цивілізації, є одним із найголовніших її завдань. При цьому можна реально спиратися на багатющій науковий потенціал національної системи освіти – праць О. Савченко, О. Сухомлинської, І. Беха, Н. Ничкало, С. Гончаренка та інших провідних дослідників. Вітчизняну музичну педагогіку як похідну від загальної створювали вчені, науковий доробок яких у цій галузі важко переоцінити, це – Г. Падалка, Л. Коваль, О. Ростовський, О. Рудницька, О. Щолокова, О. Олексюк, В. Дряпіка, О. Дем’янчук та інші дослідники, якими розроблено кардинальні положення про закономірності особистісного формування учнівської та студентської молоді у сфері музичного мистецтва. Формування духовного світу людини, закономірності гармонізації її життя, забезпечення природного входження до соціального середовища складають нині особливо важливий предмет наукових пошуків.

Проблема реалізації виховного, розвивального впливу мистецтва на становлення особистості є однією з фундаментальних в теорії і практиці педагогіки. Важлива роль у розвитку і поширенні національного музичного мисте-

цтва у наш час належить державному спеціалізованому видавництву «Музична Україна». Впродовж трьох останніх десятиріч видавництво вписало багато яскравих сторінок у самобутню історію української музики. Завдяки видавництву побачили світ незліченна кількість підручників, посібників, збірок пісень для учнів і студентів середніх і вищих навчальних закладів України. Свого часу «Музична Україна» щороку видавала великим накладом понад сто найменувань музичних творів авторів різних країн, плідно співпрацювала з композиторами Німеччини, Угорщини, Польщі. І нині в багатьох бібліотеках України можна побачити добротні видані мистецтвознавчі розвідки, пісенники, клавіри симфоній, опер, партитури, серед яких «Духовні піснеспіви» (осьмогласся), упорядковані Іоаном Дамаскіним ще у VIII ст.

Видання музичної літератури має своє коріння. Відомо, що ще Почаївська лавра була одним з найбільших розсадників культивування своїх творів (кантів та псалмів). Найвагомим доказом цього є вихід з Почаївської друкарні в 1791 р. першого друкованого видання «Богогласника» – збірки кантів та побожних пісень із текстами та мелодіями. Під тією самою назвою існували ще й раніше збірники кантів (найстаріший, що зберігся з 1734 р. – «Богогласник» з Грибова), але вони були рукописними та існували в одиничних примірниках [6, с. 7]. У друкованому почаївському «Богогласнику» у 4 розділах вміщено 238 пісень. Перший розділ містить 84 канти (мелодії й тексти) на Господні свята; другий – 59 кантів на свята Богородиці; третій – 64 пісні на честь святих; четвертий – 31 зразок творів морального характеру. Поява «Богогласника» мала велике значення для розквіту української музики, і вплив його був надзвичайно великий. Цей вплив, у першу чергу, позначився і на репертуарі народних співаків. Пісні, присвячені Різдву Христовому, сприйнялися як коляди і увійшли

до традиційного репертуару. Інші канти »Богогласника» увійшли до репертуару лірників та кобзарів і значно збагатили його.

Як відомо, М. Дилецький є одним із перших, хто написав навчальний посібник зі співу. Йому належить музично-теоретична робота «Грамматика пения мусикийскаго», що найбільш повно висвітлювала композиційні основи партесного співу. В названій роботі викладені правила співацького навчання дітей, у якій автор наголошував на важливості розуміння змісту пісні і виразного виконання. Рекомендував учителям виходити не з сили голосу, а знаходити шляхи зацікавлення дітей, звертаючись до їх свідомості. Ці правила дають нам уявлення про те, що видатні педагоги того часу заклали основу розуміння співацького процесу, хорового виховання особистості і сформулювали низку важливих методичних і практичних рекомендацій.

У першій половині XVII ст. вийшов перший навчальний посібник – «Азбуковник» (правила до читання «Псалтиря»). В ньому сформульовані основи співацького навчання, хоч мова там іде про грамоту взагалі. Навчання грамоті сприяло вихованню потрібних співацьких навичок, тому що розспівність при читанні була обов'язковою. Вона виховувалася з дитячих років і ставала національною особливістю мови.

Завдяки пожвавленню друкарської справи з відновленого видання нотного матеріалу вітчизняних композиторів, відроджується і музичне виконавське мистецтво. У Трапезній церкві Києво-Печерського заповідника часто тепер звучить «Літургія святого Іоанна Златоуста» К. Стеценка у виконанні хору «Фрески Києва». Повертаються твори, забуті імена, оригінали текстів. І тільки зараз можемо уявити, скільки шкоди завдали національній культурі роки воєнничого тоталітаризму. Однак, і в той час були митці, котрі зберігали прекрасні традиції минулого. Так, поява в 1989 році платівки «Зразки нотного обіходу

Києво-Печерської Успенської Лаври» у виконанні хору Київської консерваторії (тепер – Національна музична Академія імені П. Чайковського) під керуванням П. Муравського сприймається як відкриття вітчизняного хорового співу, тим більше, що запис зроблено ще 1972 року. Понад півтора десятиріччя чекав він втілення на платівку, яка одержала високу оцінку в багатьох країнах світу і сьогодні вже є філофонічною рідкістю. Прикладом високохудожнього прочитання церковного твору є виконання «Літургії» О. Кошиця студентським хором Національної музичної Академії під керуванням П. Муравського. У згаданій «Літургії» (написана у 1922 р.), за словами автора, поряд з оригінальним матеріалом та канонічними текстами використані «старовинні українські піснеспіви» [7, с. 14].

Академічний хор імені П. Майбороди за вісімдесят років Національного радіо України збагатив духовну скарбницю українського народу сотнями записів кращих зразків світової та вітчизняної хорової музики. Чільне місце в цьому доробку займають масштабні, соціально значущі оперно-симфонічні, кантатно-ораторіальні твори видатних вітчизняних композиторів, в яких стверджуються гуманістичні ідеали та загальнолюдські духовні цінності. Серед них – опери М. Лисенка «Утоплена» і М. Леонтовича «Русалчині луки», опера-ораторія В. Губаренка «Згадаймо, братіє моя...», кантата-симфонія С. Людкевича «Кавказ» та ін. Благотворні процеси національного відродження знайшли своє втілення у зверненні колективу до української хорової спадщини. До фонду записані хорові концерти М. Березовського, А. Веделя, Д. Бортнянського, М. Концевича, твори М. Леонтовича, К. Стеценка, М. Вериківського, О. Кошиця, Д. Січинського та ін. Зразком виконання величезної кількості хорових творів для багатьох колективів України є фондові записи хору Національного радіо України. Чимало закордонних імпресаріо, диригентів дуже часто звертаються до цих фондів,

щоб прослухати той чи інший хоровий твір. Тому, ця фоно-тека є надзвичайно цінним надбанням, своєрідним архівом, єдиною у своєму роді музичною бібліотекою не тільки Національного радіо, а й усієї України, яка постійно поповнюється. Отже, роль та досягнення хору Національного радіо України оцінюється не тільки в контексті минулих чи теперішніх успіхів, а й з точки зору впливу цієї ролі у збереженні та примноженні української музичної хорової спадщини для майбутніх поколінь [8, с. 108].

Могутній попит духовно-церковної музики, що породжує величезний попит на музичну літературу відповідного спрямування, активізує діяльність композиторів у жанрі хорової музики. Сьогодні в Україні, мабуть, немає композитора від керівника самодіяльних хорів, церковних регентів до метрів хорової справи, які б не докладали свої сили у найрізноманітніших формах духовної музики. Значною є жанрова амплітуда цих творів: від монументальних авторських партитур літургій до хорових піснеспівів на канонічні тексти або поезію, спрямовану на утвердження ідеї Божественного, Духовного. Укорінена в культурних шарах минулого духовно-релігійна музика забезпечує надійний зв'язок з національною традицією і, разом з тим, творить значну перспективу нових творчих шукань, суб'єктивних інтерпретацій, тлумачень форми і змісту з позицій моральних запитів нового часу: Є. Станкович пише ораторіального типу композицію «Нехай прийде Царство Твоє», Г. Гаврилець – хорові композиції «Отче Наш», Ю. Іщенко – кантату «Скорботна мати» на слова П. Тичини, В. Губа – «Духовний триптих». Вагомий доробок у галузі духовної музики має Л. Дичко. Орієнтуючись на стилістику української класики, і, насамперед, літургіку К. Стеценка і М. Леонтовича, вона написала дві літургії.

Однією із найхарактерніших рис релігійних традицій є церковний спів. Саме церковний спів є духовним

фундаментом музично-естетичного виховання молоді. Твори українських композиторів С. Гулака-Артемовського, М. Вербицького, І. Лаврівського, П. Сокальського, П. Ніщинського, С. Воробкевича, М. Лисенка, М. Калачевського, М. Гайворонського (автора двох літургій та окремих частин до них, стародавніх кантів та псалмів (9 для мішаного хору, 10 для однорідного), С. Людкевича (автора «Збірника церковних і літургічних пісень» (Львів, 1922 р.) для шкільних мішаних хорів, мають стати основним навчальним матеріалом шкіл різного типу навчання. Авторами перших шкільних українських підручників-співаників є С. Воробкевич, А. Вахнянин, І. Біликівський, К. Паньківський. У дитячому хоровому мистецтві накопичено значний досвід, який висвітлює стан сучасного хорового виконавства. Навчальні програми мають бути насиченими більш різноманітними творами, репертуар хорових колективів має включати високохудожні твори. Тому великого значення набуває поповнення репертуару музичних збірок і посібників, які впродовж багатьох років були в забутті і не перевидавалися. Серед них – збірки композиторів, які займалися збиранням народних пісень, М. Лисенка, М. Леонтовича, Ф. Колесси, Я. Степового, К. Стеценка та ін. Музично-педагогічний матеріал сучасних навчальних програм доповнюється творами зі збірок згаданих композиторів, які мають свої особливості. Наприклад, характерною рисою пісень збірки В. Верховинця «Весняночка» є багатогранність педагогічного та естетичного впливу їх на вихованців шляхом введення танцювальних елементів; збірка Я. Степового «Проліски» – навчальний посібник, який охоплює сто українських народних пісень, присвячених календарним святкам; до збірки пісень «Нам пора для України жити» увійшли перлини українських народних пісень патріотичного звучання. У хоровому доробку К. Стеценка теж значне місце займають обробки народних колядок і щедрівок. Найужива-

нішими засобами їх музичної драматургії є контраст тембрових барв, проведення теми різними партіями. На початку ХХ сторіччя проявився талант О. Кошиця – всесвітньовідомого хорового диригента та композитора, автора хорових обробок народних пісень, який писав, що українська пісня – це джерело духовного й національного здоров'я українського народу, мов Біблія минулого, мов Заповіт майбутнього. Серед його творів – героїко-епічні («Гей не дивуйте», «Ой на горі та женці жнуть»), ліричні («Ой ходить сон коло вікон», «Ой зійди, зійди ти, зоренько», «Понад синім морем»), жартівливі («Ченчик», «На вулиці скрипка грає»). Провідне місце у мистецтві України посідає і пісенне мистецтво Л. Ревуцького. У музиці композитора синтезовані риси українського фольклору і професійного мистецтва. Серед них – пісня «Ой чого ти почорніло», що відзначається героїко-епічним характером. Плідно працює у наш час, пише музику для дітей та юнацтва Б. Фільц. У збірці пісень для дитячого хору «Світе тихий» (2000 р.) вміщені твори духовної музики на канонічні тексти О. Олесья, Т. Шевченка, Л. Костенко. Завдяки різним видавництвам, які функціонують у країні, твори композиторів стають доступними для широкого загалу вчителів і виконавців.

Невичерпну скарбницю української національної культури складає музична спадщина Поділля. Подільський край багатий музичними традиціями. Великою популярністю користується дотепер пісня «Гандзя», яку виконують співаки-аматорами і професіонали. Автор слів і музики пісні, яку назвали народною, – український поет і композитор-аматор Д. Бонковський (16.06.1816 – 1869), який вчився і працював у Кам'янці-Подільському. У місті працював М. Завадський (7.08.1828 – 17.03.1887), польський і український композитор, педагог. Він займався творчою діяльністю, водночас працював учителем співу, зробив значний внесок у розвиток камерно-інструментальної

музики, вперше в історії фортепіанної музики звернувся до жанру рапсодії. М. Завадський – автор понад 500 творів. Його оригінальні твори, присвячені українській тематиці, – «Танці українських русалок», п'єса «Привітання степу», вокальні твори «Бурлацька пісня», «Запорожець» та ін. Думки-шумки, написані композитором, – твори на теми українських народних ліричних та жартівливих пісень.

З 1849 року в Кам'янець-Подільській духовній семінарії навчався С. Руданський (25.12.1833 (6.01.1834) – 21.04 (3.05) 1873). Тут захопився поезією, записував народні пісні, перекази, легенди, які побутували у Подільській губернії. У Кам'янці він написав свій перший твір «Сирота я безродний» (1856 р.). Його шість балад та чотири вірші-романси також написані у Кам'янці. На основі подільського фольклорного матеріалу С. Руданський написав цикл поезій під назвою «Лірникові думи», друге їх видання вийшло під назвою «Байки світовії в співах». Перебуваючи у Петербурзі, написав поезію «Повій, вітре», яка стала народною і облетіла весь світ.

Польський педагог, композитор і фольклорист А. Коципінський – уродженець села Андрихув, що поблизу Кракова (1816 – 14(26) 05.1866), навчався у Львові. З 1845 до 1949 року жив у Кам'янці-Подільському. Працюючи у музичному магазині, розповсюджував музичну літературу, займався педагогічною, композиторською діяльністю та збиранням фольклору. В 1855 році переїхав до Києва, де (1862 р.) упорядкував збірку під назвою «Пісні, думки і шумки руського народу на Подолі, Україні і Малоросії». Дотепер звучать народні пісні в опрацюванні А. Коципінського, серед них – подільська народна пісня «Гандзя», «Ой під вишнею», «Чом я в лузі не калина була» та багато ін. У нього навчався гри на фортепіано В. Заремба з Дунаєвець, згодом відомий піаніст, педагог і фольклорист. Творчість В. Заремби (15 (27). 06. 1833 – 11 (24) 1902), українського

педагога, піаніста і композитора стала яскравою сторінкою української музичної культури. Музичну освіту подолянин здобував у місті Кам'янці-Подільському. Після навчання на деякий час виїжджав до Польщі, а в 1854 р. повернувся до Кам'янця-Подільського і впродовж кількох років працював учителем гри на фортепіано. В. Заремба написав понад тридцять пісень на слова Т. Шевченка, видав збірку «Пісенник для наших дітей», збірку фортепіанних п'єс для дітей «Маленький Падеревський», куди увійшли полегшені переклади уривків з опер польських композиторів, творів Ф. Шопена та власні твори.

Кам'янецьчина багата музикантами-педагогами, які займалися виконавством, писали музику, збирали музичний фольклор. Одним із таких був Т. Ганицький (22.07.1844 – 22.07.1937). У 1903 р. заснував музичну школу у місті, про яку писала свого часу українська, польська, німецька, французька преса. Народився поблизу старовинного міста-фортеці Бар у дрібномаєтковій сім'ї поміщиків Ганицьких, власників села Чемериси Волоські (тепер село Журавлівка Барського району Вінницької області). Діоніс Ганицький та його дружина, музиканти-піаністи, виховали двох синів Тадеуша та Ігнаці, які теж присвятили своє життя музиці. Вчився Тадеуш Ганицький у Кам'янець-Подільській та Одеській гімназіях, мав бажання продовжувати навчання у вищій школі, але після польського повстання 1863 р. царський уряд вживав жорстких заходів щодо поляків, забороняючи їм навчатись у вищій школі. Тому поїхав у Відень (Австрія), там упродовж 1868-72 рр. навчався у найкращого скрипаля Якова Донта. Навчання музики продовжував у Берліні в Королівській Вищій музичній школі у відомого на той час музиканта Йоахіма, після закінчення школи став її професором. Згодом виступав у складі всесвітньовідомого оркестру «Берлінський симфонічний» та оркестру «Більзе». Концертне турне, яке Т. Ганицький здійснив Німеччиною як

скрипаль, принесло йому величезну славу. Потім – робота у Лодзі спільно з братом Ігнаці, де Тадеуш відкрив музичну школу. За кордоном він славився як виконавець і організатор, йому пророкували гарну кар’єру, але він мріяв про заснування шкіл на Батьківщині. І лише у 1901 р. брати Ганицькі повернулися на рідну землю, продали Чемериси і за виручені гроші відкрили 2 музичні школи: Ігнаці – в Барі, Тадеуш – у Кам’янці (1903 р.) з класами роялю, скрипки, співу, віолончелі і декламації. Випускники шкіл вступали до Варшавської, Берлінської, Паризької, Празької, Київської, Санкт-Петербурзької та інших консерваторій [5, с. 14-15].

Яскравою індивідуальністю, високим рівним композиторської майстерності позначена хорова спадщина композитора і педагога, подолянина М. Леонтовича, який вчився у Кам’янець-Подільській духовній семінарії. (Народився 1 (13).12.1877 р. у с. Монастирок Брацлавського повіту Подільської губернії в сім’ї сільського священика, загинув від рук бандитів 23.01.1921 р. в с. Марківка Вінницької області). Після закінчення семінарії працював учителем співу (Вінниця, ст. Гришино на Донбасі, Тульчин на Вінниччині). У 1903-04 рр. продовжив навчання музики при Петербурзькій придворній співацькій капелі і здав екзамену на реґента хору. Постать Леонтовича, творця вітчизняної хорової музики, хорового дириґента, збирача музичного фольклору, педагога, музично-громадського діяча, привертає увагу дослідників. М. Леонтович посів в українській музичній культурі місце самобутнього композитора-новатора, уславленого майстра хорової мініатюри, хорового дириґента, фольклориста, громадського діяча і педагога. Творча спадщина подолянина унікальна не тільки в українському, а й в світовому музичному мистецтві. М. Леонтович вписав яскраву і неповторну сторінку в розвиток національного хорового мистецтва, залишивши після себе понад 200 опрацювань народних пісень. Справжнім

шедевром хорової обробки стали «Щедрик» та «Дударик», У Кам'янець-Подільському державному університеті з його славними мистецькими традиціями проведено чотири всеукраїнські наукові конференції, присвячені музично-педагогічній діяльності композитора. На другій конференції її учасники ухвалили створити кабінет-музей імені М. Леонтовича. Відтоді студентська аудиторія поєднала в собі кабінет методики музичного виховання і музей М. Леонтовича. Відкриття музею відбулося 12 грудня 2002 року. До цієї події заслужені художники України, професор кафедри образотворчого мистецтва університету Б. Негода і доцент В. Лашко, виготовили барельєф – погруддя М. Леонтовича, який став окрасою музею. У музеї є збірки наукових праць, в яких надруковані статті про М. Леонтовича, матеріали конференцій, присвячені творчості композитора; монографії А. Завальнюка («М. Леонтович. Дослідження, документи, листи», Вінниця : Поділля-2000) і доцента Миколаївського державного університету імені В. Сухомлинського Л. Іванової («Музично-педагогчна діяльність М. Леонтовича», Вінниця: Розвиток, 2007); аудіозаписи музичних творів М. Леонтовича. Функціонування такого музею, де представлена творчість подільського композитора і педагога М. Леонтовича, є гарним прикладом для студентів і стимулом для навчання. Вони пишаються славним минулим Поділля, його особистостями, творчим спадком, зокрема М. Леонтовича, досліджують творчість митця, пишуть курсові і дипломні роботи, набувають досвіду для майбутньої пошукової і науково-дослідницької роботи.

Значну роль в організації національних хорів в Україні відіграв український диригент, педагог О. Приходько, який народився 5 (17). 1887 р. у с. Княжпіль, що неподалік м. Кам'янця-Подільського, помер 8.11.1977 р. у Празі. Навчався у Варшавському музичному інституті. Там організував хор «Української громади» і керував ним (1909-

1915 рр.), з 1915 до 1917 р. працював у Чернігові, з 1917 р. – у Києві. З юнацьких років захопився справою організації хорів національного спрямування. Коли у 1917 р. в Україні формувався Секретаріат, був запрошений до участі в роботі музичного відділу, став ініціатором у справі організації першого Українського національного хору в Києві (керівник К. Стеценко), Української республіканської хорової капели (керівник О. Кошиць), хорових колективів Поділля [2, с. 254]. У Кам'янці-Подільському відкриття Українського національного хору відбулося 30 червня 1918 року в помешканні товариства «Просвіта». У його відкритті брав участь О. Приходько. При хорі існувала школа для тих, хто не знав музичної грамоти, заняття в школі проводив збирач фольклору, композитор С. Козицький. 6 жовтня 1918 р. у Народному Домі відбувся перший виступ хору, на якому виконувався гімн М. Вербицького «Ще не вмерла України ні слава, ні воля», пісня К. Стеценка «Вкраїно-мати». 22 жовтня хор взяв участь у концерті-виставі на відкритті Кам'янець-Подільського Українського державного університету. Кам'янець-Подільському Українському національному хору до першої річниці його заснування присвятив свій твір К. Стеценко (сл. Олеся) «Сонце на обрії, ранок встає» [1]. О. Приходько керував хором у театрі М. Садовського в Ужгороді, згодом працював викладачем літератури та музики в учительській семінарії. З 1940 р. переїхав до Праги, там організував український музично-драматичний театр «Май», працював у студії і керував хором, син Андрій керував оркестром, обоє пропагували українське музичне мистецтво.

Окрім піаністів, скрипалів, вокалістів, музикознавців, на подільській землі народився кобзар В. Перепелюк (8 (21).11.1910 р., с. Боришківці Кам'янець-Подільської губернії. Помер у 2001 році, похований на Вінниччині). Самостійно опанував гру на бандурі і вже у 1939 р. виступав з концертами у складі Державного етногра-

фічного ансамблю кобзарів. Цього музиканта-самоука у 1944 році взяли у новостворений Державний український народний хор (тепер імені Г. Верьовки), де він все надолужував: вчився нотної грамоти, ансамблевого співу та гри тощо. В. Перепелюк – автор дум «Про визволення України», «Про Ковпака», «Доріженька», «Про закінчення війни», які увійшли до репертуару хору Г. Верьовки, нарису «Повісті про народний хор» (1970).

В. Іванов (13.11.1937 р.н., с. Сербка Комінтернівського району Одеської області, помер 06.07.2010, м. Миколаїв) – доктор мистецтвознавства, професор, академік Академії педагогіки і соціальних наук України, академік Міжнародної Академії енергоінформаційних наук, член Національної спілки композиторів України, фольклорист. Вищу музичну освіту здобув в Одеській консерваторії імені А. Нежданової (клас В. Шипа, В. Кондратьєва). Вчився в аспірантурі Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнології імені М. Рильського АН України. Написав понад 200 робіт. В. Іванов – автор праць «Дмитро Бортнянський» (1980 р.), «Микола Леонтович» (1982 р.), «Історія України в особах» (1992 р.), «Історія української музики» (1993 р.), «Духовні хорові твори М. Леонтовича» (1993 р.), «Співацька освіта в Україні у IX-XVII ст.» (1997 р.), «Навчання церковного співу в Україні у IX-XVII ст.» (1997 р.), «Словник термінів і слів українського церковного співу» (2007 р.), «Тадеуш Ганицький» (2007 р.), «Доктрина знаменного співу» (2000 р.), збірник оригінальних творів «Моя ліра» та ін. Здійснив низку опрацювань подільських пісень, записаних на Кам'янецьчині, серед них – від краєзнавця Тамари Сис-Бистрицької.

У 50-70 рр. XX ст. у місті жили і працювали такі музиканти, як В. Старенький, І. Краєв'янов, К. Голубовський. Окрім викладацької роботи, вони мали творчі колективи, писали і аранжували музичні твори. На 60-70 роки минулого

сторіччя припадає творчість викладачів культурно-освітнього училища (згодом училище культури, тепер коледж культури і мистецтв) Бориса Слюсара, Ігора Краєв'янова, Володимира Панчука, Владлена Жаріна.

На Поділлі і за його межами відоме ім'я Б. Ліпмана – педагога, диригента і композитора, який впродовж 50-ти років (1950-2000 рр.) керував хоровою капеллою Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Народився 1925 р. в Кам'янці-Подільському – помер у 2008 р. Б. Ліпман був одним із перших, хто за дорученням ректорату формував колектив педагогічного факультету, тоді Кам'янець-Подільського педагогічного інституту. Постійна робота в колективі відобразилася у його творчості. Окрім аранжувань українських народних пісень для жіночого, дитячого та мішаного хорів Б. Ліпман пише власні вокальні та хорові твори на слова Ю. Альперіна, К. Грубляк, А. Малишка, В. Матвієнка та ін. Багато з них присвячені Україні, подільському краю та рідному місту.

Музика О. Беца (1.08.1938 р. н.), який до 2013 р. працював у Кам'янець-Подільському національному університеті імені Івана Огієнка (викладачем класу баяна), заслуженого працівника культури України, члена Національної всеукраїнської музичної спілки, лауреата обласної премії в галузі музичного мистецтва імені В. Заремби, подільського композитора, збирача фольклору Поділля, засновника і керівника народного ансамблю «Подільські акварелі» – часто звучить на концертних естрадах, її виконують і професійні виконавці, і аматори. У творчому доробку О. Беца понад 200 інструментальних, вокальних та хорових творів, серед яких переважають опрацювання обрядових пісень і танців: «Весільна полька», «Подільські гуляночки», «Ойра», «Варварка», «Ковалі», «Юрківська кадрили», «Ой їхав я коло млина» та ін. О. Бец – композитор-лірик, його музика світла, радісна, мелодійна. Прикладом є

твори: «Пісня про рідне місто» (сл. Ю. Гуреєва), «Рідна наша мова» (сл. Ю. Рибчинського), «Пада вечір» (сл. В. Морданя), «Лебідонька» (сл. В. Нечитайла). Є в композитора твори патріотичні «Ода Кам'янцю» (сл. К. Вовк), лірико-патріотичні «Ти Україну привітай» (сл. Д. Канілевської), «Мое Поділля чарівне» (сл. Ю. Хаята). До 80-річчя університету (22 жовтня 1998 р.) хорова капела вперше виконала «Гімн Подільському університету» (сл. З. Запорожан). Окрім пісень, О. Бец чимало написав оркеструвань для створеного ним ансамблю народної музики «Подільські акварелі», керівником якого був упродовж сорока років.

У 80-ті роки ХХ ст. стають відомими імена музикантів-професіоналів, які народилися і вчилися у місті. До біографічного довідника «Мистецтво України» заслужено ввійшло ім'я композитора П. Ладиженського (10.11.1946 р.н.), члена Національної спілки композиторів України. З 1996 р. живе і працює в Санкт-Петербурзі. Підтримує творчі стосунки з подолянами, написав вокальний цикл «Випускаю думи свої» на слова поета М. Гірника (1991). В Україні нині добре відоме ім'я О. Яковчука (21.05.1952 р.н., с. Черче Чемерівського району Хмельницької області) – українського композитора, члена Спілки композиторів України. Навчався у Кам'янець-Подільській міській музичній школі. Продовжив заняття у Хмельницькому музичному училищі імені В. Заремби на теоретичному відділі (1971), вищу освіту здобував у Київській консерваторії імені П. Чайковського (1971-1976 рр.). Після закінчення консерваторії О. Яковчук працював редактором музичного мовлення Українського радіо (1976-1979 рр.), потім завідувачем музичної частини Київського молодіжного театру (1979-1983 рр.). Лауреат багатьох республіканських конкурсів різних років, О.Яковчук, працює зараз у Національній музичній академії (Київ). У доробку композитора – твори різних жанрів: балети, опери, кантати, ораторії, симфонічні поеми, твори

для струнного та духового оркестрів, баяна. Також написав чимало пісень, здійснив опрацювання народних пісень. З-під його професійного пера вийшли опера «Незабутнє» за мотивами повісті О. Довженка, балет «Пригоди у Смарагдовому місті» за О. Волковим, ораторія «Скіфська пектораль» на вірші Б. Мозолевського, п'ятнадцять кантат для різних виконавських складів, дві симфонічні поеми («Подвиг» та «Золоті ворота»), п'ять симфоній для симфонічного оркестру, сім інструментальних концертів, «Концертна тріада» для скрипки, альту і віолончелі та симфонічного оркестру, значна кількість творів для оркестру українських народних інструментів та естрадно-симфонічного оркестру. Вокальний цикл О. Яковчука для баса та фортепіано «12 сонетів В. Шекспіра», створений у 2009 р., увійшов до світової антології українського романсу. Особливе місце у творчості О. Яковчука посідає хорова музика. Композитор на сьогодні створив 236 обробок українських народних пісень для різних хорових складів, що є своєрідним рекордом у наш час. Необхідно відзначити, що ці обробки спираються на вагомий фольклорний матеріал, численні народні зразки, які композитор записав у багатьох експедиціях особисто. Можна переконливо стверджувати, що в Україні немає практично жодного професійного колективу, який би не виконував хорові твори майстра. Хорові твори композитора незмінно присутні в репертуарі провідних українських хорів Канади, США, Англії, Франції та Німеччини. Як фольклорист, О. Яковчук зібрав більше 1500 українських народних пісень в Україні, Словаччині та Югославії. Його етнографічна діяльність здобула визнання завдяки появі двох збірок народних пісень: «Пісні з Поділля» («Музична Україна», 1989 р.) і «Колядки та щедрівки» (ВАУК, 1990 р.). Вишукана камерна музика О. Яковчука, вирізняється самобутністю і чистотою стилю яка, часто виконується у концертних залах світу. Саме за камерні твори він

отримав у Європі три міжнародні премії в 90-х рр. минулого століття. Його «Прелюдії та фуґи» для фортепіано увійшли до навчально-педагогічного репертуару студентів музичних академій, училищ. Вони також часто виконуються провідними виконавцями із різних країн в Україні, Росії, Західній Європі, Канаді та США. О. Яковчуком написані фортепіанні твори для всіх вікових категорій піаністів, – від початківців до професійних концертних виконавців. Більше половини написаних творів композитора опубліковано видавництвами України, Росії та Канади. Чільне місце у творчості О. Яковчука посідає симфонія-реквієм «Тридцять третій», присвячений жертвам Голодомору для солістів, мішаного хору та симфонічного оркестру на вірші В. Юхимовича. Твір, створений у 1990 р., ще за комуністичного режиму, чекав на своє виконання довгих 13 років. Реквієм духовно збагачує історичну пам'ять нашого народу, зміцнює його національну свідомість. Неодноразово виконаний у різних концертних залах світу (Україна, Росія, Канада, Англія).

Попович Анатолій Васильович (2.01.1945 р.н.) – член Національної всеукраїнської музичної спілки, викладач Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. За успіхи у педагогічно-творчій роботі, за багаторічну сумлінну працю і особистий внесок у справу навчання та виховання молоді А. Попович нагороджений почесною грамотою Міністерства освіти і науки України (1993 р.). Вищу освіту отримав у Кам'янець-Подільському державному педагогічному інституті. Понад 30 років працює викладачем цього навчального закладу і понад 20 працював учителем музики у дитячому закладі № 30. Серед пісень для дітей дошкільного і шкільного віку – «До школи» (сл. М. Чепурної), «Мала українка» (сл. Ю. Шкрумеляк), «Свята ніч» (сл. Р. Завадовича) та ін. Музично-творча діяльність А. Поповича не обмежується піснями для дітей. Репертуар для дорослих виконавців і колективів представ-

лений творами: «Ода Кам'янцю» (сл. О. Трофанчука), «Дана» (сл. Н. Матейцевої), «До пісні» (сл. В. Матвієнка), «Рідна хата» (сл. М. Воньо) та багато ін. У навчально-методичному посібнику «Українські дитячі народні пісні і поспівки» (2014 р.) представлені аранжування творів для однорідного і мішаного хору. Ця добірка творів, аранжованих митцем – продовжувачем справи Великого Подолянина М. Леонтовича, є своєрідним внеском у скарбницю збереження і пропаганди народного музичного мистецтва.

Професор Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка, кандидат педагогічних наук, член вченої ради Подільського відділення ІМФЕ імені М. Рильського НАН України З. Яропуд (24.04.1949 р.н., с. Зубра поблизу Львова) крім педагогічної роботи, займається збиранням пісенного фольклору південно-західного регіону Поділля. Результатом творчої роботи є видання монографії «Прилетіла ластівочка» (українська пісенно-фольклорна спадщина Поділля), в якій систематизовано і обгрунтовано народнопісенний матеріал, що витворився і побутує на терені південно-західного Поділля; навчально-репертуарні посібники «Камерні вокально-інструментальні твори», «Диригентська практика у духовній хоровій музиці»; збірки хорових творів «Українські народні пісні в обробці для хору без супроводу» (українська пісенна духовна спадщина); 50-90 псалми для вокального дуету і струнного квартету; «Пісні та хори у супроводі фортепіано»; солоспіви – «Полюбилася я», «У гаю, гаю» (сл. Т. Шевченка), «Колискова» (сл. В. Дзюпіної), «Любов і літо» (сл. Л. Костенко), «Земля моїх батьків» (сл. В. Матвієнка), «Ода Кам'янцю» (сл. В. Лашка), «Давай же, голубко, удвох посумуєм» (слова народні); романси «Ви знаєте, як липа шелестить» (сл. П. Тичини), «Я розкажу про квіти і про сад» (сл. Г. Чубач), «Сонце ховається в житі» (сл. В. Нечитайла).

У творчому доробку З. Яропуда опрацювання народних пісень для жіночого, дитячого та мішаного хорів (колядки, щедрівки і духовні піснеспіви), серед них – колядки («Пане-господарю, я на вашім дворі», «Ірод цар», «На горі корчма горіхова»), гаївки («Ой дивно нам, дивно», «Ой дівчата, весна красна»), щедрівки («Зажурилася перепеличка»), подільські пісні («Налетіли гуси», «Подільський гопак») та багато ін. Народні пісні – це те джерело, той ґрунт, з якого бере початок, на якому базується творчість композитора-педагога. Кредо митця – пізнавати народні мистецькі скарби, плекати і зберігати українську народну пісню, шанувати її відповідно, при всякій нагоді популяризувати, тим самим прискорювати процес закріплення у світі імені українців як висококультурного, рівного з іншими, народу.

Поділля – батьківщина славетних музикантів, народних артистів України диригента оркестру народних інструментів України: В. Гуцола, диригента хору Національного радіо Л. Шавловської, співаків М. Кондратюка, В. Зінкевича, М. Гнатюка. Високим художнім рівнем виділяється творчість сучасних композиторів М. Балемі, А. Потапова, О. Лукіна, М. Люшні, І. Пустового, Р. Суров'яка, В. Кравчука, О. Дудара. Серед усіх яскраво виокремлюється творчість М. Балемі, автора опери «Вічний етап», симфонічної поеми «Поділля», сюїти «Шевченкіана» («Причинна», «Катерина», «Думи мої»), дитячої сюїти «Весна на Поділлі», дитячої хорової сюїти «Тосі-тосі», циклу вокально-хорових творів, зокрема «Козацькому роду нема переводу», «Гетьмани», «Защебече соловейко», «І серцем лину», «Стоїть козак на чорній кручі», «Орися ж ти, моя ниво», триптиха «За стінами ранку», багатьох фольклорно-етнографічних композицій, концертних п'єс, популярних пісень на власні вірші та поезії українських авторів «Ти мій сон золотий», «Невгасима любов» (на сл. П. Карася) та ін. Найбільш популярною стала пісня композитора «Козацькому роду

немає перекладу». Пройнята шляхетним духом вольності, ця пісня облетіла Землю, набувши значення візитівки Поділля [3]. Пісня звучить в аматорських колективах, у школах, творчих звітах колективів, на концертах діаспори.

Фундаторами музичної освіти і культури на Поділлі закладена та основа, на якій ґрунтується творчість сучасних композиторів. Вони примножують творчі здобутки української музичної культури. У світ високого мистецтва йдуть подоляни завдяки умілій і копіткій праці талановитих педагогів-музикантів навчальних закладів освіти і культури. Творчі традиції музичних шкіл Поділля знаходять своє продовження у школах мистецтв області, Кам'янець-Подільському коледжі культури і мистецтв, музичному училищі імені В. Заремби, Кам'янець-Подільському національному університеті імені Івана Огієнка, Хмельницькій гуманітарно-педагогічній академії.

Таким чином, завдяки творчій спадщині митців зростає духовна і музична культура вихованців, завдяки методичному забезпеченню музикознавчою, музично-педагогічною літературою, фонотеками зростає ефективність навчального процесу, популярність музичного мистецтва, з'являються нові виконавці, колективи, розширюється коло аматорів цієї глибоко української національної сфери художньої культури. Дослідження теоретичних питань художнього виховання доводять виключну роль національного мистецтва у формуванні естетичної культури молоді, а також широкі можливості діяння мистецтва через свідомість на духовний світ людини. Національне музичне мистецтво володіє властивістю розкривати ідеї, почуття та характери конкретної народності. Людина в процесі освоєння творів національного мистецтва обирає для себе образи щодо наслідування, осмислює свої моральні принципи. Значення української духовної музичної спадщини в цьому процесі незаперечно

велике, вона плідно впливає на розвиток духовного рівня підростаючого покоління.

Українське національне мистецтво є складовою частиною культурного рівня життя народу і розвиток держави неможливий без духовного оновлення суспільства. Ось чому проблема збереження й розвитку національного духовного багатства є однією з найвагоміших на сучасному етапі. Моральність, чисті помисли, культура буття, проникливе ставлення до віри і віросповідання, милосердя, доброта, турбота про розвиток мови і народних звичаїв, шанобливе ставлення до надбань музичної мистецтва – ось неповний перелік понять, які стали основою системи духовного життя суспільства.

Список використаних джерел

1. Державний архів Хмельницької області. – ФР 1515 – Оп.1. – Спр. 2, 4.
2. Лисенко Іван. Словник співаків України / Іван Лисенко. – К. : Рада, 1997. – С. 254.
3. Маєстро Кам'янця / Євгена Богдан // Подільські вісті. – 1996. – 20 лютого.
4. Музыкальная школа О.Д. Ганицкаго (1903-1913) / составитель А. Гольдман : издание автора. – Каменець-Подольськ : Б. Байнбаума, 1913. – С. 14-15.
5. Нудьга Г. Слово і пісня / Григорій Нудьга. – К. : 1985. – 284 с.
6. Смоляк О.С. Церковні пісні для мішаних і однорідних хорів / О.С. Смоляк. – Тернопіль, 1994. – С. 6-7.
7. Степанченко Г. З вірою в серці / Г. Степанченко // Музика. – 1991. – № 5. – С. 14-15.
8. Шавловська Л.І. Озвучення музичної спадщини М. Леонтовича хором імені П. Майбороди / Леся Іванівна Шавловська // Збірник наукових праць. – Кам'янець-Подільський : ПП Мошак М.І., 2007. – Вип. 13. – С. 108-110.

АНАЛІЗ НАУКОВО-МЕТОДИЧНИХ ПРОБЛЕМ РОЗВИТКУ СПІВАЦЬКОГО ГОЛОСУ МАЙБУТНІХ ПЕДАГОГІВ-МУЗИКАНТІВ

Сучасний розвиток вітчизняної вищої школи відбувається в умовах протікання складних інтеграційних процесів в освітньому просторі. Нові освітні перспективи значно розширюють можливості майбутньої професійної реалізації підростаючого покоління громадян України. Актуальні суспільні запити вимагають переосмислення існуючої в державі системи підготовки освітніх кадрів, забезпечення умов для підготовки конкурентоспроможних фахівців на світовому ринку праці. Прагнення виховати нове покоління громадян з високим рівнем громадянської свідомості, патріотичних почуттів вимагає від вищої школи змінювати освітні підходи у процесі підготовки майбутніх педагогів.

Враховуючи політичні, соціальні умови розвитку сучасного українського суспільства, з особливою гостротою постає проблема морального виховання школярів, формування у них непохитної громадської позиції, чіткої національної самоідентифікації. Ефективним засобом впливу на формування свідомості учнів, їх інтелектуальної та емоційної сфери є музика. Саме музику називають могутнім засобом всебічного розвитку особистості дитини, її культури почуттів, духовності. В. Сухомлинський називав музику могутнім засобом естетичного виховання. Він писав, що вміння слухати і розуміти музику є однією з елементарних ознак естетичної культури, без якої неможливо уявити цілісного повноцінного виховання [14, с. 296]. Музика здатна спонукати школяра до морально-естетичних переживань, активного мислення, емоційного співпереживання. Засобами музики діти можуть виражати свої почуття до рідної землі,

природи, її історії, своєї родини. Морально-патріотичні почуття дітей закладаються через любов до свого народу, його культури, найглибшим виразником якої є національна музика. Тому саме на вчителя музики покладається обов'язок засобами музичного мистецтва ефективно проводити процес морально-естетичного виховання школярів.

Поліфункціональність професії вчителя музики вимагає від нього володіння знаннями і вміннями у різних сферах діяльності: науково-методичній, викладацькій, організаторській, виконавській. Так, педагог-музикант має досконало володіти власним співацьким голосом, умінням гри на музичному інструменті, бути виконавцем, лектором, володіти педагогічною майстерністю, ґрунтовними знаннями методики музичного виховання учнів, бути обізнаним із сучасними тенденціями розвитку культури та освіти.

Метою професійної підготовки студентів музично-педагогічних спеціальностей вищих навчальних закладів є формування всебічно підготовленого фахівця національної школи, здатного на високому рівні організовувати та проводити урочну, позакласну і позашкільну музично-виховну роботу в школах; працювати на посаді викладача музики в школах різного типу з поглибленим вивченням музично-естетичних дисциплін.

Співацький голос є основним інструментом професійної діяльності вчителя музики. Тому важливим елементом фахової підготовки майбутніх педагогів-музикантів є розвиток їх вокальних умінь та навичок, озброєння студентів ґрунтовними знаннями в галузі вокальної педагогіки та методики викладання вокалу. Володіння вчителем музики співацьким голосом еталонного звучання, позбавленим будь-яких недоліків голосоутворення, є важливою умовою його фахової компетентності. Г. Урбанович зазначав, що «співацький голос вчителя – голос, який є головним знаряддям праці вчителя, унікальним у своєму роді засобом

передачі мистецтва співу, інструментом навчання та виховання, носієм музичної та іншої інформації» [15, с. 24].

Сфера використання вокальних умінь у професійній діяльності педагога-музиканта надзвичайно широка. Так, вокально-виконавська діяльність учителя реалізується під час ілюстрування музичних творів на уроках музики, концертних виступів педагога, проведення уроків-лекцій та різноманітних виховних заходів у школі. Вокальні дані необхідні педагогу під час його роботи зі шкільним хоровим колективом, малими вокальними формами, у роботі з солістами.

Вокальна підготовка майбутніх педагогів-музикантів є важливим компонентом фахової підготовки студентів музично-педагогічних спеціальностей у вищій школі, що дістало широке висвітлення у психолого-педагогічній, науково-методичній літературі. Загальнопедагогічні засади професійної освіти майбутніх учителів висвітлюються у працях А. Алексюка, І. Беха, І. Зязюна, В. Кременя, І. Підласого, М. Фіцули, М. Ярмаченка. Визначенню специфіки педагогічної діяльності вчителя присвятили свої дослідження С. Архангельський, В. Галузинський, В. Сластьонін. Питання професійної підготовки майбутніх педагогів-музикантів та сучасної теорії музично-педагогічної освіти розкриваються у працях О. Дем'янчука, Л. Масол, О. Олексюк, Г. Падалки, О. Ростовського, О. Рудницької, Г. Щолокової. Методичні аспекти підготовки майбутнього вчителя музики розкривають Л. Арчажнікова, А. Козир, В. Муцмахер, Ю. Ростовська, Л. Хлебнікова.

Основні положення теорії розвитку співацького голосу у вокальній педагогіці висвітлювали Н. Гребенюк, Л. Дмитрієв, В. Ємельянов, В. Морозов, О. Стахевич. Теоретичні основи методики викладання вокалу закладено в працях В. Мордвінова, П. Голубева, Д. Аспелунда, С. Юдіна, Л. Дмитрієва, А. Здановича, Д. Євтушенко, П. Органова, О. Микиші. Питання вокальної підготовки майбутніх педа-

гоїв-музикантів розкривають Л. Василенко, О. Маруфенко, А. Менабені, Г. Стасько, Ю. Юцевич.

Історичні аспекти розвитку української вокальної педагогіки вивчали В. Антонюк, Б. Гнидь, В. Іванов, Л. Прохорова.

Методика розвитку співацького голосу ґрунтується на методичних засадах вітчизняної та зарубіжної вокальної педагогіки, глибокому вивченні музичних традицій українського народу. Питання збереження традицій українського вокального мистецтва та використання новаторських ідей у подальшому розвитку є надзвичайно важливим. У національній доктрині зазначається: «Національне спрямування освіти є одним з основних пріоритетів... Національне виховання спрямовується на залучення громадян до глибинних пластів національної культури і духовності, формування національних світоглядних позицій, ідей, поглядів і переконань на основі цінностей вітчизняної та світової культури» [5, с. 235]. Таке глибоке розуміння проблеми можливе лише за умови передбачення перспективи розвитку музичного мистецтва в майбутньому, яке має базуватися на вивченні його здобутків. Відсутність перспективи розвитку вокального мистецтва так само згубне для нього, як нівелювання випробуваних часом традицій.

Українська вокальна школа – явище історичне. Формування її методичних засад відбувалося під впливом складних історичних, соціокультурних та політичних подій. Опрацьовуючи літературні джерела, які містять інформацію про перші музичні посібники, бачимо, що музично-теоретичні основи викладання співу науковці зустрічають у Ірмолях кінця XV ст. Автором однієї з перших друкованих праць з історії співу вважають Тараса Земку. Основною методичною працею з питань вокальної педагогіки XVII ст. вчені вважають «Чин мусикийских согласий», в якій описуються методи виховання співаків вітчизняних педагогів-музикантів [2, с. 8]. Праця «Наука всея мусікії, аще хочеши,

чоловіче, розуміти киевське знамя і пініе согласное і чинно сочиненное» вміщувала унікальну добірку навчальних етюдів для сольфеджування, низку розгорнутих аріозних композицій, призначених для розвитку високої вокальної техніки, досконалої сольмізації. Найбільш повними розробками з методики знаменного співу вчені вважають праці «Азбука знаменного співу» (1668 р.) О. Мезенця та «Ідея граматики мусікійської» (1675 р.) М. Дилецького. Науковці зазначають, що вперше теоретичне обґрунтування методичної концепції знаменного співу здійснив М. Дилецький у працях «Ідея граматики мусікійської» та «Спосіб до заправи дітей», де містилися цінні методичні поради щодо вироблення навичок кантиленого співу, розвитку співацького дихання, чіткості дикції, унісонного співу, правила та норми охорони голосу виконавців [7]. У 40-х рр. XVIII ст. використовується підручник М. Березовського «Буквар и музикальная грамота». В історичних джерелах знаходимо відомості про методичну працю І. Левицького «Гласопісонець учебний», в якій уперше у вітчизняній вокально-методичній літературі було вміщено зразки вокальних вправ, що містилися у розділі «Інформація голосу» [1, с. 18].

Отже, на основі сформованих у народному співі та церковній вокальній культурі традицій виконавства, функціонування співацьких шкіл, накопичення педагогічного досвіду виховання співаків в Україні, формуються методичні основи української академічної школи співу, виникає понятійний апарат вокальної педагогіки. Методичні засади навчання знаменному співу поступово сформували вітчизняний стиль виконавства, якому притаманні «...навичка плавного ведення мелодичної лінії, наповнення мелодії широким диханням, системою пружного дихання; формування навичок вокалізації на основі опосередкованого розспівування; оволодіння умінням співу в унісон... з опорою на примарні тони голосу; розвиненої техніки вимови, осмисленого розспівування тексту зі збереженням логічних наголосів» [2, с. 111].

У другій половині ХХ ст. результатом накопиченого досвіду поколіннями педагогів-вокалістів стали науково-методичні роботи вітчизняних педагогів-вокалістів М. Микиші, Д. Євтушенка, у яких викладено методичні засади української вокальної педагогіки. На відміну від методики викладання вокалу ХVІІІ – початку ХІХ ст., яка характеризувалася певною схоластичністю навчання, відсутністю наукового підґрунтя, врахування знань фізіології голосового апарату, методичні засади вокальної педагогіки ХХ-ХХІ ст. базуються на ґрунтовних наукових відкриттях у галузі медицини, психології, акустики.

Упродовж останніх років в Україні вийшли ґрунтовні праці з вокальної педагогіки, у яких висвітлюються методичні засади розвитку співацького голосу сучасного етапу розвитку вітчизняної школи співу. Це праці В. Антонюк, І. Колодуб, Ю. Юцевича, О. Стахевича.

Аналіз та узагальнення науково-методичної літератури з проблем методики викладання вокалу дозволили виявити основні вимоги до співацького голосу вокаліста, які викладені у проаналізованих працях. Так, сучасна вокальна педагогіка ґрунтується на таких основних положеннях: змішаному типі дихання (нижньореберному-діафрагматичному); природному положенні гортані при співі; вирівнюванні регістрового звучання голосу, прикритому звучанні верхнього регістру голосу; наявності в голосі високої та низької співацької форманти, розвиненості співацького вібрато; нейтралізації звучання голосних.

Вивчаючи вимоги до вокально-педагогічної підготовки майбутніх педагогів-музикантів, необхідно враховувати найтісніший зв'язок їх фахової підготовки з розвитком мистецтва, культури, суспільства в цілому, а також особливу логіку формування вокально-педагогічних умінь та знань. Фахова підготовка музично-педагогічних кадрів країни здійснюється на музично-педагогічних факультетах вищих

навчальних закладів, які є важливою ланкою системи освіти України. Студенти, які обирають професію педагога-музиканта, отримують ґрунтовну музичну освіту і повинні забезпечувати потребу шкіл країни у кваліфікованих педагогічних кадрах. Вступаючи в сучасні умови соціального життя, прийоми та методи вокальної педагогіки випробовуються ними, перевіряються, і якщо відповідають новим культурно-історичним вимогам, залишаються та вдосконалюються, або відмирають, вступаючи у протиріччя з ними. Певний консерватизм вокальної педагогіки ізолює її від тимчасових модних тенденцій та впливів, забезпечуючи таким чином збереження та примноження національних традицій вокального виконавства.

Сучасний стан культурного розвитку суспільства, з одного боку, обумовлений тенденціями відродження національних традицій, звернення до вивчення народного культурного надбання. З іншого боку – загальний культурний рівень розвитку суспільної свідомості піддається значним впливам сучасних мистецьких течій, які виникають на тлі полікультурного мистецького простору, діалогу культур. Варто відзначити певні негативні тенденції впливу на свідомість молоді масової культури, яка часто справляє руйнівний вплив на особистість дитини, її духовність, здатність адекватного сприйняття оточуючого світу. Тому важливим завданням сучасних вищих навчальних закладів країни є підготовка музично-педагогічних кадрів, здатних здійснювати вплив на свідомість учнів за допомогою використання кращих зразків музичного мистецтва, задіявання багатющого пісенно-фольклорного вокального надбання. Професійна підготовка майбутнього педагога-музиканта має передбачати виховання справжнього патріота, здатного засобами музичного мистецтва пробудити у школярів любов до своєї Батьківщини, сприяти відродженню та примноженню духовного надбання українського народу. Вчитель

музики у школі має бути добре ознайомленим із сучасними тенденціями розвитку світового музичного мистецтва, володіти ґрунтовними знаннями останніх наукових досягнень у галузі вокальної педагогіки, навичками критичного аналізу музичного матеріалу. Висока професійна підготовка випускників музично-педагогічних спеціальностей полягає у досконалому знанні обраного предмета, здатності до постійної роботи над підвищенням фахового рівня, в умінні власним прикладом впливати на формування інтелекту та духовно-емоційної сфери учнів.

Учитель музики має добре орієнтуватися в сучасному культурному просторі, бути ознайомленим із новими тенденціями розвитку культури та мистецтва, реагувати на нові культурні запити школярів. Аби відповідати запитам суспільства та культури в умовах сьогодення майбутній педагог-музикант має володіти методикою постановки співацького голосу у різних манерах співу. Врахування інтересів дітей у виборі музичних творів для позаурочного виконання є важливим фактором формування у них мотивації до вокально-хорової діяльності. Вчитель має вміти адекватно оцінювати вокальний потенціал дітей, схильність співати у певній манері виконання. У процесі добору вокально-хорового репертуару важливим є врахування вікових фізіологічних та психологічних особливостей розвитку дітей, рівня сформованості їх емоційної компетентності.

Сучасні вимоги до вокальної підготовки майбутнього вчителя музики зумовлені як внутрішніми (іманентними), так і зовнішніми чинниками. Так, до іманентних чинників, які впливають на процес вокально-педагогічної підготовки вчителя музики у вищому навчальному закладі, відносимо внутрішні закономірності та принципи вокальної педагогіки та методики викладання вокалу. Зовнішні чинники впливу на процес вокального підготовки студентів музично-педагогічних спеціальностей обумовлені сучасними запитам

суспільства щодо особистості педагога, його професійних якостей та фахової компетентності. Сучасний культурний мистецький простір вимагає підготовки фахівців здатних займатись вихованням культурних смаків школярів, здійснювати активний вплив на їх свідомість та світосприйняття.

Методика розвитку співацького голосу майбутніх педагогів-музикантів має свою специфіку, зумовлену особливостями вокальної підготовки студентів музично-педагогічних факультетів. Процес підготовки майбутніх учителів до вокально-педагогічної діяльності у школі вимагає чіткого усвідомлення значення впливу особистості вчителя музики, його педагогічної компетентності та рівня професійної підготовленості на формування музичної культури школярів. Досконале володіння педагогом співацьким голосом, широкою палітрою засобів передачі змісту вокального твору є необхідною умовою залучення учнів до світу музичного мистецтва.

Учитель музики у школі не обов'язково має володіти голосом з великим діапазоном та силою звучання, як у професійного співака. Він може мати скромні вокальні дані, але з правильною постановкою голосу, відсутністю будь-яких недоліків голосоутворення, достатнім об'ємом діапазону, який би відповідав вимогам камерного співацького голосу, має володіти широкою палітрою динамічного діапазону та тембральних характеристик. Ю. Юцевич класифікує співацький голос вчителя музики, як «камерний голос зі скороченим діапазоном» [17, с. 31]. Особливості професійної діяльності вчителя музики у школі, потреба витримувати тривалі фізичні та психологічні навантаження співацького голосу вимагає вироблення високого рівня витривалості голосового апарату, підтримування здоров'я голосових органів, дотримання норм гігієни вокальної діяльності.

Вокальна підготовка студентів музично-педагогічних спеціальностей вищих навчальних закладів включає кілька

складових. Це розвиток вокально-технічних умінь та навичок, формування вміння координувати власний процес голосоутворення за рахунок навичок вокально-слухового контролю, розвиток вокально-виконавських умінь, озброєння студента фаховими знаннями.

Розвиток співацького голосу до рівня вимог професійного звучання у студентів передбачає знаходження правильного співвідношення роботи всіх частин голосового апарату, розвитку сили та вправності функціонування відповідних груп м'язів, встановлення нового професійного співацького режиму роботи голосового апарату, активізацію роботи усіх систем аналізаторів та складне поєднання їх за рахунок психологічного явища синестезії. Розвиток техніки співу є результатом виникнення великої кількості зв'язків у мовноруховому аналізаторі, які складають основу здійснення виконавської діяльності. Розвиток професійного звучання співацького голосу є результатом спеціально сформованого характеру роботи голосового апарату, що передбачає встановлення певних вокально-рухових динамічних стереотипів.

Постановка голосу – це складний багатогранний процес психічних та фізичних змін в організмі людини, який на різних етапах занять з постановки голосу вимагає добору відповідного дидактичного матеріалу (вокальних вправ, вокалізів, вокальних творів). Так, на початковому етапі становлення вокаліста, який полягає у формуванні основних вокальних навичок, засвоєння необхідних вокально-педагогічних понять, вироблення правильного вокального дихання із швидким вдихом, та подовженим видихом, вироблення умінь координації голосових органів, вправи та вокалізи повинні підбиратися відповідно до поставлених завдань процесу постановки голосу. На наступних етапах розвитку голосового апарату та співацьких умінь майбутніх педагогів-музикантів вокальний матеріал має бути спря-

мований на подальше вдосконалення співацьких навичок, розвиток вокальної техніки студентів, відшукання індивідуального тембрального забарвлення, досягнення емоційного образного виконання.

Ефективність розвитку співацького голосу майбутніх учителів музики залежить від методів, за допомогою яких викладач вокалу формує та розвиває співацький голос студента, здійснює передачу вокально-педагогічного досвіду. Методом розвитку співацького голосу вважаємо спосіб організації упорядкованої взаємопов'язаної діяльності педагога та студента, спрямованої на практичне засвоєння та теоретичне осягнення засад вокального навчання, тобто – спосіб, за допомогою якого викладач передає, а студент засвоює теоретичні знання та вокально-практичні уміння та навички.

Процес розвитку співацьких умінь та навичок має протікати з дотриманням основних принципів вокальної педагогіки: індивідуального підходу у розкритті природних (голосових, психічних, вокально-технічних, виконавських) якостей вокаліста; поступовості та послідовності в роботі над розвитком голосових якостей вокаліста (поступовість вбачається у врахуванні ступеня складності в підборі технічних вправ та репертуару, послідовності – у логічному викладі методики навчання); поєднання розвитку техніки володіння голосом та художньо-виконавських якостей вокаліста.

Форми організації навчання відображають зовнішні, організаційні особливості педагогічного процесу. Форма (від лат. forma – зовнішність) організації навчання характеризує зовнішній аспект навчальної взаємодії: кількість студентів на занятті, місце і тривалість навчання, особливості спілкування педагога зі студентами. У музичній педагогіці використання форм навчального процесу є специфічним. Основною формою занять є індивідуальний урок, який забезпечує найбільш сприятливі умови для здійснення

вокально-технічного розвитку в єдності з художнім, індивідуального підходу до кожного студента.

Одним зі шляхів підвищення ефективності вокальної підготовки студентів у вищому навчальному закладі є формування повноцінної мотивації до занять. Рушійною силою навчальної діяльності є сукупність мотивів та протиріч, задоволення і вирішення яких забезпечує поліпшення результативності навчання. З позиції педагогічної та психологічної науки необхідною умовою ефективності навчальної діяльності виступає усвідомлення студентом мети навчання, як провідного мотиву його мотиваційної сфери. В основі будь-якої діяльності особистості є її активність, як здатність до суспільно значущих перетворень на основі попереднього досвіду. Джерелом активності особистості є потреби, що визначають її спрямованість. Потреби усвідомлюються людиною як мотив, що безпосередньо впливає на її активність.

Мотиви виникають у мотиваційній сфері людини, їх поділяють на зовнішні та внутрішні. Зовнішні мотиви навчальної діяльності в майбутніх педагогів-музикантів включають бажання отримати професію вчителя музики, прагнення посісти певне місце в соціумі, бажання відповідати вимогам викладача, очікуванням колег, бажання зайняти належне місце у колективі, завоювати авторитет серед викладачів та студентів, уникнути негативної оцінки, потребу самоствердження та самореалізації. Внутрішні мотиви навчальної діяльності спонукаються процесом занять, способами дії, прийомами аналізу матеріалу, самим навчальним предметом і передбачають отримання задоволення від навчального процесу і виникають у разі появи позитивних емоцій від процесу навчання. Вони передбачають виникнення зацікавленості фактами, властивостями, закономірностями навчального процесу, інтересу до прийомів самостійного засвоєння знань та методів наукового пізнання.

Мотивація вивчення дисциплін музичного циклу в кожного студента містить домінуючі мотиви, які формуються різними спонуканими залежно від обставин навчання, взаємовідносин у навчальній групі та з педагогами, внутрішніх мотивів діяльності. У процесі підготовки майбутнього педагога-музиканта виховання потреби у творчості є одним з основних завдань формування творчої особистості майбутнього фахівця. О. Леонт'єв зазначає, що творчість, як компонент інноваційної діяльності пов'язана з системою мотивів, які можуть і не збігатися з метою діяльності [10, с. 84]. Тому для продуктивності навчання велике значення має відповідна мотивація. Безпосередньо для творчої діяльності характерна наявність інтересу до самого творчого процесу, до постановки творчих завдань.

Умовою формування мотивації до вокально-хорової діяльності студентів музично-педагогічних спеціальностей є формування чіткого уявлення про мету навчання, постановка конкретних цілей. Невизначеність, розмитість уявлень про результати діяльності перешкоджають розвиткові активності студентів на заняттях, виникненню чітких мотивів діяльності.

Необхідною передумовою розвитку співацьких голосів майбутніх педагогів-музикантів є формування навичок усвідомленого координування роботи голосового апарату за рахунок розвитку вокально-слухових навичок, діагностування внутрішніх відчуттів під час фонації.

Специфіка вокально-педагогічної діяльності вчителя музики у школі визначає особливості вокальної підготовки студентів музично-педагогічних спеціальностей у вищих навчальних закладах. Вона полягає у необхідності формування вокально-технічних та вокально-слухових умінь та навичок активного вокально-педагогічного слуху студентів. Потреба здійснювати діагностувальну діяльність на уроках музики, оцінювати звучання співацького голосу

учнів, аналізувати його, знаходити недоліки голосоутворення, визначати їх причини та знаходити шляхи подолання, викликає необхідність володіння вчителем музики навичками активного вокально-педагогічного слуху.

Ефективність формування слухових навичок визначається попереднім вокально-слуховим досвідом студента-вокаліста, запасом слухових вокальних вражень та засобів оцінювання. Зіставлення почутого з наявним попереднім вокально-слуховим досвідом призводить до утворення нових, якісно вищих слухових уявлень. Вокальна підготовка майбутніх учителів музики вимагає забезпечення можливості не лише формувати слухові уявлення, але і довільно оперувати ними.

Вокальний слух виступає особливим видом музичного слуху, який виробляється тільки в процесі копіткої праці вокаліста над його розвитком і не є притаманним людині від природи. Завданням педагога є формувати, окрім виконавського вокального слуху майбутніх педагогів-музикантів, їх активний вокальний слух як невід'ємний компонент вокального розвитку. Досвід роботи з вокалістами переконує у тому, що працюючи над розвитком співацького голосу студентів музично-педагогічних спеціальностей, розвиткові їх активного вокального слуху потрібно приділяти велику увагу, оскільки вокальний слух надає майбутнім педагогам можливості оцінювати якість звучання власного голосу, контролювати його та вдосконалювати в процесі навчання, робить процес фонації усвідомленим. За відсутності слухового контролю вокальний процес стає неможливим. Так, вчені у галузі фоніатрії зазначають, що люди, які втрачали слух, обов'язково втрачали владу над рухами гортані (внаслідок втрати слухового контролю), втрачаючи, відповідно, можливість правильно співати.

Для формування активного вокально-педагогічного слуху необхідним є усвідомлення рухів власного голосового

апарату та вібраційних відчуттів у зонах підвищеної чутливості вокально-тілесної схеми для того, щоб порівнювати їх з наявними в учнів. Таким чином, досконале володіння педагогом власним співацьким голосом є необхідною умовою формування сукупності професійних умінь майбутнього педагога-музиканта. Педагог не може побачити голосового апарату свого учня з середини, відповідно впливати на його роботу можна, лише аналізуючи спів та уявляючи ті процеси, які відбуваються у голосовому апараті виконавця. Практика підказує, що активний педагогічний вокальний слух є дієвим і основним інструментом вокальної педагогіки.

Фахова підготовка вчителя музики, крім практичного засвоєння вокально-технічних та виконавських навичок, вимагає глибокого усвідомлення механізмів процесу голосоутворення, володіння ґрунтовними знаннями з питань вокальної педагогіки, суміжних наук (фізіології, психології, акустики, біофізики, орфоєпії, фоніатрії, гігієни), методики викладання співу в школі, історії вокального мистецтва та вокальної педагогіки. Але процесу засвоєння студентами теоретичних знань має передувати оволодіння ними практичними навичками голосоутворення як основного компонента вокальної діяльності. Через відсутність знань щодо процесу голосоутворення, знання правил гігієни співацького голосу, розподілу нервово-фізичного навантаження голосового апарату вокально-виконавська діяльність майбутнього педагога-музиканта може бути позбавлена глибокої усвідомленості закономірностей співацького процесу, досконалої координації вокальних рухів голосового апарату.

Теоретична, вокально-методична підготовка студентів музично-педагогічних спеціальностей вищих навчальних закладів частково триває під час занять вокалом. На заняттях у класі постановки голосу студенти отримують методичні вказівки педагога вокалу, засвоюють певні знання в галузі анатомічної будови голосового апарату, фізіології процесів

дихання та голосоутворення. Найціннішим на занятті вокалу є можливість поєднувати теоретичні знання у галузі вокальної педагогіки та методики вокалу з практичним їх втіленням в ході засвоєння співацьких умінь та навичок студентів. Оволодіння майбутніми педагогами-музикантами науково-теоретичними знаннями з педагогіки вокалу дозволяє зробити процес засвоєнням ними вокальних умінь та навичок усвідомленим. На заняттях з постановки голосу студенти найперше вчать ся здійснювати свідому самодіагностику власного процесу фонації.

Вокально-методична підготовка майбутнього вчителя музики полягає у вихованні в студентів зацікавленості вокально-педагогічною діяльністю, формуванні професійної спрямованості особистості майбутнього педагога-музиканта, розвитку творчих якостей майбутнього викладача-виконавця, оволодінні студентами засобами співацького розвитку дітей. Вона має відбуватися у процесі тісної взаємодії індивідуального вокального розвитку студента під час занять вокалом та в ході засвоєння ґрунтовної науково-методичної бази знань у галузі вокальної педагогіки, які студент отримує в ході вивчення дисциплін «Хорознавство», «Методика музичного виховання», «Методика викладання вокалу».

Важливим моментом теоретичної підготовки студентів є засвоєння знань з історії вокального мистецтва та вокальної педагогіки. Вивчення історичних даних дає студентові загальні уявлення про розвиток вокального мистецтва в певному хронологічному порядку та його стильові особливості в конкретний історичний період, а також розкриває етапи становлення вокальної педагогіки як науки. Обізнаність вчителя музики у питаннях вокально-педагогічної спадщини видатних педагогів-вокалістів, застосування їх методів роботи з учнями у власній педагогічній практиці допоможе педагогові виробити свій

власний індивідуальний стиль викладання. Вивчення творчого шляху видатних вокалістів минулого та сучасності збагачує інтелектуальну сферу педагога, сприяє загальному рівневі розвитку особистості вчителя музики. Наведення під час занять цікавих фактів з життя відомих співаків сприятиме зростанню зацікавленості учнів мистецтвом вокалу та підвищенню мотивації занять співом.

Важливою умовою забезпечення теоретичного розвитку студентів музично-педагогічних спеціальностей у галузі вокальної педагогіки є залучення їх до самостійної пошукової роботи, спрямованої на систематизацію та поглиблення теоретичних основ вокального навчання. Залучення майбутніх педагогів до написання рефератів, курсових, дипломних робіт з питань вокальної педагогіки стимулює студентів до самостійного пошуку методичних прийомів і засобів співацького розвитку школярів, поглибленого вивчення теоретичних основ вокальної педагогіки, сприяє підвищенню зацікавленості студентів вдосконаленням власних співацьких умінь.

Важливим компонентом процесу розвитку співацького голосу майбутніх учителів є вокально-виконавський аспект фахової підготовки. Здійснення вокальної підготовки студентів музично-педагогічних спеціальностей з урахуванням необхідності формування художньо-виконавських умінь передбачає розвиток навичок матеріалізації вокалістом художньо-образного змісту вокального твору через виявлення власного художнього бачення та інтерпретаторських здібностей. У разі вокального виконавства це передбачає пошук специфічних засобів виразної передачі емоційно-образного змісту вокального твору за рахунок формування достатнього діапазону співацького голосу, широкого динамічного діапазону, розвитку вокальної техніки, володіння навичками різних манер вокалізації.

Завдання педагога з вокалу полягає у формуванні у студентів навичок творчого осягнення авторського задуму, накопичення активного багажу засобів художньої виразності вокального виконавства, прагнення до технічної довершеності передачі художнього змісту вокального твору. Здійснення роботи з відпрацювання художньо-виконавських умінь студентів передбачає знаходження необхідного тембрального забарвлення вокального звуку через використання прийому емоційного смислового навантаження виконання вокально-технічних вправ та вокалізів, накопичення активного слухацького досвіду студентів.

Особливий інтерес складає вивчення психологічних аспектів формування та розвитку співацьких умінь та навичок майбутніх учителів музики. Розгляд психологічних аспектів вокальної підготовки майбутніх педагогів-музикантів передбачає заглиблення у проблематику розвитку тих психологічних якостей особистості студента, які безпосередньо беруть участь у формуванні спеціальних вокальних умінь та навичок. Це такі психологічні якості, як пізнавальна сфера, вокальне мислення, психологічна надійність вокаліста, увага, спостережливість, уява, пам'ять. Важливим питанням вокальної педагогіки також є вивчення психологічних проблем, які негативно впливають на процес вокального навчання, складають несприятливі умови для засвоєння необхідної бази знань у процесі розвитку співацького голосу, перешкоджають виконанню художніх завдань вокаліста.

Для успішного здійснення навчальної діяльності в процесі вокального розвитку в студента необхідно виховувати такі психологічні якості, як увагу та спостережливість. Важливу роль у сприйнятті об'єктів дійсності відіграє увага, яка організовує пізнання, виокремлюючи серед маси різноманітної інформації необхідну для життєдіяльності. К. Ушинський зазначав, що увага – це ті єдині двері, через

які знання входять у свідомість учня [10, с. 43]. Увага – це спрямованість і зосередженість свідомості, які передбачають підвищення рівня сенсорної, інтелектуальної та рухової активності індивіда [10, с. 43].

Спрямованість уваги забезпечує вибірковий характер і збереження обраної психологічної діяльності. Зосередженість дозволяє заглибитися у дану діяльність не відволікаючись на інші об'єкти. Достатній рівень уваги забезпечує підвищений рівень психологічної, рухової, слухової активності. Тому для педагога особливо важливо правильно організувати увагу студента на занятті з вокалу.

Розрізняють мимовільний, довільний та післядовільний види уваги. Найбільш важливим та ефективним у застосуванні в процесі навчання є довільний вид уваги, який передбачає свідоме зосередження на об'єкті з участю вольових зусиль. Такий вид уваги дозволяє зосередитися не лише на тому, що цікавить людину у даний момент, але й на тому, що необхідно зробити. Цей вид уваги є підкреслено регульованим з боку індивіда. Довільна увага виникає за умови постановки цілі, досягнення якої вимагає зосередженості. Умовами розвитку довільної уваги є виховання звички студента постійно нагадувати собі про цілі навчальної діяльності; чітке розподілення поетапності виконання завдань, визначення їх обсягу; психофізіологічний стан студента, наявність втоми; належні умови проведення заняття з вокалу, відсутність сторонніх подразників (шумів, сторонніх осіб на занятті).

Увазі притаманна направленість психічної діяльності на певний об'єкт. Так, коли людина зосереджено спостерігає за певним об'єктом або явищем, збудження кори головного мозку концентруються у певній її ділянці. Інші ділянки кори залишаються загальмованими, що призводить до гіршого сприйняття усього іншого. Це сприяє кращому закріпленню в пам'яті необхідного матеріалу.

За умови уважного виконання навчальних завдань психічна діяльність відбувається чітко та з великою активністю. Увага покликана організувати психічну діяльність, зробити її більш ефективною. Уважність та зосередженість студента на занятті з вокалу сприяє правильності та чіткості моторики вокального процесу, відсутності зайвих рухів, які уповільнюють процес засвоєння вокальних умінь та навичок. Уважне ставлення до заняття забезпечує успішне запам'ятовування матеріалу, ефективний розвиток навичок координування вокального процесу. У вокальній педагогіці побутує думка про те, що краще з належною уважністю співати впродовж невеликого проміжку часу, ніж довго вправлятися з розсіяною увагою. Адже, користь приносить лише та праця, яка супроводжується наявністю уваги у студента на занятті.

Увага має властивість розсіюватися, тому педагогу та студенту потрібно володіти засобами покращення концентрації уваги. Найперше, зосередженню уваги сприяє стійка зацікавленість студента навчальним процесом, бажання розкрити власний вокальний потенціал. У цьому випадку велику увагу потрібно приділяти розвиткові мотивації до занять вокалом: ознайомленню студентів з кращими зразками вокального мистецтва, формуванню усвідомленості необхідності оволодіння вокальними вміннями та навичками для майбутньої музично-педагогічної діяльності. Педагог повинен зацікавити студента власними особистісними якостями як педагога так і виконавця, створити творчу атмосферу на занятті. Для цього викладач вокалу неупинно повинен займатися власним саморозвитком, збагачувати навчально-методичну базу, підтримувати власну виконавську форму.

Важливою умовою уважності студента на занятті з вокалу є його активне включення в навчальний процес. Педагог не повинен перекладати на себе вирішення всіх

питань, пов'язаних з відшукуванням правильних механізмів звуковидобування студента. Студент має активно залучатися до навчального процесу, здійснювати критичний аналіз звучання власного голосу, знаходити недоліки звукоутворення, шляхи їх подолання. На занятті потрібно відводити достатньо часу для обговорення вокально-педагогічних та методичних питань, давати можливість студентові аналізувати звучання інших виконавців. Педагог має прислухатися до думки студента стосовно перебігу його навчання, тактовно виправляти суб'єктивність та хибність суджень. Спонування студента до самокритики, активної мисленнєвої діяльності на занятті сприяє вихованню уважності на спостережливості майбутніх педагогів. Механічне виконання монотонних одноманітних вправ, без методичних коментарів педагога, призводить до розсіювання уваги студента, втрати інтересу до заняття, швидкої психологічної втоми. Тому педагогу потрібно дбати про створення піднесеної інтелектуальної творчої атмосфери на занятті з активним залученням студента до навчального процесу.

Спостережливістю називають зумисне, планомірне сприйняття будь-якого явища з метою його вивчення. Спостережливість у вокальному мистецтві допомагає виконавцеві створювати цілісні художні образи. Уміння уважно спостерігати за виконанням видатних вокалістів, педагога з вокалу, однолітків дозволяє накопичувати цінний досвід, який ґрунтується на досягненнях та помилках інших. Спостережливість завжди є довільною та контролюваною, зумовленою певним завданням свідомості. Вона завжди поєднується з мисленням. Спостережливий студент аналізує аудіальний або візуальний об'єкт, порівнює його з наявним досвідом, робить на основі цього певні умовиводи. Студент-вокаліст повинен уміти уважно спостерігати за роботою інших виконавців, звикати до здійснення

постійного аналізу почутого, концентрувати увагу на механізмах звуковидобування, манері виконання, здійснювати візуальний аналіз рухів артикуляційних органів та постави виконавця. Спостережливість проявляється в умінні помічати характерні особливості предметів та явищ, які здаються незначними на перший погляд, але відіграють важливе значення для навчання.

Педагогу важливо виховувати у студента навичку спостерігати за власними внутрішніми відчуттями під час співу. Для цього потрібно постійно концентрувати увагу студента на аналізуванні звучання власного голосу та внутрішніх моторних, вібраційних, міоеластичних відчуттях під час співу. Студент має реагувати на найменші зміни звучання власного голосу, порівнюючи його з наявними еталонними уявленнями. Самоспостереження та вміння спостерігати за роботою інших вокалістів під час співу є важливою умовою ефективності вокального розвитку. Людина уважна до всього, що пов'язане з основними її життєвими пріоритетами, тому прагнення співати має стати непереборним бажанням студента.

Важливою проблемою вокальної підготовки майбутніх педагогів-музикантів є врахування психологічного аспекту вокального навчання, розвиток емоційної стабільності студентів, впевненості у власних силах під час публічних виступів перед слухацькою аудиторією, тобто, формування вокально-виконавської надійності майбутніх учителів музики.

Багатогранність та складність педагогічної діяльності вчителя музики, потреба виступати у якості педагога, лектора, вокаліста-виконавця передбачає формування емоційної стійкості студентів під час виступів перед слухацькою аудиторією, вміння опановувати негативні емоції хвилювання у стресових ситуаціях публічних виступів. Виступи вокалістів перед слухачами прирівню-

ються до екстремальних ситуацій, оскільки можуть викликати гостру форму вираження високого рівня інтенсивності емоцій. У вокальній педагогіці поняття вокальної надійності трактується як набута, інтегральна властивість виконавців керувати своїми емоціями, що забезпечує безпомилкове відтворення вокальних творів за будь-яких умов. Виконавська вокальна надійність безпосередньо пов'язана з емоційною сферою особистості, від якої залежить успішність її навчальної діяльності.

До основних ознак вокальної надійності відносять: стабільність безпомилкового відтворення засвоєного вокального матеріалу під час репетиційних проспівувань вокальних творів чи прилюдних виступів; безвідмовність роботи емоційної, слухової, інтелектуальної та моторної сфер особистості у звичних та емоціогенних умовах протягом необхідного часу; безупинне виконання регулятивних (вокально-слухових) функцій музично-виконавської діяльності; наявність мотивації вокальної діяльності, внутрішнього вольового прагнення щодо успішності виконання поставлених завдань; раптову мобілізацію резервних сил організму на створення емоційної стійкості як напередодні, так і під час публічного виступу. Усі ці властивості є необхідними у роботі вчителя музики, як під час ілюстрування вокального матеріалу на уроці музики, так і в ході сольних виступів педагога під час концертів, лекцій-концертів.

Формування складових вокальної надійності майбутніх педагогів-музикантів передбачає глибоке вивчення педагогом психологічних особливостей особистості студента-вокаліста, визначення типу його нервової системи, врегульованості психічних процесів збудження та гальмування, стійкості до складних стресових ситуацій.

Основною умовою емоційної стійкості студента-вокаліста під час публічних виступів є здатність переборювати

негативні емоції хвилювання, мобілізувати творчі сили особистості. Важливою передумовою збереження емоційної рівноваги під час сольних виступів, максимального творчого розкриття студента є високий рівень підготовленості до виступу, впрацьованість вокального матеріалу, злагодженість роботи в ансамблі з концертмейстером.

Отже, завданнями вокальної підготовки студентів музично-педагогічних спеціальностей є розвиток їх вокального потенціалу, формування розуміння функцій вокального мистецтва, його місця і ролі у суспільстві та культурі в цілому, виховання позитивного ставлення до своїх колег, до себе самого в мистецтві, передавання музичного-вокального досвіду – специфічних знань і навичок, які забезпечують сприйняття та виконання. Соціальною ціллю вокальної підготовки майбутніх педагогів-музикантів є збереження та розвиток культурно-художніх традицій, накопичення виконавської майстерності, культури сприймання творів музичного мистецтва шляхом виховання музикантів-професіоналів. Внутрішній зміст вокальної підготовки вчителя музики налічує взаємодію таких компонентів, як формування особистості музиканта, його художньо-естетичне та професійно-технічне виконавство. Зауважимо, що художнє сприйняття в сучасному розумінні цього слова передбачає розвиток творчої активності музиканта, який у своїй діяльності опирається на різноманітні явища вокального мистецтва та інші види мистецтва, охоплюючи широке коло художніх цінностей.

Зміст процесу вокально-педагогічної підготовки майбутніх педагогів-музикантів обумовлений зовнішніми вимогами та внутрішніми чинниками, які полягають у врахуванні іманентних закономірностей вокальної педагогіки та методики викладання вокалу, а також зовнішніх запитів суспільства до фахової компетентності особистості вчителя музики. Сучасний стан розвитку освітнього

культурного простору вимагає від педагога-музиканта володіння знаннями сучасних тенденцій розвитку світової музичної культури, останніми науковими досягненнями у галузі вокальної педагогіки, основами методики викладання вокалу різних манер виконання.

Список використаних джерел

1. Антонюк В. Традиції української вокальної школи. Микола Кондратюк : наукове дослідження / Валентина Геніївна Антонюк. – К. : Українська ідея, 1998. – 148 с.
2. Антонюк В. Формування української вокальної школи : історико-культурний аспект : дослідницька праця / Валентина Геніївна Антонюк. – К. : Українська ідея, 1999. – 24 с.
3. Арчажникова Л. Професія – учитель музики / Л.Арчажникова. – М. : Просвещение, 1984. – 107 с.
4. Бриліна В. Вокальна професійна підготовка вчителя музики : методичний посібник / В. Бриліна, Л. Ставінська. – Вінниця : Нова книга, 2013. – 95 с.
5. Вища освіта в Україні. Нормативно-правове регулювання / за заг. ред. А.П.Зайця, В.С.Журавського. – К. : ФОРУМ, 2003. – 950 с.
6. Галузинський В.М. Основи педагогіки та психології вищої школи в Україні: навчальний посібник / В.М. Галузинський, М.Б. Євтух. – К. : ІНТЕЛ, 1995. – 168 с.
7. Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва [підруч. для вищ. муз. навч. закл] / Богдан Пилипович Гнидь; Нац. муз. акад. України імені П.І. Чайковського. – К. : НМАУ, 1997. – 318, [1] с.
8. Дмитриев Л. Основы вокальной методики : учеб. пособ. для муз. вузов / Леонид Борисович Дмитриев. – М. : Музыка, 1968. – 675 с.
9. Доронюк В.Д. Основи вокально-педагогічної творчості вчителя музики: навчальний посібник для викладачів і студентів вищих навч. закладів і вчителів музики шкіл різного типу / В.Д. Доронюк, М.Ю. Сливоцький. – Івано-Франківськ : Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ, 2007. – 306 с.

10. Дуткевич Т. Загальна психологія (конспект лекцій) : навчальний посібник / Тетяна Вікторівна Дуткевич. – Кам'янець-Подільський, 2002. – 96 с.
11. Менабени А.Г. Методика обучения сольному пению / Анджелина Георгиевна Менабени. – М. : Просвещение, 1987. – 93 с.
12. Микиша М.В. Практичні основи вокального мистецтва / Михайло Венедиктович Микиша / літ. виклад М. Головащенко. – К. : Муз. Україна, 1971. – 90 с.
13. Прядко О.М. Розвиток співацького голосу : навчальний посібник / О.М. Прядко. – Кам'янець-Подільський : ФОП Сисин О.В., 2010. – 128 с.
14. Сухомлинський В.О. Народження громадянина / В.О. Сухомлинський // Вибрані твори : в 5 т. – К. : Радянська школа, 1977. – Т. 3. – 657 с.
15. Урбанович Г. Певческий голос учителя музыки / Г. Урбанович // Музыкальное воспитание в школе : сб. статей. сост. О.Апраксина. – М. : Музыка, 1977. – Вып. 12. – С. 23–33.
16. Фіцула М.М. Вступ до педагогічної професії : навчальний посібник для студентів вищих педагогічних закладів освіти / М.М. Фіцула. – Вид. 3-тє, перероб. і доп. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2007. – 168 с.
17. Юцевич Ю.Є. Організаційно-педагогічні проблеми вокальної підготовки вчителя музики і співів на музично-педагогічних факультетах педінститутів / Ю.Є. Юцевич // Музыка в школі. – К. : Муз. Україна, 1972. – Вып. 1. – С. 31–38.
18. Юцевич Ю.Є. Теорія і методика розвитку співацького голосу : навч-метод. посібник для викладачів і студентів мистецьких навчальних закладів, учителів шкіл різного типу / Юрій Євгенович Юцевич. – К. : ІЗМН. – К., 1998. – 158, [1] с.

ВИХОВНІ ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОЇ НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ, ВИКОРИСТАННЯ ЇЇ У РОБОТІ З СТУДЕНТАМИ

Навчання та виховання студентів, майбутніх фахівців, сьогодні неможливе без глибокого вивчення народної творчості. Формування професійно-педагогічних навичок майбутніх педагогів шляхом розвитку інтересу до музичної народної творчості, її виконавців та до народних музичних інструментів є одним із головних завдань вивчення музичних дисциплін у вищих навчальних закладах, де готують музично-педагогічні кадри. Всебічне вивчення студентами художньої народної творчості українського народу, зокрема музичної, його багатющої духовної спадщини розкриває перед ними невичерпні можливості народного таланту, виховує любов і повагу до своєї землі, гордість за свій народ. Відповідно до концепції середньої загальноосвітньої на національній школи України споконвічність, первинність культурно-історичних традицій народу, діалектична єдність їх із загальнолюдською культурою є вихідним принципом при конструюванні змісту освіти і виховання.

Фольклор, як безпосередній спадкоємець найдавніших форм людської культури, доніс до наших днів естетичні уявлення минулих поколінь, вивірений сторіччями художній досвід. Виражаючи рівень свідомості й світосприйняття народних мас, фольклор зберігає в кожному історичному епоху значення первинної художньої переробки сукупного чуттєво-практичного досвіду, є складним естетичним, художнім і соціальним явищем.

Видатні українські мислителі Г. Сковорода, І. Котляревський, А. Духнович, Т. Шевченко наголошували на необхідності використання фольклору – одного з впливових засобів морального становлення молоді. Т. Шевченко

високо цінував педагогічну роль кобзарів і лірників, народних оповідачів, які мали велике значення для морального виховання дітей засобами фольклору (твори «Перебендя», «Мар'яна черниця», «Сліпий» та ін.). Народним словом «Кобзар» він назвав свою поетичну збірку, фольклорні твори Т. Шевченко включив до «Букваря південно-українського», призначеного для недільних шкіл. Творча спадщина геніального Кобзаря ґрунтувалася на народній творчості. У повісті «Прогулянка із задоволенням і не без моралі» є такі рядки: «Нещодавно хтось у пресі порівнював наші, тобто малоросійські, історичні думи з рапсодіями хіосського сліпця, праотця епічної поезії... і всі вони такі піднесено-прості і прекрасні, що якби воскрес сліпець хіосський та послухав хоч одну з них від такого ж, як і він сам, сліпця, кобзаря або лірника, то розбив би дощенту свій луб'янець, що зветься лірою, і став би міхоношею у найбільшого нашого лірника» [26, с. 236-239]. Таке поетове зіставлення українського народного епосу з гомерівськими творами має ніби жартівливе забарвлення, та воно свідчить про важливе значення, що його надавав Т. Шевченко українській народній творчості.

Г. Сковорода, високо цінуючи народну творчість, саме в фольклорі шукав джерело натхнення, зразки для творчості. Про це свідчать його пісні, які за своїми мотивами близькі до народної основи: «Всякому городу нрав и права», «Ой ты, птичко, желтобоко», «Ах поля, поля зелені». Твори Г. Сковороди дуже популярні в народі, і кобзарі виконували їх по всій території України не лише в XVIII, а й у XIX сторіччі. З іменем Г. Сковороди, його творчою спадщиною, насамперед, пов'язані ідеї відродження української культури, науки, громадської думки, відродження історичної свідомості і національної гідності народу. Сам з народу, він закликав інтелектуальні сили нації йти в народ і там шукати джерело насаги для боротьби за національне визволення,

«щоб українство жило власним і повним життям» і зберегло свою музично-пісенну спадщину. Г. Сковорода вважав, що твори мистецтва мали надихати людину, пробуджувати в ній прагнення до прекрасного і корисного. Він мріяв про духовне вдосконалення людини, один із важливих засобів виховання вбачав у мистецтві, яке, на його думку, здатне невимушено, через емоційно-чуттєву сферу прищеплювати уявлення про високі моральні й естетичні ідеали.

У нерозривній єдності з народною мудрістю, якою пронизано фольклор, організовував свою діяльність вчений-педагог, письменник і історик А. Духнович. Він першим в Україні широко представив український фольклор у створених ним шкільних підручниках, букварях, книгах і календарях для народних читань. У своїх працях він використовував фольклорні висловлювання на кшталт: «Если посеешь пшеницу, то пшеница и уродит, а если посеешь куколь, то кроме куколя ничего не вырастет», «От пьяных родителей пойдут пьяные дети», «Из гнезда совиного никогда не выйдет соловей, а только ушастая сова» [6, с. 43].

Відомий письменник І.Котляревський брав участь у народних гуляннях і розвагах, записував фольклорні твори, вивчав «... побут, звичаї, обряди, повір'я, перекази українців і з цієї школи виніс він глибокі знання про малоруський народ» [17, с. 201].

Високо цінував народну творчість як педагогічний розум трудового народу і виховний засіб І. Франко. Його зв'язки з фольклором були змістовними і багатими. Наукова спадщина І. Франка в галузі народної поетичної творчості вирізняється сміливістю думки, різноманітністю порушених проблем, обсягом виконаної поетом роботи. Всі жанри народної творчості були для І. Франка цінним джерелом, що допомагало пізнавати, осмислювати і реалістично віддзеркалювати життя народу. Саме тому він дуже цікавився як народними прислів'ями та піснями, так і пере-

казами, легендами, звичаями тощо. Народні пісні та думи Франко називав «одним з найцінніших наших національних надбань і одним із предметів оправданої нашої гордості» [21, с. 1]. Щоб краще розкрити погляди І.Франка на народну творчість, доречно згадати, яку характеристику він дав коломийкам. «Слухаючи коломийки, одну за одною, – писав І.Франко, – співані безладно, пригідно селянами, нам, певно, і в голову не приходить, що це перед нами перекочуються розрізнені перлини великого намиста, частки великої епопеї сучасного народного життя... Зведені до купи в систему, що гуртує їх відповідно до змісту, вони складаються на широкий образ нашого сучасного народного життя, безмірно багатий деталями і кольорами, де бачимо сльози і радості, працю і спочинки, турботи і забави, серйозні мислі і жарти нашого народу в різних його розверстнуваннях, його сусідів, його соціальний стан, його життя громадське і індивідуальне від колиски до могили, його традиції і вірування, його громадські й етичні ідеали. Все це наповнює нас правдивими гордощами, коли в тім поетичнім дзеркалі бачимо здорову, чисту чи так рухливу та невтомну творчу душу нашого народу» [23]. Фольклористична спадщина І. Франка дає повне право вважати цю характеристику такою, що типово виражає погляди вченого на всю українську народно-поетичну творчість.

Надзвичайно важливі положення, які справляють значний вплив на подальше розроблення проблеми естетичного виховання засобами фольклору, ми знаходимо у творчій спадщині Л. Українки. Це фольклорні збірки: «Дитячі ігри, пісні і казки Ковельського, Луцького і Новоград-Волинського уїздів Волинської губернії», збірка віршів «На крилах пісень», поеми «Легенда», «Місячна легенда», «Осінь казка», «Давня казка», «Казка про Охучудотворця», «Казочка про Великана»; розповіді «Така її доля», «Помилка»; ліричні твори: «Коліскова», «Вишенька», «Літо

красне пролетіло». Творчість Л. Українки високо підносить народну мораль і педагогічний ідеал трудівників, що відображено також у фольклорі.

Джерелом, що дає знання про наших попередників у думках, почуттях, відносинах, про визначні події, які відбуваються в їхньому житті, є фольклор, у тому числі й українська народна пісня, про своєрідність якої І. Огієнко писав так: «Наші пісні – це тихий рай, це привабливі чари, ті чари, що всім світом признано за ними» [14, с. 5].

У багатющій скарбниці українського фольклору вбачали виховний потенціал і багато інших письменників, педагогів, музикантів, Понад двадцять років працював учителем співу в школах різного типу український композитор-педагог М.Леонтович. Головним засобом виховання для нього завжди була народна пісня. Леонтович, як відомо, увійшов в історію світової культури як палкий шанувальник і натхненний поет рідної пісні, як незрівнянний майстер її художнього перетворення і збагачення. Тому природно, що початковий етап музичного виховання у системі народної школи він пов'язував з піснею – найправдивішим за своєю етичною і художньою сутністю життєвим явищем. Він послідовно дотримувався принципу визначальної ролі фольклору в справі музичного навчання дітей, «пропонував починати з безнотного співу на основі народних мелодій, вважав ці мелодії незамінними в оволодінні нотною грамотою» [4, с. 5].

Як один з жанрів музичного фольклору, народна пісня є результатом колективної творчості широких народних мас. Вона не тільки узагальнює життєві факти, а й дає їм об'єктивну оцінку, формує певне ставлення до них. Народно-пісенне мистецтво за своїм внутрішнім характером є реалістичним, і в цій правдивості закладено його виховну силу. Народну пісню нерідко називають «скарбницею народної мудрості». І це не випадково: глибоке

викладення душі, поетичність і чистота образу поєднуються в ній з простотою, дохідливістю і водночас з удосконаленістю форми, відшліфованої багатьма поколіннями людей. Свого часу видатний діяч української культури І. Огієнко писав: «У який бік життя не поглянемо, скрізь побачимо, як оригінально, своєрідно складав свою культуру народ український. Скрізь, на всьому поклав цей народ свою ознаку, ознаку багатой культури й яскравої талановитості. Візьмемо його пісню: її утворив народ такою, як ніхто з інших народів» [14, с. 5]. Пісенне мистецтво дійшло до нас у живій, різнобічній формі, що зумовлюється словесно-музичним виконанням, оскільки слово й музика з'явилися разом і доповнюють одне одного. Завдяки поетичному тексту, пісня звертається безпосередньо до емоційного світосприйняття особистості, її почуттів. її свідомості, поетичний текст надає мелодії чіткої змістовної ясності, фіксуючи увагу на тих подіях, про які співається в творі. Цілісність твору забезпечується єдністю віршованого тексту і музики. Мова і пісня є найважливішими і невід'ємними рисами духовності народу, це два рівнозначні здобутки його творчого генія. Їх не можна розмежувати, відтак, коли йдеться про мову народу, неодмінно згадується і пісня. Тому кожен цивілізований народ високо цінує і оберігає як свою рідну мову, так і свою рідну пісню.

Музично-пісенна спадщина українського народу є високохудожньою за змістом, глибоко емоційною і різнобічною за засобами виразності, вона здатна зачепити за живе, викликати кохання і співпереживання, радість і смуток, гнів і непримиренність. Народну пісню потрібно розглядати не тільки як джерело емоційної насолоди, а й як засіб естетичного і морального виховання. Чим правдивішим, глибшим є зміст твору і виразнішою його форма, тим краще закладену в ньому ідею зрозуміє і сприйме слухач, тим ефективнішим буде його виховний вплив на особис-

тість. Якщо виховання розуміти як певний і систематичний цілеспрямований вплив на психологію виховання вихованця, щоб прищепити йому бажані якості, то можливості пісенного фольклору можна вважати безмежними. Висока художність і доступність надають народній пісні високого педагогічного значення, адже найкращі зразки допомагають виховувати в особистості високі моральні, естетичні та світоглядні якості. Отже, не випадково в піснях усіх часів головною дійовою особою є позитивний герой, його прекрасні, піднесені емоції.

Поетична творчість українського народу завдяки своєму ідейному багатству і високим художньо-естетичним якостям давно здобула світове визнання. Видатний учений-славист Ягич ставив її на перше місце серед народної поезії слов'ян, а письменник Лукич вважав найкращою і найбагатшою в Європі [19, с. 12]. Видаючи в 1845 р. збірник перекладів українських народних пісень, німецький поет Ф.Боденштейдт зазначав: «... у жодній іншій землі дерево народної поезії не дало таких вагомих плодів, ніде дух народу не втілюється так живо і світло в піснях, як у малоросів» [13, с. 48].

Більш значний інтерес становить педагогічна діяльність і спадщина фольклориста зі світовим іменем, композитора і педагога Ф. Колесси, який написав близько сотні наукових праць про народну творчість, узагальнивши в них свої багаторічні дослідження української народної пісні. Відмітимо цінні педагогічні погляди композитора на виховні можливості фольклору. Виступаючи на просвітницько-економічному конгресі (Львів, 1909), Ф. Колесса про діалектику фольклорних процесів сказав так: «Народні пісні так само, як і мова, являють собою органічне творіння народного духу: вони живуть і розвиваються, поєднуючись з духовним життям народу, як його найсильніше вираження. Всякі важливі зміни, які проходять всередину народу... дають

імпульс до створення нових пісень» [7, с. 237]. Підкреслюючи їхнє значення для духовного життя народу, композитор пише: «Народні пісні... пробуджують любов і повагу до рідного слова. Українська народна поезія пронизана гуманними і свободолюбивими ідеями, розвиває і піднімає все, що тільки є хорошого і прекрасного в душі людській, тому має освітній і виховний вплив на маси...» [7, с. 245-246]. Відомий фольклорист відмічає велике значення пісень у музичному розвитку, оскільки пісня плекає в народних масах почуття краси, розвиває природні обдарування народу, його фантазію, пробуджує любов до музики, інакше кажучи, є могутнім культурним чинником [7, с. 246]. Центральне місце в педагогічній спадщині Ф.Колесси займає «Шкільний пісенник», виданий 1925 року і перевиданий 1993 року видавництвом «Музична Україна» як «Шкільний співаник». У посібнику 226 пісень, поданих відповідно до методичної вимоги науки співів. Головна його мета, як зазначає автор, добрати пісенний матеріал для науки співів у народній і середній школі таким чином, щоб за його допомогою «привчалася молодь пізнавати і цінити народну творчість і проникатися її духом» [8, с. 3], справедливо підкреслюючи при цьому, що «високий артистизм і поезія, які відображуються в народних піснях, – це наймогутніший виховний засіб» [9, с. 6].

Народна пісня має такі музичні особливості, як наспівність, простота мелодичної і ритмічної структури, виразність мелодії, тісний зв'язок між поетичним текстом і мелодією. Саме це спонукає студентів пізнавати і цінувати пісню як невичерпне джерело народної педагогіки. На думку українських композиторів В.Верховинця, М.Леонтовича, М.Лисенка, Я.Степового, К.Стеценка, народна пісня має завжди бути частиною змісту музичного виховання студентів. Завдяки їй студенти пізнаватимуть рідну музичну культуру.

З любові до рідної пісні починається самовіддана любов до Батьківщини, формується почуття гордості за надбання культури українського народу. Народна пісня, що пережила тисячоріччя, є основою усієї української культури. Це неоціненна класична спадщина, яку слід дбайливо зберігати і розвивати. Українській народній пісні властиві багатство слова, мелодика, точність слововживання, перлини діалектів і образів, емоційність та історична достовірність. У пісні розкривається душа народу, характер, його естетичні смаки, ставлення до об'єктивної дійсності і суспільних явищ. Пісня – надзвичайно вагома частка світогляду народу, його освіченості, моралі. Тисячі народних пісень, які дісталися нам у спадщину, – це результат творчості багатьох поколінь народу, про якого композитор П. Чайковський сказав: «Бувають щасливо обдаровані натури. Я ж бачив такий народ, народ-музикант – це українці» [24, с. 48]. Українські пісні, як відмічають зарубіжні діячі, відзначаються кількістю знаних творів, а також поетичною та музичною досконалістю: «Українські народні пісні не тільки можуть зрівнятися з піснями інших народів, а й перевершать їх ніжністю, чутливістю, багатством і глибиною почуття та мелодійністю» (К.Францов, Австрія); «Українські пісні та думи, з їхньою скорботою, близькою всім, сповнені великого вселюдського змісту» (В.Ролстон, Британія); «Для козака шабля – його хрест, перемога – його Бог, а пісня – його молитва» (Д. Чамполі, Італія); «З давніх давен славилася українська земля своїми співцями-бандуристами. В їхній музиці відображено історію народу, його героїчне минуле, а в піснях втілено його мрії про щастя» (М. Тодоров, Болгарія) [13, с. 122, с. 309, с. 354, с. 263].

Народна музична творчість – це одне з основних джерел дидактичного матеріалу музичного виховання. Як вважав видатний український вчений, філолог, фольклорист О. Потебня, пісня така ж давня, ж і мова, є продуктом

колективної праці, витвором багатьох поколінь. З мови й пісні розвиваються першоелементи духовної культури, на їхній основі зростає національна література, музика, філософське сприйняття світу [16, с. 74]. Тому цивілізований народ оберігає рідну мову й пісню. Загальновідомо, що чим вищим є інтелектуальний рівень людини, тим більше вона піклується про збереження і розвиток своєї пісні. Жоден жанр музичної народної творчості за силою свого впливу на емоційним світ людини не може зрівнятися з піснею. Безпосередньо впливаючи на почуття і настрій, вона глибоко сприймається і усвідомлюється особистістю, відіграє значну роль у розвитку її свідомості, ставленні до навколишнього світу, сприяє процесу становлення національної самосвідомості особистості. Це пов'язано з тим, що найвищим призначенням творів народної музично-пісенної спадщини є вираження того чи іншого ідеалу, закладеного в ній автором (народом). Саме тому ми маємо змогу говорити не тільки про емоційний вплив фольклору на свідомість і серця вихованців, а й про ідейний – вищий вплив музики, в їхній єдності і взаємозв'язку.

Завдяки сильному емоційному впливу народна пісня здатна довести до свідомості закладені в ній національні морально-естетичні ідеї, виробляючи відповідні цінності, певне ставлення до явищ дійсності. Доступність сприйняття, розуміння художнього образу забезпечується чітким розумінням поняття добра і зла, застосуванням алегорій, метафор, порівнянь при зображенні подій, душевного стану героїв, що дає змогу в уяві порівнювати їх, ідентифікувати себе з ними, розвивати почуття симпатії. Естетична насолода, спричинена творами народної музично-пісенної творчості, поєднуючись з емоційним впливом на особистість, пробуджує в ній митця, викликає творче піднесення. Слухач, захоплюючись красою, силою й досконалістю народної пісні, вчиться глибше цінувати людину,

усвідомлює велич її творчих сил і здібностей. Все це дає змогу формувати національну морально-естетичну культуру майбутніх учителів музики, розвиваючи в них професійно-педагогічний інтерес до музичної народної творчості, зокрема до народної пісні. Сприйняття пісні як мистецтва народженого життям, формуючи емоційний та інтелектуальний світ людини, збагачує національну духовну спорідненість, сприяє процесу відродження української культури, становлення національної самосвідомості. Єдність поетичного тексту і музичної мови дає змогу найбільш повно й глибоко впливати на психіку студентів, яка характеризується підвищеною емоційною виразністю. Правдивість творів, їхній нерозривний зв'язок з життям дають можливість досягти значних результатів у процесі виховання національної музично-пісенної культури майбутніх учителів музики.

Мистецтво є не тільки засобом самовираження, воно віддзеркалює більш глибокі процеси формування суспільної свідомості. Піснею передавалася моральна, соціальна, філософська позиції, тому, як на наш погляд, українська музично-пісенна творчість завжди виконувала виховну функцію. Оскільки в піснях відображуються різні аспекти суспільного життя, то студенти, ознайомлюючись з ними та виконуючи їх, поступово засвоюють пафос народного мистецтва, проникаються його народною силою, ідеями, емоційним забарвленням. Відмітимо, що чим досконалішою є пісня в музичному відношенні, тим сильнішим є її емоційний вплив. Пісня сприяє через оцінну діяльність формуванню національної самосвідомості особистості. Вона стає для багатьох людей посібником життя, безпосередньо впливаючи на формування національної самосвідомості, становлення твердих переконань, активної життєвої позиції. Незалежно від назви і теми, пісня завжди відображувала народні ідеали. Народні пісні, традиції, проне-

сені українським народом через сторіччя, нині є цінним знаряддям морального та духовного відродження, значною мірою впливаючи на морально-естетичне та світоглядне виховання людей.

Українська пісня хвилює глибиною думки, відвертістю, мелодійністю, багатством почуттів і настроєм. Більшість з них є взірцем художньої досконалості, такої гармонії змісту і форми, на яку здатний тільки колективний геній народу. Пісня розкриває найкращі риси й якості людського характеру і сприяє моральному вихованню особистості. Вона вчить відчувати прекрасне, пробуджує бажання творити красу навколо себе, доносити і передавати її іншим людям, що є основою естетичного виховання. Як писала С.Миропольська, народна пісня в педагогіці є носієм живих індивідуальних основ національного сприйняття [12, с. 23]. Б.Асаф'єв зазначив, що «як емоційно-цінний і динамічно звучний, багатий і незніжений матеріал, народна пісня має ввійти в загальну музичну свідомість, але ввійти як безпосередньо живе, хвилююче явище, яке охоплює вільним почуттям» [2, с. 132]. Проте найбільшого виховного впливу пісня набуває за умови правильного аналізу поетичного тексту, засобів її музичної виразності, що сприяє підвищенню ефективності виховного впливу твору на свідомість вихованців.

Важливе місце у теорії і практиці виховання особистості засобами музично-пісенної творчості посідають праці В. Костенка [10], Ф. Погребенника [15]. У них автори характеризують численні пісенні жанри – обрядові, побутові, історичні, ліричні тощо, дають студентам можливість ознайомитися з історичним походженням пісенних творів, а також звертатися до їхнього аналізу. Народна пісня є незамінним засобом формування художнього смаку, розуміння його витонченості і здатності насолоджуватися ним. На думку Ф. Погребенника, можна говорити про «багатий і

розмаїтий ідейно-художній світ української пісні, її високу етику й мораль, нев'яучість, вічну оновлюваність народно-поетичного слова» [15, с. 3].

Безпосередньо впливаючи на почуття і настрої, народна пісня відіграє неабияку роль у розвитку свідомості особистості в її ставленні до навколишнього світу. Це пов'язано з тим, що народна пісня завжди прагнула втілити моральний ідеал даної епохи, в центрі уваги перебувала особистість (людина) з усіма її якостями. Тому народна пісня, що переходить з уст в уста, від поколінь до поколінь, навчає чистоті почуттів, мужності і доброті. Завдяки сильній емоційній дії, народна пісня здатна через серця молоді доводити до її свідомості свої ідеї, виховуючи відповідне ціннісне ставлення до явищ дійсності. Творцем скарбниці народної творчості був український народ, який втілює у художній формі свій світогляд і провідні риси свого національного характеру. Український фольклор значною мірою прислужився таким талановитим і різним за своїми художніми стилями письменникам як М. Рильський і П. Тичина, А. Головка і П. Панч, В. Сосюра і А. Малишко, С. Яновський і О. Корнійчук, М. Стельмах і О. Гончар, О. Вишня і О. Довженко. Їхня творчість характеризується глибоким знанням народного життя і всебічним використанням фольклорних традицій – одного з джерел художньої майстерності, національної своєрідності. О. Довженко говорив: «Українська пісня! Хто не був зачарований нею, хто не згадує її як своє чисте, прозоре дитинство, свою юну гордість, своє бажання бути красивим і ніжним, сильним і хоробрим? Який митець не був натхненний її багатючими мелодіями, безмежною широтою і красою її образів, її чарівною силою, що викликає в душі людській найскладніші, найтонші, найглибші асоціації, почуття, думки і прагнення всього, що є кращого в людині, що підносить її до вершин людської гідності, до людяності, до творчості» [5, с. 22].

Для музично-пісенної народної творчості характерною є різноманітність жанрів: історичні, козацькі, стрілецькі та повстанські пісні, думи, трудові, ліричні, колискові пісні, коломийки та частівки, балади, пісні літературного походження, обрядові пісні (колядки і щедрівки, веснянки, купальські і петрівчані, обжинкові гребовецькі, весільні, ігрові, хороводні пісні), замовляння, дитячі пісні. І кожен з цих жанрів, маючи свої специфічні закономірності і форми поетичного стилю, виконує певну соціально-побутову функцію. Жанрове багатство поетично-пісенної творчості українського народу зумовлено особливостями його історії, потребами його життя, конкретним процесом взаємодії літератури і фольклору. Українські народні думи, пісні, казки, коломийки є тим пластом культури, який несе інформацію про складові національної картини світу. Тому нині поряд з подальшим збиранням та збереженням цієї культурної спадщини постає і завдання її світоглядного осмислення.

Період бурхливого розквіту національного фольклору збігається з епохою боротьби проти турецьких, татарських і польсько-шляхетських поневолювачів. Саме тоді з'явився епічний жанр (думи та історичні пісні, про конкретні події і конкретних народних героїв (Байду, Хмельницького, Богуна, Кривоноса, Морозенка, Нечая), про улюбленців найбільш вразливих верств населення (Хвеська, Андібера й козака Голоту та ін.). Своєрідним жанром української поезії та музики є епіко-героїчні поеми – думи, виникнення яких припадає на XV ст. У них яскраво відображено історичні події з життя народу – боротьба з поневолювачами, героїчні подвиги патріотів, які віддали своє життя за рідну землю. Народ з любов'ю оспівує конкретних героїв: Довбуша, Кармелюка, Кобилицю та ін. Конкретний історизм – головна якість історичної пісні у відтворенні реальної дійсності, чим вона відрізняється від думи. Исто-

ричні пісні – це ніби художній літопис усної історії народу. Відтак, вивченню цих пісень, в яких розкривається певний історичний етап окремої етнічної спільності в процесі становлення самосвідомості майбутніх учителів музики, має відводитися значне місце. Яскравим прикладом цього в Україні є козацькі пісні, де кожен твір відображує певний історичний етап боротьби українського народу за незалежність, проти іноземних загарбників. Безумовно, естетичне сприйняття музики, враження від неї, пов'язане з уявленням про епоху і концепцію погляду автора про неї, допоможуть вихованцям зрозуміти ідеологічний зміст твору і усвідомити його громадську мету. Ось чому важливо розкривати студентам ідейний зміст музичних творів, цінність їхніх думок, почуттів, які активно впливають на виховання. Щоб виховати майбутніх учителів музики активними перетворювачами дійсності, потрібно використовувати емоційний вплив історичних музично-пісенних творів на їхні думки і почуття, за допомогою яких через оцінну діяльність виробляється певне ставлення до рідного краю, його історії. Це сприяє динамічному зростанню усвідомленості особистістю національної приналежності, вихованості, поваги до людей.

Думи як жанр народної творчості виникли і формувалися на основі і внаслідок використання кращих досягнень усієї української народної поетичної творчості. Вирішальне значення в цьому процесі мали народні історичні, соціальні та родинно-побутові пісні. Свого часу І. Огієнко так характеризував старі козацькі думи: «Вони мають велику літературну вартість; перейняті сумом, повиті журбою, думи наші роблять велике враження навіть на чужинців... Не дурно ж ними зацікавилася навіть церква і спів старих дум перенесла й до свого співу. Найкращий здобуток старовини, думи мали великий вплив на стару й нову українську літературу, годували Котляревського, Гоголя, Квітку, Шевченка,

Щоголіва, і матимуть ще не малий вплив з ростом української національної свідомості» [14, с. 9].

Зазначимо, що своїм образно-тематичним змістом думи нерозривно пов'язані із загальнонародною за масштабами і соціальним значенням визвольною боротьбою, ідеї якої є могутнім чинником формування нації та культури. У пісенному фольклорі цього жанру найкраще віддзеркалено історію поетичного мислення українського народу, який завдяки поетичній уяві створив свій ідеал героя, тобто вірець людини, що постала в героїчних обставинах вікової боротьби за волю. Думи мають велике виховне і пізнавальне значення, тому в умовах становлення національної школи маємо активізувати підготовку майбутніх учителів музики. Тут доречно згадати слова К.Стеценка, який, вважаючи народні пісні та думи основою розвитку національно-музичної культури, підкреслював, що «...на прекрасних зразках народної української творчості, на її думках і піснях повинні передусім виховати себе учителі української школи, збірники цієї народної творчості мають бути у них під руками, щоб на їхній вічно прекрасній красі побудувати виховання дітей» [18, с. 2].

Сучасне життя потребує вивчення творів, в яких висвітлюється героїчне минуле України, прославляються мужні захисники нашої землі від ворожих нападів, звеличуються борці за волю рідного краю. Такі твори пробуджують приспану віками національну свідомість народу, сприяють формуванню в молоді благородних почуттів, вчать глибше зрозуміти, за словами Т.Шевченка, хто ми, чиї сини, чиїх батьків діти. Успішність музичного виховання майбутніх учителів музики засобами козацьких, стрілецьких та повстанських пісень залежить від розуміння важливості цього питання, усвідомлення вчителями значення народного мистецтва у вихованні дітей, готовності вчителя до проведення народознавчої та виховної роботи в сучасній

загальноосвітній школі, розвитку зацікавленості студентів до різних форм шкільної навчально-виховної діяльності, пов'язаних з народним мистецтвом, від оволодіння вчителем передовими методиками навчально-виховної роботи в школі. Недооцінка значущості козацьких, стрілецьких та повстанських пісень негативно позначатиметься на розвиткові майбутніх учителів музики. Включення до навчальних програм вивчення цих пісень значно поліпшує художній розвиток студентів, а також сприяє формуванню професійно педагогічного інтересу до народної творчості, до мистецтва та історії України, формує світогляд майбутніх учителів музики.

До епічного жанру народної творчості також належать балади – багатокуплетні строфічні пісні з розвиненими сюжетами, гостро-драматичні за змістом. Морально-виховне значення балад полягає в їхній емоційній дії на психіку людини та на її практичну діяльність. Образне сприйняття властиве як дітям і підліткам, так і студентам музично-педагогічних факультетів – майбутнім учителям музики. Цього варто дотримуватися у навчально-виховному процесі школи й вишу.

До народних трудових пісень належать такі поетичні твори, які виникли в процесі фізичної (переважно колективної) праці і супроводжували її з метою полегшення. Трудові пісні показують красу, силу людини-трудівника, засуджують лінощі, дармоїдство, виховують позитивне ставлення до праці («Вийшли в поле косарі», «Ой Семене, Семене», «Грицю, Грицю до роботи»). Українські трудові пісні поділяють на жнивні, косарські, гребовецькі, прядильні, промислові та ремісницькі.

Ліричними піснями цікавилися з давніх давен. Згадки про них є в стародавніх літописах. Перші записи українських ліричних пісень з'явилися в XVII ст. і набули загального визначення в усьому світі. Умовно їх можна поділити

на такі тематичні групи: пісні про кохання; про родинне життя; суспільно-побутові (козацькі, чумацькі, емігрантські, рекрутські та солдатські) та пісні літературного походження. Давно відійшли в минуле суспільні явища, що породили згадані вище цикли лірики, але пісні продовжують активне життя, хвилюють нас втіленими в них загальнолюдськими почуттями, високим моральним пафосом, художньою довершеністю.

Пісні літературного походження – це поетико-музичні твори, сприйняті народом від письменників та композиторів. Інколи народні маси беруть ці твори без змін, бо вони цілком відповідають їхнім прагненням, настроям, уподобанням. Часто народ змінює, шліфує, довершує не тільки текст, а й форму пісні, створює виняткової сили мелодії, які і через сторіччя вражають своєю емоційною наснагою та красою. Народ включає в скарбницю своєї творчості те, що близьке йому за ідейним спрямуванням, художніми образами, те, що зрозуміле йому, відповідає його духові і художнім уподобанням. Загальновідомими народними піснями стали такі пісні: «Ой не ходи. Грицю, та й на вечорниці» на вірші Марусі Чурай, «Всякому городу нрав и права» на вірші українського філософа і поета Г. Сковороди, «Віють вітри, віють буйні», «Чого ж вода каламутна», «Ой я дівчина полтавка» на вірші І. Котляревського, «Вивідка» Л. Боровиковського, «Не щечечи, соловейку», «Гуде вітер вельми в полі» В.Забіли; «Туди мої очі», «Дивлюся на небо та й думку гадаю» М. Петренка; «Скажи мені правду, мій добрий козаче» О. Афанасьєва-Чужбинського та ін. Бурхливе піднесення української літературної пісні пов'язане з творчістю великого українського поета Т. Шевченка. У високохудожній формі Шевченко пристрасним словом відобразив життя народу, його прагнення, думи і сподівання. Його поезія надзвичайно тісно пов'язана з творчістю народу як змістом, так і формою. Чим досконалішим є твір письмен-

ника, тим менше він зазнає доопрацювань і змін. Таких змін унаслідок високої ідейності і поетичної майстерності найменше має поезія Т. Шевченка. Вона не тільки поширюється у фольклорі, а й живить його.

Духовна культура української нації завжди формувалася під впливом народної творчості. Народна мелодія – це глибокозмістовний мистецький образ, узагальнення типових рис національного музичного стилю. Їхній органічний синтез визначає неповторну красу і своєрідність кожного народного наспіву, всеосяжність його художнього узагальнення. В мелодіях народних пісень виражено національний стиль української музики, який цілком залежить від характеру образів поетичного тексту і його емоційного змісту. Яскрава національна специфічність української музики дає змогу слухачеві з першого разу відрізнити український наспів від мелодій інших народів. Разом з тим засоби музичної виразності відзначаються різноманітністю та багатством прийомів.

Доведено, що завдяки важливим педагогічним якостям, високій художності і простоті, народно-пісенну творчість легко сприймають і засвоюють учні та студенти. Вона найбільш повноцінно в педагогічному розумінні впливає на формування художнього смаку і музичної свідомості майбутніх учителів музики, слугує справі виховання любові до вітчизняної культури. Тому композитори обирали з творів народної творчості саме ті, які мали конкретне педагогічне спрямування. З давніх давен народна пісня користується заслуженим успіхом у вихованні особистості – вона була, є і буде найдоступнішим навчальним матеріалом. Багато українських композиторів надавали великого значення дитячій музичній творчості, усвідомлюючи, що музична діяльність, насамперед, виховує школярів, розвиваючи при цьому інші якості особистості. Створюючи необхідні посібники з музичного виховання, композитори

поєднували в них різні види музично-творчої діяльності (хоровий спів, гра на музичних інструментах, танцювальні рухи під музику, музично-ритмічні ігри, написання музики тощо). Вони були впевнені, що це сприятиме більш глибокому і усвідомленому сприйняттю музики, всесторонньому виявленню й розвитку обдарувань, формуванню музично-освіченої і розвиненої особистості.

Головну цінність у вихованні музичних обдарувань студентів музично-педагогічної спеціальності має організаційний, цілеспрямований контакт з творами народного музичного мистецтва. Тому вчитель музики на основі знань особливостей музичного виховання і виявлення джерел емоцій у вихованців зобов'язаний відповідним чином готувати їх до творчого сприйняття і виконання творів, виховувати інтерес до народної музики, розвивати тонкий смак, який би допомагав майбутнім учителям музики правильно вибирати серед різноманітної музичної продукції справді високохудожні твори. Стимулювання і розвиток творчих обдарувань майбутніх учителів музики українські композитори вважали одним з головних завдань музичного виховання. Творче самовиявлення розкриває інтелектуальні можливості вихованців, тренує їхню пам'ять, мобілізує увагу, розвиває творче мислення.

За переконаннями композиторів-педагогів, крім завдань, які впливають із специфіки предмета, музичне виховання має слугувати всебічному розвитку психічних процесів майбутніх учителів музики: емоційних (поглиблення почуттів і розвиток уяви); вольових (виховання витримки, самодисципліни, систематичності, відповідальності за спільні справи); пізнавальних (розвиток спостережливості, уваги, пам'яті, думок). Навчальний матеріал для музичних дисциплін бажано добирати і додавати так, щоб викликати професійно-педагогічний інтерес до народної музичної творчості у майбутніх учителів музики.

Жартівливі та сатиричні пісні – один з жанрів музичної народної творчості. Сатира і гумор – невід’ємні риси вдачі українців, вони допомагали їм переборювати найприкріші життєві ситуації, виживати у періоди протистояння чужоземним загарбникам, ці риси завжди засвідчували ознаки життєздатності, здорової моралі народу, який навіть у найскрутніші моменти не втрачав надію, а сміявся. У жартівливих і сатиричних піснях за допомогою засобів гумору, іронії, сарказму осміюється все, що викликає громадський осуд, що суперечить моралі трудового народу. Сміятися може лише духовно чиста і сильна особа, переконана у власній правоті. Історичний оптимізм, віра в колективну силу, мудрість і розум завжди були моральною основою, з височини якої народ висміював вади окремих людей, погані побутові звички, що ведуть людину до прикрих помилок, біди тощо. Гумористичні образи і ситуації відображено в рядках дум, в історичних піснях, у ліриці кохання («Дума про козака Голоту», «Про Байду», «Ой Семене, Семене» тощо). Не кажучи вже про веснянки, купальські, жнивні, новорічні, танцювальні пісні, коломийки, які насичені гумористичними образами, виразами, подіями. У весіллі – найбільшому за обсягом побутово-обрядовому дійстві не менше двох третин загального часу віддано жартам, іграм, танцям і сміхові (враховуючи не лише суто обрядовий бік весілля, а й суму дій та співів, які відбуваються впродовж усіх весільних днів).

Коломийки – це найпоширеніший вид коротеньких пісень, на які багата українська народна пісенна творчість (козачки, гопачки, шумки, чабарашки, приспівки тощо). Вони відзначаються особливою оперативністю у відображенні дійсності і винятковим тематичним багатством. Цій пісенній формі властиве інтонаційне багатство, зумовлене різним характером відображення дійсності. Ф. Колесса писав про мелодію коломийки, що вона, не змінюючи ні в

чому свого основного строю, набуває то сумного, то веселого характеру: то навіює безмежний сум і меланхолію, то дихає силою і веселістю молодого життя, тому коломийкова форма використовується для передачі трагічних і веселих моментів народного життя [7, с. 146]. Тому народна творчість є чудовим матеріалом для вивчення його як школярами, так і студентами. Майбутній учитель музики має бути обізнаним у музичній народній творчості, знати звичаї і культуру свого народу. У процесі музичних занять, крім розвитку музичних здібностей, потрібно звертати увагу на вдосконалення мови дітей, збагачення їхнього словникового запасу, виправлення мовних дефектів і помилок, на розвиток культури мови. Учні мають навчатися виразно читати текст пісні, виразно її виконувати та вміти рухатися під музику (якщо вона танцювальна). Відповідно до програми з музики, спираючись «на органічне поєднання слова, звуку і руху можна виховати музикальність, основи естетичної культури особистості» [1, с. 12].

Значне місце у жанровому розмаїтті народно-пісенної музичної творчості українців посідає обрядовий фольклор – один з найдавніших видів народної поетичної творчості, який виник і розвивався в тісному зв'язку з виробничою діяльністю людського суспільства. Обрядовий фольклор поділяють на певні художньо-поетичні цикли за порами року. До обрядових пісень зимового календаря належать колядки і щедрівки, новорічні посівальні пісні, в яких висловлювалися побажання гарного врожаю, добробуту, щастя і здоров'я. В Україні церковні колядки відомі з XVII ст. Т. Шевченко не прогрішив проти історичної правди, коли в своїй драмі «Назар Стодоля», дія якої відбувається в XVII ст. вклав в уста козаків одну з таких колядок: «Бачить же Бог, бачить Творець, що мир помирає, архангела Гавриїла в Назарет посилає», завдяки підтримці і популяризації церквою, духівництвом, різдвяні колядки набули значного

поширення в народі, цьому сприяла також, за словами І. Франка, «безперечна поетична стійкість многих набожних коляд» [20, с. 18], а також простота і дохідливість трактування біблійних сюжетів, демократичне спрямування. Характерними є для народних колядок і щедрівок їхній урочистий, величальний лад, у змісті – побажання успіхів у господарюванні, щастя в родині, здійснення задумів і мрій.

Колядки, як писав І. Франко, переносили думки селян «в якийсь світ, близький і рідний їм, а при тім зовсім відмінний від того, серед якого минає їх убоге, клопітливе життя. Пісня відповідає простими словами їх найглибші, сердечні бажання, показує їх не як бажання, а як дійсність. Слухаючи колядки, такий бідолаха хоч на хвилю бачив себе заможним господарем... Пісня радує його, а глухе почуття дійсних життєвих клопотів хоч на хвилю уступає набік, впливає сльозами, – не гіркими, але такими, що облегшують душу. Оце і єсть сила і суть поезії» [22, с. 10].

Значну частину народної музичної творчості становить дитячий фольклор, який поділяють на два великих підрозділи: пісні, що їх створюють і виконують дорослі (колискові, забавлянки тощо) та власне дитячі пісні та ігри (заклички, промовки, прозивалки, скоромовки, лічилки тощо). Дитячий фольклор несе різнобічне навантаження. Крім завдань розумового й емоційного розвитку, ігри, пісеньки, дражнилки та інші жанри і форми дитячої творчості спрямовані, насамперед, на задоволення потреб дитини у спілкуванні.

Казка є одним з найпоширеніших жанрів народної творчості. Кожен народ має свої казки і сюжети, в які він вкладає свою життєву і соціальну функцію, зумовлену побутом й історією. Проте кожен народ створює свої національні форми, і казка залишається яскравим виявленням національного мистецтва. Народні казки – складний жанр, він об'єднує різні за походженням, змістом і стилем

форми. Казки мають такі різновиди, як казки про тварин, фантастичні (пригодницькі і героїчні), соціально-побутові і музичні казки. Основною жанровою ознакою казки є фантастика. Відтворюючи дійсність, казка вдається до вимислу, порушення правдоподібності, зміщення реального плану.

Аналізуючи літературу про музичну народну творчість, дійшли висновку, що вона становить джерело розвитку національного мистецтва. Народна музика та сила її самобутнього таланту живила творчість композиторів минулого і сьогодення, збагачувала твори класичного мистецтва. Народна музика, маючи величезний виховний потенціал, здатна донести до свідомості закладені в ній національні морально-естетичні ідеї, формуючи окремі якості, відповідні цінності, певне ставлення до явищ дійсності.

Художність і доступність надають народній музиці великого педагогічного значення, найкращі зразки допомагають виховувати в особистості високі моральні, світоглядні, художньо-естетичні якості, розвивати інтерес до музичного фольклору, художній смак, природні обдарування, фантазію, формують музично-педагогічну освіту, привчають пізнавати і цінувати невичерпне джерело народної педагогіки. Маючи важливі виховні якості, високу художність і простоту, народна музична творчість легко сприймається і засвоюється, позитивно впливає на формування професійно-педагогічного інтересу майбутніх учителів музики.

З педагогічної точки зору народну музичну творчість ми розглядаємо як один з ефективних засобів музично-естетичного виховання. Засобами народної музики передаються моральні, соціальні, філософські позиції, тому вона завжди виконувала виховну роль. Народна музика пробуджує інтерес творити красу навколо себе, доносити і передавати її іншим, а це основа музично-естетичного виховання.

Відтак, надзвичайно багата та різноманітна національна музика має зайняти належне місце у формуванні професійно-педагогічного інтересу майбутніх учителів музики, вона є чи не найголовнішим чинником його формування.

Основними виражальними засобами музичної народної творчості є інтонаційна особливість, наспівність, простота мелодії і ритмічної структури, виразність і багатство мелодії, гармонія, тісний зв'язок поетичного та музичного текстів, глибока емоційність, достовірність, ґрунтовний виклад думки, поетичність, чистота образу, довершеність форми, високохудожній правдивий зміст, різножанровість, багатство історії життя людей, їхніх думок, почуттів, переживань. Завдяки цьому фольклор стає художнім відображенням особливого світу людського буття, життєдіяльності і розвитку людських здібностей. Вивчення музичного фольклору, який має вагомий виховний потенціал навчання, поєднання досвіду народу з педагогічною наукою, спонукає і зобов'язує до пошуку ефективних методів виховання студентської молоді. У цьому зв'язку актуалізується проблема фахової підготовки музично-педагогічних кадрів, їхньої готовності до музично-виховної роботи з учнями загальноосвітніх шкіл, до формування в них інтересу до народної музики. Практична реалізація навчально-виховних завдань з використанням народного мистецтва має знайти своє втілення в усіх програмах аудиторних і позааудиторних занять.

Список використаної джерел

1. Авдієвський А.Т. Хрестоматія з музики для дітей молодшого шкільного віку (1-4 класи) : навч. посіб. / А.Т. Авдієвський, А.Г. Болгарський. – К. : РННЦ “ДІНІТ”, 2000. – 83 с.
2. Асаф'єв В.В. Вопросы музыки в школе / В.В. Асаф'єв. – Д. : Музыка, 1926. – 284 с.

3. Бисикало С.К. Український фольклор / С.К. Бисикало, Ф.М. Борщевський. – К. : Вища школа, 1978. – 278 с.
4. Гордійчук М.М. М.Д. Леонтович-педагог / М.М. Гордійчук. // В кн. : Практичний курс навчання у середніх школах України / М.М. Гордійчук. – К. : Муз. Укр., 1969. – С. 5-7.
5. Довженко О. Твори / О. Довженко. – К. : Держлітвидав УРСР, 1960. – В 3 т. – Т. 3. – 572 с.
6. Духнович А.Г. Народная педагогика в пользу училищ и учителем сельских / А.Г. Духнович. – Львов, №57. – 92 с.
7. Колесса Ф.М. Музикознавчі праці / Ф.М. Колесса. – К. : Наукова думка, 1990. – 592 с.
8. Колесса Ф.М. Шкільний пісенник: / Ф.М. Колесса.. – Львів : Укр. пед. т-во, 1925. – В 3 ч. – 208 с.
9. Колесса Ф.М. Шкільний співанник / Ф.М. Колесса. – К. : Муз. Україна, 1993. – 217 с.
10. Костенко В. Народна пісня та музика українська : стислий огляд / В. Костенко. – Х. : Рух, Б. Р., 1928. – 55 с.
11. Костомаров М.І. Етнографічні питання Костомарова / М.І. Костомаров. – К., 1930. – 230 с.
12. Миропольська Н.Є. Формувати почуття прекрасного / Н.Є. Миропольська. – К., 1987. – 32 с.
13. Нудьга Г.А. Українська пісня в світі : дослідження / Г.А. Нудьга. – К. : Муз. Україна, 1989. – 535 с.
14. Огієнко І. Українська культура: коротка історія культурного життя українського народу / І.Огієнко. – К. : Вид-во книгарні Е. Череповського, 1918. – 272 с.
15. Погребенник Ф. Наша дума, наша пісня : нариси дослідження / Ф. Погребенник. – К. : Муз. Україна, 1991. – 207 с.
16. Потебня О.О. Естетика і поетика слова / О.О. Потебня. – К. : Мистецтво, 1985, – 302 с.
17. Стельмахович М.И. Традиции и новые тенденции в развитии украинской семейной этнопедагогике : дисс. ... докт. пед. наук / М.И. Стельмахович– Ив. – Франковск, 1988. – 325 с.

18. Стеценко К.Г. Українська народна пісня в школі / К.Г. Стеценко. Архів ЦНБ АН України, оф. І, спр. № 42020.
19. Сумцов М. Вага і краса української народної поезії / М.Сумцов.– Черкаси, 1917. – Вид 2. – С. 12-19.
20. Франко І.Я. Наші коляди / І.Я. Франко. // – К., 1980. – У 50 т. – Т. 28. – С. 7-42.
21. Франко І.Я. Студії над українськими народними піснями / І.Я. Франко. – Т. І. – Ч. 1, 2. – Львів. 1913. – 532 с.
22. Франко І.Я. Твори / І.Я. Франко. – К. : Держлітвидав, 1955. – В 20 т. – Т. 17. – 531 с.
23. Франко І.Я. Що таке поезія / І.Я. Франко. – Львів, 1902. – 328 с.
24. Чайковский П.И. О народном и национальном элементе в музыке / П.И. Чайковский. – М. : Музгиз, 1952. – 107 с.
25. Шевченко Т.Г. Про мистецтво / Т.Г. Шевченко. – К. : Мистецтво, 1984. – 255 с.
26. Шевченко Т.Г. Твори / Т.Г. Шевченко. – К. : Дніпро, 1978. – У 5 т. – Т. 4. – 241 с.

Тетяна Карпенко

ФОРМУВАННЯ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ ПЕДАГОГІВ-МУЗИКАНТІВ

Педагогічні проблеми, що виникають у процесі фахової підготовки студентів, є відображенням суперечностей між зростаючими вимогами до розвитку ключових компетентностей учнів та усталеною практикою формування фахової компетентності майбутнього вчителя музики у вищих закладах педагогічної освіти; між необхідністю становлення фахової компетентності майбутнього вчителя музики і відсутністю у системі підготовки вчителів відповідного методичного забезпечення; між теоретичною і практичною підготовкою студентів та їх здатністю реалізувати набуті знання і вміння у педагогічній діяльності. Ключем до розв'язання багатьох проблем є цілеспрямоване формування всіх складових фахової компетентності майбутнього вчителя музики.

У філософії поняття «умова» визначається як категорія, в якій відображається відношення речі до тих факторів, завдяки яким вона виникає і існує. Особливістю умови є те, що вона сама собою, без діяльності не може перетворитися на нову дійсність, продукувати її, вона лише створює можливість нової речі як зумовленої [15, с. 531]. Під педагогічними умовами розуміються обставини процесу навчання і виховання, які забезпечують досягнення наперед поставлених цілей.

Зазначимо, що педагогічні умови, які сприяють становленню і розвитку концертмейстерської компетентності вчителя музики, є просторово-освітнім середовищем, в якому вдало проходять процеси навчання, виховання і саморозвитку педагога, формуються професійно значущі концертмейстерські вміння, якості і властивості особистості, обумовлюючи високий рівень підготовленості фахівця до реалізації своїх професійних функцій у вищих навчальних закладах, в школах різного типу навчання.

Формуванню концертмейстерської компетентності в майбутніх педагогів-музикантів найбільш близький курс «Концертмейстерський клас», викладання якого ведеться в формі індивідуальних занять упродовж трьох семестрів, у ході яких здійснюється основна робота з засвоєння студентами теоретичних, інструментально-технічних, виконавських навичок.

У результаті вивчення наукової і методичної літератури а також узагальнення особистого досвіду роботи можемо стверджувати, що розвиток концертмейстерської компетентності вчителя музики досягається при комплексній реалізації психолого-педагогічних, організаційних і музично-дидактичних груп педагогічних умов (див. таблицю).

Таблиця

Організаційно-педагогічні умови розвитку концертмейстерської компетентності

Умови	Організаційно-педагогічні умови
Психолого-педагогічні	Орієнтація навчально-виховного процесу в концертмейстерському класі педагогічного вишу на спрямування і розвиток у студентів професійної компетентності у виконавській діяльності. Перехід майбутнього вчителя музики з позиції об'єкта виховання і навчання на позицію суб'єкта педагогічної діяльності. Усвідомлення і розуміння потенційними фахівцями важливості розвитку і вдосконалення концертмейстерської компетентності як необхідного елемента професійного розвитку і невід'ємного компонента якісної професійної підготовки до майбутньої музично-педагогічної діяльності.
Організаційні	Створення художньо-естетичного середовища на рівні вищого навчального закладу, факультету, відділення. Освоєння майбутніми вчителями музики практики виконавсько-концертмейстерської роботи. Здійснення міжпредметних зв'язків на змістовому і технологічному рівнях.
Музично-дидактичні	Множинність і варіативність навчально-педагогічного репертуару студентів. Оптимальне поєднання ефективних методів і прийомів, що віддзеркалюють специфічний характер концертмейстерської діяльності педагога-музиканта.

Розглянемо групу психолого-педагогічних умов. Численні дослідження різних моделей професійної праці так чи інакше базуються на положенні С. Рубінштейна про два способи життя і можуть бути об'єднані у дві групи: 1) модель адаптивної поведінки; 2) модель професійного розвитку. Основна мета моделі адаптивної поведінки полягає у формуванні умінь людини «вписатися» в навколишню дійсність. У моделі професійного розвитку основний акцент переноситься на становлення вміння «вийти» за межі безперервного потоку повсякденної практики; бачити, усвідомлювати і оцінювати різні проблеми, конструктивно вирішувати їх відповідно до своїх ціннісних орієнтацій, розглядати будь-яку складність як стимул до подальшого розвитку [5, с. 6].

Результат професійної підготовки студентів-музикантів до концертмейстерсько-виконавської діяльності, який здійснюється в процесі вивчення фахових дисциплін, може бути висвітлений повною мірою за допомогою поняття «концертмейстерська компетентність», оскільки її становлення і розвиток детерміноване наявністю наступних чинників: зміст навчальної діяльності орієнтований не на подачу готових знань, а на спрямування студентів знаходити ці знання і застосовувати їх у своїй практичній діяльності; використання у навчально-виховному процесі технологій навчання, які охоплюють такі функції: ініціювання активності студентів; оволодіння способами продуктивної діяльності; стимулювання мотивації творчості; забезпечення розвитку критичності мислення, обміну ціннісними думками; активізування співпраці в колективній роботі; особливе місце і роль викладача в педагогічному процесі, який виконує функції вчителя, вихователя, організатора, керівника пізнавальною діяльністю, процесом самоосвіти і самовиховання учнів.

Ефективність професійного розвитку майбутніх учителів музики тісно пов'язана з розумінням студентами-музикантами значення концертмейстерської діяльності, з

усвідомленням важливості процесів, що вивчаються, для майбутньої діяльності. Вирішення питання про необхідність концертмейстерських знань у житті та професії створює реальну основу для подолання труднощів у навчанні, стимулює потребу в пізнанні, а відтак у цілому позитивно впливає на процеси становлення і розвитку компетентності фахівця.

Певною програмою реалізації даної умови в навчально-виховному процесі можуть служити: розкриття педагогом соціальної і практичної значущості музично-педагогічної діяльності; формування і підтримка позитивного і зацікавленого ставлення студентів до процесу пізнання; тісний зв'язок навчального процесу у вищому навчальному закладі з практичною діяльністю, різноманітність навчального матеріалу і прийомів роботи.

Охарактеризуємо організаційну групу педагогічних умов. Одним з найважливіших чинників, що багато в чому визначають успішність професійного розвитку студентів-музикантів, є освоєння ними цінностей і нормативів соціальної і професійної культури. При цьому надзвичайно важливо, щоб у цьому процесі майбутній фахівець міг реалізувати свій творчий потенціал. У зв'язку з цим створення художньо-естетичного середовища на рівні вищого навчального закладу, факультету, відділення виступає необхідною умовою, яка сприяє розвитку концертмейстерської компетентності майбутніх педагогів-музикантів.

Залучення студентів до різних видів мистецтв за допомогою організації виставок і концертів, знайомства з діяльністю творчих колективів, створення обстановки, комфортної для задоволення духовних потреб й інтересів, не тільки сприятимуть розвитку гармонізації особистості майбутніх педагогів-музикантів, але й створюватимуть необхідну базу для всебічного самопізнання і саморозкриття творчих сил потенційних фахівців.

Неодмінною умовою розвитку концертмейстерської компетентності студентів-музикантів є комплексна організація навчального процесу, яка передбачає поєднання теоретико-практичної аудиторної роботи і концертмейстерської практики.

Зазначимо, що визначальним чинником особистісно-професійного розвитку майбутнього спеціаліста є саме оволодіння практикою концертмейстерської роботи, що дозволяє сформуванню ставлення студента до конкретної професійної реальності, визначитися в системі власних професійних очікувань і цінностей. Освоєння практики концертмейстерської роботи може йти у двох напрямках: по-перше, маємо ширше використовувати різноманітні форми виконавського мистецтва (концерти, бесіди про музику, конкурси пісень з шкільного репертуару, огляди художньої самодіяльності), по-друге, необхідно якомога більше брати участь у різних формах навчального процесу концертмейстерського класу (робота над шкільним пісенним репертуаром, спільна музично-виконавська діяльність, читання з аркуша, добір на слух, транспонування, імпровізація).

Необхідною умовою успішного виховання і навчання студентів-музикантів у концертмейстерському класі педагогічного вишу є реалізація міжпредметних зв'язків. У процесі професійно-педагогічної підготовки фахівця вони виконують кілька функцій: виховну (виробляють позитивний вплив на формування особистості в цілому, активізують мислення, пізнавальну самостійність студента), розвивальну (розширюють предметне пізнання, тобто сприяють перенесенню знань з однієї навчальної ділянки в іншу), детермінуючу (підвищують продуктивність психічних процесів учнів).

Забезпечуючи в сукупності фундамент практичної підготовки майбутніх педагогів-музикантів, всебічні міжпредметні зв'язки конкретизують, уточнюють і збагачують раніше утворені музичні поняття і музично-слухові

уявлення, дозволяють поєднати різні професійні навички і вміння, набуті студентами в класах основного і додаткового музичного інструмента, вокально-хорових дисциплін а також на заняттях з дисциплін культурологічного, музично-естетичного і музично-теоретичного циклів, створюючи умови для комплексного бачення і вирішення проблем у практичній музично-виконавській діяльності.

Зазначимо, що в концертмейстерському класі, через його специфіку, найяскравіше виявляється взаємозв'язок між виконавською і теоретичною підготовкою студентів-музикантів: вирішальну роль в оволодінні вміннями транспонувати і добирати на слух музичний твір має ґрунтовне засвоєння майбутніми вчителями музики курсу гармонії і уміння застосовувати ці знання в своїй діяльності; акомпанування солісту і виконання пісні з шкільного репертуару під власний супровід передбачає знання закономірностей і естетичних норм вокального виконання, розуміння будови музичного твору, його жанрових, стилістичних і фактурних особливостей, що вимагає знань з історії і теорії музики. Розуміння семантики музичної фонетики, вміння аналізувати музичну мову і передбачати звукові образи в їх інтонаційному і гармонічному багатстві, необхідні для вдалого читання з аркуша, також можливі лише за умови глибоких музично-теоретичних і практичних знань.

Розглянемо групу музично-дидактичних умов. Однією з педагогічних умов професійного розвитку і виховання музиканта в концертмейстерському класі є умілий добір навчально-педагогічного матеріалу, який виконується з дотриманням наступних вимог, що пред'являються до його змісту: відповідність ступеня складності засвоєваних в концертмейстерському класі музичних творів професійно-виконавським можливостям і ресурсам тих, хто навчається; постановка завдань і розташування матеріалу, що вивчається, за принципом рівномірної еволюції зростаючої складності; багато-

плановість репертуару, що включає вокальну, хорову, симфонічну і камерну музичну літературу; органічне поєднання творів академічної орієнтації і творів різних епох, стилів і жанрів шкільної програми з музики; різноманітність, яскравість музичного репертуару, здатного збудити стійкий інтерес, і емоційне співпереживання студентів.

Вивчення і аналіз широкого кола праць педагогів-музикантів, а також практичний досвід роботи показав доцільність виділення як істотної умови, яка багато в чому забезпечує успішність професійного дозрівання особистості учня, оптимальне поєднання наступних методів навчання: метод інтонаційно-стильового розуміння музики і моделювання художньо-мистецького процесу; метод «монографічного» вивчення музичних творів; методи проблемного навчання; метод ескізного освоєння навчально-педагогічного репертуару; метод педагогічної оцінки і самооцінки творчої діяльності.

Виконання вищезгаданих вимог одночасно дає змогу вирішувати наступні завдання, що сприяють виробленню у майбутніх учителів музики, необхідні для професійної діяльності виконавські навички; створюють міцний фундамент для їх подальшого творчого розвитку; дозволяють менш підготовленим студентам перейти на вищий рівень підготовленості до практичної діяльності у школі; розширюють загальний художній світогляд учнів, збагачують їх музичний інтелект, сприяють накопиченню творчого багажу для роботи з дітьми, позитивно впливають на процеси професійного розвитку.

Практична діяльність учителя музики включає поряд з дидактичними і суто виконавськими аспектами – хорове диригування, сольне виконання (гру і спів), ансамблеву гру; позаурочну діяльність, яка також є важливою частиною музично-просвітницької роботи спеціаліста школи, і передбачає, крім керівництва хоровим та фольклорним учнівськими колективами, ансамблеві форми музикування, концертмей-

стерську діяльність (акомпанування сольному та ансамблевому співу). Така діяльність висуває певний комплекс вимог до виконавців. Тому здатність до орієнтації в різних ситуаціях музично-виконавської взаємодії є необхідною умовою успішності професійної діяльності вчителя музики. Специфічні ансамблеві якості виявляються у музично-виконавській діяльності і складають основу для розмірності й адекватності агогічних, динамічних, метроритмічних намірів партнерів, ідентичності їх інтонаційно-синтаксичної, артикуляційної, віртуозно-технічної культури в кожному конкретному мікроепізоді партитури, на кожному її часовому відтинку та відповідності їх емоційних станів.

Вивчення музично-виконавської діяльності як провідного засобу формування професійних якостей майбутнього вчителя музики в концертмейстерському класі (за М. Моїсеєвою) проходить за такими основними напрямками системного аналізу виконавської діяльності: предметний, суб'єктний, організаційний [9, с. 7]. Суттєвими особливостями музично-виконавської діяльності є:

1. Просторова й часова співприсутність учасників, що надає можливості безпосереднього контакту між ними, який виражається в комунікації, перцепції та інтеракції.
2. Наявність єдиної мети діяльності та спільної мотивації.
3. Рухомий рольовий статус партнерів під час планування, контролю, корекції та координації спільних та індивідуальних дій.
4. Розподіл єдиного процесу музично-виконавської діяльності між учасниками, що зумовлений характером мети, засобами та умовами її досягнення, складом та рівнем кваліфікації виконавців.
5. Встановлення міжособистісних стосунків між виконавцями, які здійснюють спільну діяльність, що утворюються на засаді предметно визначених функціонально-рольових взаємодій, проте з часом набувають відносно самостійного характеру.

Важливою ознакою концертмейстерської майстерності є розподіл єдиного процесу музично-виконавської діяльності між учасниками, що зумовлений характером викладу фактури та семантичним навантаженням партій. При цьому відповідність рівня класифікації виконавців є основним чинником успішності музично-виконавської діяльності.

На успішність інтеракції впливають музично-виконавські (манера звуковидобування, розвинена техніка, артистизм) та особистісні якості партнерів (темперамент, інтро-, екстраверсія, емпатійність). Адже розподіл процесу спільного виконання передбачає різні варіанти сполучення індивідуальних дій партнерів, спрямовані на досягнення кооперативного взаємозв'язку.

У процесі виконавської практики у студентів поступово формуються навички, що опираються на засади предметно визначених функціонально-рольових взаємодій, і з часом набувають відносної самостійності. Чітко спланована робота музично-виконавського співробітництва передбачає: детермінованість його основних складових змісту музичної діяльності, залежність від виконавських та особистісних якостей виконавців, а також одночасне відчуття виконавців у часі й просторі.

Виконавська практика свідчить, що технічно грамотне виконання передбачає: а) синхронізацію звучання всіх партій (єдність темпу й ритму партнерів); б) урівноваженість у силі звучання всіх партій (єдність динаміки); в) узгодженість штрихів усіх партій (єдність прийомів, фразування).

Зазначимо, що узгодження темпу й ритму є важливою умовою ефективності не тільки музично-виконавської діяльності, а й багатьох інших видів діяльності. Так, науковці А. Люблінський, М. Моїсеева наголошують на потребі взаємопроникнення темпоритмів виконавців, які формують упосередкований темпоритм, синхронність вступу і зняття звуку, збереженні темпової єдності на конкретних у конкретних частинах твору [(6, с. 12; 9, с. 7)]. Отже, концертмейстерська

діяльність характеризується особистісними якостями виконавців, що зумовлені складністю завдань їх музично-виконавської діяльності. До них відносимо виконання епізодів ансамблевої партитури, що відзначаються складністю в плані синхронізації (ауфтакт, спільний вступ та зняття звуку, дотримання пауз і цезур, визначення амплітуди агогічних відхилень, виконання повільних темпів тощо). Поряд із завданням синхронізації музично-виконавська діяльність потребує також узгодження виконання в динамічному, артикуляційному та образно-емоційному плані. Виконання цих складних завдань детермінує характер вимог до різних сторін підготовленості виконавців та до їх вміння взаємодіяти.

Методика роботи з формування концертмейстерської компетентності майбутнього педагога-музиканта ґрунтується на загальнодидактичних принципах [7; 8; 10]; принципах мистецької педагогіки [8;11;17], принципах фортепіанної педагогіки [1; 4; 13].

Впровадження методики з формування концертмейстерської компетентності проводиться за такими етапами як організаційний, інформаційний, виконавський.

Організаційний етап охоплює перший навчальний семестр, упродовж якого відбувається адаптація студентів до вимог навчання у концертмейстерському класі, ознайомлення з навчальними завданнями і змістом курсу «Концертмейстерський клас», «Ансамблева гра» та його взаємозв'язок з дисциплінами «Спеціальний музичний інструмент», «Додатковий музичний інструмент», формування мотиваційних установок на процес розвитку концертмейстерської компетентності, формування умінь та навичок концертмейстерського виконавства; ознайомлення зі специфікою підготовки до сумісної діяльності з солістами-виконавцями. На цьому етапі найбільш уживаними і доцільними є методи словесні (пояснення, розповідь, бесіда, обговорення, поточний коментар, вербалізація, демонстраційно-образні (демонстрація музичних творів, художнє ілюстрування словесних пояснень) (за Падалкою) [10, с. 178-185].

Інформаційний етап охоплює наступні семестри і передбачає проведення основної роботи з розвитку виконавських умінь, формування стійкої мотивації до занять зі спеціального музичного інструмента, зокрема до занять у концертмейстерському класі, ґрунтовної теоретичної підготовки з питань мистецької педагогіки. На цьому етапі використовуються методи відповідно до характеру завдань за етапами навчання (ознайомлювальні, методи опрацювання, залучення до творчої діяльності, зацікавлення художньою діяльністю, спонукання до творчого самовираження, художньо-психологічна підтримка).

Виконавський етап проводиться впродовж останніх навчальних семестрів і передбачає застосування набутих виконавських умінь та навичок на практиці, узагальнення та закріплення досвіду інструментального виконавства, формування у студентів інструментально-виконавських і педагогічних знань, умінь та навичок, їх адаптацію до умов професійної діяльності вчителя музики, нагромадження відповідного репертуару для проведення музично-виховної та освітньої роботи. На цьому етапі найбільш уживаними є методи відповідно за характером музичної діяльності майбутніх фахівців – наслідувальні художньо-творчі методи (вправлення, виконання творів, ескізне опрацювання художнього твору, варіантна розробка та інтерпретаційне опрацювання художнього матеріалу, імпровізація, створення художніх образів).

Оскільки діяльність учителя вимагає знання широкого обсягу репертуару, а також творів з програми для слухання музики, швидке і якісне засвоєння такої інформації відбувається завдяки сформованості наступних концертмейстерських умінь та навичок: читання нот з аркуша, ескізне опрацювання репертуару, добирання на слух мелодій та акомпанементів, редагування, інтерпретація музичних творів.

Опанування цими навичками дає змогу збільшувати кількість опрацьованих студентами за роки навчання

творів, розширює межі інформованості студентів. У формуванні навичок читання з аркуша важливо пам'ятати, що не варто захоплюватись занадто складним репертуаром для читання з аркуша; твори для читання добирати з шкільної програми; перш ніж відтворювати нотний текст на інструменті, продивитися запропонований твір і з'ясувати тональність, розмір, темп, фактуру, випадкові знаки альтерації, відхилення, модуляції тощо; необхідною умовою успішного читання є зорове випередження, тобто коли зорове сприйняття та розумове осягнення нотного тексту іде на декілька тактів попереду відтворюваного в цей час на інструменті; найбільшого спрощення і скорочення в практиці читання набувають серединні фактурні прошарки як такі, що не несуть основного ладово-функціонального навантаження; мелодія не підлягає жодним змінам, оскільки вона є змістовою і емоційною основою музичного твору; партія баса вимагає максимально точного відтворення, тому що є ладогармонічною основою всієї фактури; важливим є вміння грати не дивлячись на клавіатуру, враховуючи те, що під час читання зір невідривно контролює текст; необхідно користуватися прийомами прискореного читання вертикальних і горизонтальних нотних структур, орієнтуючись на стереотипні графічні угруповання, інтервали, акорди та гами, арпеджіо, ритмоінтонаційні комплекси. Що ж до питання читання з аркуша, то музиканти-методисти радять: відмовлятися від «навичок» читання з аркуша за принципом «нота за нотою», що перетворює процес відкриття для себе нової музики в монотонне заняття, яке знівельовує художній зміст музики.

Одним із важливих компонентів у формуванні концертмейстерських навичок є ескізне опрацювання репертуару, оскільки це дозволяє збільшити кількість зіграних за роки навчання творів, розширити межі інформованості студентів, підняти їх виконавсько-професійний рівень.

1. Процес ескізного ознайомлення з твором певною мірою буде відрізнятися від роботи над репертуаром,

призначеним для виконання в умовах публічного виступу. Проте, як і в інших формах роботи музиканта, під час ескізного вивчення творів важливим є утворення попереднього комплексного уявлення про музику, усвідомлення її образного змісту. Бажано вчити студентів проводити глибокий вербальний і виконавський аналіз твору, шукати елементи виразності, потрібні для його конкретного відтворення. «Без уміння розібратися у творі, без чітко усвідомленого завдання (про що і як сказати) навряд чи може бути досягнуто бажаного результату [14, с. 45]. М. Фейгин відзначав: «Ознайомлення з музикою під керівництвом педагога створює той широкий «фон», якого так бракує більшості учнів. Ознайомлення сприяє вихованню самостійності учнів, учить швидко і водночас ґрунтовно орієнтуватися в музиці. Окрім того, під час ознайомлення з твором розвиваються такі важливі сторони виконавської техніки, як гнучкість, мінливість, різноманітність пристосувань» [14, с. 35]. Л. Осипова, розглядаючи ескізне опрацювання текстів підкреслює, що «...досягнення концертної готовності, технічно досконале втілення виконавського задуму не ставиться як кінцевий результат роботи. Студент, однак, зобов'язаний зрозуміти зміст, осягнути художній задум автора, і в основному, оволодіти музичним твором у виконавському плані, тобто вміти виконувати його в класі з початку до кінця в належному темпі, з можливими недоліками в низці менш суттєвих, незначних моментів» [11, с. 86].

Стадія виконавського втілення, тобто технічне вирішення фактурних завдань, конкретизація художнього задуму все ж існує в ескізному вивченні, але в стислому, концентрованому вигляді. Завершальна стадія роботи спрямована на піаністичне і образно-змістове вдосконалення твору, остаточне визначення варіанту виконання деталей, яскраве в художньому розумінні виконання, утворення органічної, переконливої інтерпретації. Вона може

бути частково скорочена викладачем порівняно з варіантом вивчення, коли метою є досягнення найбільш досконалої інтерпретації, яка можлива на певному етапі готовності студента. Ці етапи творчої роботи не можна відмежовувати один від одного, оскільки вони взаємопов'язані. При ескізному вивченні вони не будуть завершуватися логічним підсумком, який є практичним критерієм оцінки проведеної роботи – прилюдним виступом.

Ескізне вивчення в умовах концертмейстерського класу має свої особливості. На першому етапі, коли створюється «робоча гіпотеза» виконання, необхідне формування уявлення не лише фортепіанної та вокальної партій, змісту літературного тексту, але й загального, синтетичного уявлення твору, його головного настрою. Асоціації, що виникають при цьому, будуть більш яскравими, конкретними, ніж у вивченні суто інструментальної музики. Чіткому усвідомленню партії соліста допоможуть знання про звукоутворення та інтонування, дихання та фразування, отримані студентом у вокальному класі, у класі хорового диригування, хоровому класі, класі ансамблевого співу. Водночас важливо зрозуміти цінність вибраного композитором поетичного тексту, відчутти його психологічну наповненість. Це сприятиме правильній художній спрямованості практичної роботи музиканта.

Під час роз'яснень студентові сутності ескізного вивчення особливий акцент робимо на значенні аналітичного підходу до матеріалу, намагаючись з'ясувати найбільш придатні до цього випадку методи роботи, які б значно підвищили «продуктивність» праці студента-концертмейстера, зменшили б кількість потрібних для досягнення задовільного (позитивного) результату програвань. Спочатку ставимо завдання – зіграти з максимальною точністю, без зупинок і повторень пісню чи романс (дібрані заздалегідь відповідно рівня виконавського розвитку студента-концертмейстера),

що виключають моменти виконавської складності, різноманітну динаміку тощо. Це можуть бути пісні з шкільного репертуару, окремі романси, українські народні пісні.

Попередньо в процесі формування комплексних уявлень студент за допомогою викладача здійснює виконавський і теоретичний аналіз твору. Вихідний пункт для цього, якщо аналізується вокальна музика, – літературний (поетичний) текст і відображення його емоційно-психологічного змісту в музиці. Наступним етапом має бути програвання на інструменті чи інтонування мелодії голосом, уважне прослуховування її фразування, динаміки. Потрібно вказати на важливість проспівування мелодії подумки під час акомпанування. У процесі аналізу необхідно виявити кульмінації експозиційної частини вокального твору, головну кульмінацію та інтонаційні верхівки мотивів, фраз, вказати на наявні фермати, інші відхилення від темпу. Розглянути, культуру вступу і закінчення, які здебільшого виражають основний настрій твору (партії правої та лівої рук, динаміку, ритм). Корисно скласти, виходячи з конкретної фактури, тренувальні формули, наприклад, зібрати представлені у вигляді фігурацій гармонії, об'єднавши їх в акорд і простежити логіку гармонічного розвитку тканини музичного твору; вилучити з нотного тексту і програти окремо баси і гармонії, що стоять на сильній долі тактів і є опорними в метроритмічному русі, підтримуючи при цьому потрібний темп. Щоб акцентувати увагу студента на прослуховуванні в ансамблі партії соліста, доцільно запропонувати йому зіграти одночасно бас і мелодію.

Зазначимо, що засвоєння твору полегшує знання так званих типових формул викладання (орієнтація в гамах, арпеджіо, кадансових побудовах, які можуть бути прочитані без зупинки уваги на кожному зі звуків, що їх складають). Вони повинні бути віднайдені в конкретному тексті. Відтак, виникає потреба «свідомого підходу

до аплікатури, щоб мелодійний малюнок, який сприймається зором, ніби зумовлював застосування відповідної аплікатури», в якій враховувалися б опорні пункти, позиційна аплікатура, індивідуальна виразність того чи іншого пальця [2, с. 25].

Якість текстового програвання поступово має наближатися до кінцевого рівня, тобто інтерпретація має стати переконливою, яскравою. При цьому необхідно допомогти студенту в обмірковуванні ним динамічного плану виконаного твору, насиченості різних побудов вертикального розвитку фактури, визначенні епізодів, в яких відбуваються динамічні зміни в цілому, відповідно до кульмінаційного піднесення, згущення фактури, більшої експресивності музики. У вивченні шкільного пісенного репертуару, маємо враховувати особливості акомпанемента пісень, оскільки дуже насичений акомпанемент може призвести до форсування учнями голосу. До таких особливостей також відносимо і педалізацію. Навчитися правильно педалювати одразу ж у процесі першого програвання – ще одна умова ескізного опрацювання творів. Виконання цієї умови забезпечує миттєву реакцію на педальну фальш. Завданням педагога переконати студентів-концертмейстерів відмовитися від «експериментальних» пошуків потрібних клавіш при взятій педалі під час виконання, чим іноді вони зловживають.

Бажаним є вироблення навичок досягнення вільного орієнтування на клавіатурі, а також уміння бачити (охоплювати) всі ряди музичного тексту (вокальна партія, партитура, акомпанемент) і клавіатуру одночасно (вона залишається в полі периферійного зору), для чого потрібно займати найбільш зручну позицію за інструментом.

Діяльність шкільного вчителя вимагає знання широкого обсягу пісенного репертуару, а також творів з програми для слухання музики. Засвоєння цієї інформації може відбуватися за рахунок ознайомлювального читання з аркуша та

ескізного ознайомлення творів. У процесі такої роботи активізується творча фантазія студента, з'являється більша піаністична розкутість, і з кожним новим виконанням інтенсивно створюється своє бачення твору, тобто власне інтерпретація. Використання ескізного методу опрацювання творів дає змогу домогтися розвитку потрібних для практичної професійної діяльності студента навичок. Так, повторне звертання до творів не буде вже власне читанням з аркуша, тому що студент вже попередньо був ознайомлений в загальних рисах з певним твором, має досвід його виконавського прочитання. Таким чином, ескізне вивчення творів не має на меті доведення виконання до рівня кінцевої технічної досконалості, але ж сприятиме загальному музичному розвитку студентів, розширенню їх кругозору й музично-слухового досвіду та формуванню основ виконавства.

Виходячи з вищесказаного, виділимо такі компоненти ескізного вивчення музичних творів: ступінь відповідності емоційно-образного змісту музики літературному тексту – узагальнений підхід до втілення настрою поетичного твору та деталізована вокальна інтонація, що відтворює мовленнєву виразність і психологічну глибину образів; архітектонічна будова твору (наскрізний розвиток, репризність, циклічність тощо) та драматургічне навантаження синтаксичних одиниць музичної мови, кульмінаційні моменти (місцеві та загальні); інтонаційні особливості, динамічний план, агогічні відхилення, гармонічний аналіз фактури.

Безперечно важливе практичне значення для майбутнього вчителя музики має вміння добирати на слух мелодії та їх гармонічний супровід. Роботу в цьому напрямі необхідно вести з урахуванням таких вимог: добирання на слух проводити систематично; зразками навчального матеріалу використовувати чіткі за формою, невеликі за обсягом відомі дитячі та народні пісні; вважати за обов'язкове проведення

аналітичного розбору дидактичного матеріалу (усвідомлення елементів музичної мови творів, їх побудови, аналіз напряму руху та поступовості мелодії, характеру її ритмічного й мелодійного малюнків, фактури та ладової функціональності супроводу). Формування та удосконалення вміння гри на слух неможливе без актуалізації знань, набутих студентами в курсах теорії музики та гармонії. Таким чином, навчання гри на слух сприяє підвищенню музично-теоретичної компетентності майбутнього фахівця.

У практичній діяльності вчителя музики інколи постає необхідність виконувати музичний твір не в оригінальній тональності, а, виходячи з теситурних міркувань, у зручній для співу. Завдання транспонування також потребує попередньої підготовки, а саме: зорового ознайомлення з текстом, з'ясування основної тональності твору та модуляцій в інші тональності, визначення напряму руху мелодії й наявності стрибків, гамоподібних, арпеджованих побудов, осягнення метроритмічних особливостей твору, гармонічного аналізу супроводу, лінії баса тощо; проведення мовної заміни ключових знаків альтерації оригінальної тональності і на знаки нової тональності з відповідними уточненнями, при транспонуванні на півтона у висхідному русі всі бемолі перетворюються на бекари, бекари – на діези, діези – на дубль-діези, а на півтона вниз, навпаки, діези – на бекари, бекари – на бемолі, бемолі – на дубль-бемолі (транспонування на тон, півтора і більше вимагає значної уваги й розвиненої слухової сфери виконавця).

Варто наголосити, що успішне оволодіння навичками транспонування зумовлює високий рівень навичок читання. Аналіз практичної діяльності вчителя музики в школі доводить, що добре розвинені навички читання з аркуша та транспонування значно полегшують процес накопичення репертуару для ілюстративного показу під час уроків, а також дозволяють виконувати дитячим колективом взірці

світової музичної класики, враховуючи теситурні можливості дитячих голосів.

Важливою сферою діяльності вчителя музики є акомпанування. Науковці стверджують, що правильніше було б ставити питання не про акомпанемент (тобто про деяку інструментальну підтримку соліста), а про створення вокального або інструментального ансамблю. Вести заняття в концертмейстерському класі, ґрунтуючись саме на такій позиції, є творчим завданням викладача. Почуття ансамблю є важливою професійно-педагогічною якістю вчителя музики і передбачає здатність у процесі спільного виконання оцінювати гру (або спів) партнерів на образно-емоційному, метроритмічному та динамічному рівнях та співвідносити з нею свою гру.

Розвитку відчуття ансамблю, вміння втілювати музичний образ в єдиному виконавському плані та співставляти динамічний і агогічний задум із партнером сприяють такі види роботи в концертмейстерському класі як спільне вивчення народних і шкільних пісень, романсів зі студентом-ілюстратором та акомпанування інструменталістам і виконання п'єс, а також активна концертмейстерська практика.

Вивчення вокально-хорових творів є надзвичайно важливим для професійного становлення педагога-музиканта, розширення його музичного світогляду. Ефективність навчання методів роботи над таким репертуаром забезпечується чіткою системою занять та певною послідовністю проходження навчального матеріалу, в основі якої – принцип поступового ускладнення фактури інструментального супроводу. Реалізацію цього принципу маємо здійснювати відповідно до такої класифікації типів акомпанементів: «гармонічна підтримка»; «чергування баса й акорду»; «акордова пульсація»; «гармонічні фігурації»; акомпанемент мішаного типу.

На початковому етапі оволодіння концертмейстерськими навичками доцільно використовувати вокальні

твори з акомпанементом, що викладений нескладною фактурою одного певного типу. Вивчення акомпанементів мішаного типу бажано розпочинати після ознайомлення з різними інструментальними фактурами. Доцільним є спрямування роботи над супроводом на реалізацію таких вимог методичного характеру: досягнення правильного співвідношення голосів і розподілу звучності (виразне виконання мелодії, відчуття гармонічних фігурацій); уточнення динамічних і тембрових характеристик звучання під час переходу від вступу до виконання акомпанементу: оптимальне співвідношення динамічних і темпових нюансів виконання партії супроводу з характером звучання ведучої партії, ансамблю або хору.

Існує кілька етапів роботи концертмейстера над акомпанементом вокального твору: попереднє зорове прочитання нотного тексту; музично-слухове уявлення; попередній аналіз твору, цілісне програвання з поєднанням вокальної і фортепіанної партій; ознайомлення з відомостями про композитора, його стиль і жанри; виявлення стилістичних особливостей твору; відпрацювання на інструменті уривків різної складності; опрацювання сольної і акомпануючої партій; аналіз вокальних труднощів; усвідомлення художнього образу; складання виконавського плану – правильне визначення темпу, виразних засобів, динаміки; опрацювання і відшліфовування твору; репетиційний процес в ансамблі з солістом; втілення музично-виконавського задуму в концертному виконанні.

Важливою формою роботи в концертмейстерському класі є перекладення вокальних творів для інструментального виконання шляхом поєднання вокальної партії з акомпанементом. У своїй практичній діяльності вчитель музики стикається з потребою такого поєднання через обмеженість вокально-технічних можливостей дитячих голосів. Виконання цього завдання потребує використання

значної кількості практичних навичок адаптації творів, а саме: переміщення та спрощення акордових побудов і гармонічних фігурацій; стиснення гармонічних побудов і акордів, поданих у широкому розташуванні. розгортання акорда в гармонічну фігурацію; об'єднання вокальної партії з басовою лінією акомпанементу; сполучення акордової пульсації з басом або мелодією; розподіл середніх голосів між обома руками.

Поєднання різних видів музичної діяльності в концертмейстерському класі сприяє розвитку самостійності й образності музичного мислення, творчих здібностей, волі, працездатності, комунікативних здібностей студентів, які є надзвичайно важливими чинниками удосконалення їх педагогічної майстерності.

Упродовж навчання в «Концертмейстерському класі» кожному студентові бажано мати репертуарний список пісень з шкільного репертуару, творів для слухання з шкільної програми «Музика», романсів, хорових творів вітчизняних і зарубіжних, інструментальних творів із інструментальним супроводом, опрацьованих упродовж усього періоду навчання. Це стане відчутною допомогою у його майбутній роботі.

Досягненню мети, реалізації завдань навчання сприяє комплекс методів і прийомів навчання, що складається із трьох груп. Перша група методів і прийомів спрямована на збагачення емоційно-ціннісного ставлення до майбутньої концертмейстерської діяльності, інтересу і потреби до концертмейстерського виконавства. Ця група передбачає спрямування на адаптацію студентів до вимог навчання у концертмейстерському класі, ознайомлення з навчальними завданнями і змістом курсу «Концертмейстерський клас», «Ансамблева гра» та його взаємозв'язок з іншими дисциплінами музично-теоретичного циклу; формування мотиваційних установок на процес розвитку концертмей-

стерської компетентності, формування умінь та навичок концертмейстерського виконавства; ознайомлення зі специфікою підготовки до сумісної діяльності з солістами-виконавцями, формування мотиваційних установок на процес виконавського розвитку, формування умінь та навичок концертмейстерської діяльності. Друга група методів та прийомів спрямовується на розвиток інтелектуальної сфери, передачу і засвоєння знань, формування позитивних мотивів учіння, що сприяють збагаченню навчальною інформацією, формування концертмейстерських умінь і навичок. Ця група передбачає: початкове ознайомлення з історією музичного мистецтва, формування знань, на формування стійкої мотивації до занять зі спеціального музичного інструмента, зокрема до занять у концертмейстерському класі, ґрунтовної теоретичної підготовки з питань мистецької педагогіки. Тут доцільними є методи відповідно характеру завдань за визначеними етапами навчання (ознайомлювальні, методи опрацювання, залучення до творчої діяльності, зацікавлення художньою діяльністю, спонукання до творчого самовираження, художньо-психологічна підтримка). Третя група методів спрямовується на розвиток музично-педагогічної діяльності студентів, що передбачає застосування набутих виконавських умінь та навичок на практиці, узагальнення та закріплення досвіду інструментального виконавства, формування інструментально-виконавських і педагогічних знань, умінь та навичок, адаптацію до умов професійної діяльності, нагромадження музично-педагогічного репертуару. Доповнюють їх методи відповідно характеру музичної діяльності – наслідувальні художньо-творчі методи (вправляння, виконання творів, ескізне опрацювання художнього твору, варіантна розробка та інтерпретаційне опрацювання художнього матеріалу, імпровізація, створення художніх образів).

Добір методів формування концертмейстерської компетентності здійснюється з урахуванням специфіки професійної підготовки майбутніх педагогів-музикантів. Педагогічний репертуар спрямовується на подальше вдосконалення концертмейстерських навичок, розвиток виконавських умінь, досягнення художньо-образного виконання, націленості на роботу з дітьми. Під методами мистецького навчання в сучасній педагогічній науці розуміємо упорядковані способи взаємопов'язаної діяльності вчителя й учнів, спрямовані на розв'язання художньо-навчальних і художньо-виконавських завдань [21, с. 177].

Отже, методика формування готовності до концертмейстерської діяльності включає такі методи: словесні (пояснення, розмірковування, діалог); практичні (порівняння, зіставлення, асоціацій, аналізу й синтезу та диференціації окремих елементів, метод демонстрації – виконавський показ музичного твору); проблемно-пошукові (створення проблемних ситуацій, активної пошукової діяльності, інтегрований метод альтернативного пошуку конструктивно-технологічних рішень); індуктивні (метод інтегрованого навчання, метод моделювання); самостійної роботи.

Педагогічні умови сприяють формуванню концертмейстерської компетентності вчителя музики, ними є: а) психолого-педагогічні умови, що охоплюють орієнтацію навчально-виховного процесу в концертмейстерському класі педагогічного вищого навчального закладу, розвиток у студентів професійної компетентності в концертмейстерській діяльності; перехід майбутнього вчителя музики з позиції об'єкта виховання і навчання на позицію суб'єкта педагогічної діяльності; усвідомлення і розуміння потенційними фахівцями важливості розвитку і вдосконалення концертмейстерської компетентності як необхідного елементу професійного розвитку і невід'ємного компонента якісної професійної підготовки до майбутньої музично-

педагогічної діяльності; б) організаційні умови, спрямовані на створення художньо-естетичного середовища на рівні вищого навчального закладу, факультету, відділення; освоєння майбутніми вчителями музики практики виконавсько-концертмейстерської роботи; здійснення міжпредметних зв'язків на змістовому і технологічному рівнях; в) музично-дидактичні умови, що включає множинність і варіативність навчально-педагогічного репертуару студентів; оптимальне поєднання ефективних методів і прийомів, що віддзеркалюють специфічний характер концертмейстерської діяльності педагога-музиканта.

Список використаних джерел

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано / А.Д. Алексеев. – М. : Музгиз, 1961. – 272 с.
2. Верхолаз Р.А. Вопросы методики чтения нот с листа / Р.А. Верхолаз. – М. : АПН РСФСР, 1980. – 48 с.
3. Гольденвейзер А. Об исполнительстве / А. Гольденвейзер // Вопросы фортепианного исполнительства. – М., 1965. – Вып. 1. – С. 35-69.
4. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах / Наталія Борисівна Кашкадамова : навч. посіб. – Тернопіль : СМТ «АСТОН», 1998. – 300 с.
5. Компетентностный подход в педагогическом образовании : монография / под ред. В.А. Козырева, Н.Ф. Радионовой, А.П. Тряпицыной. – СПб. : Изд-во РГПУ им. Герцена, 2005. – 392 с.
6. Люблинский А.А. Теория и практика аккомпанемента / А. А. Люблинский – Л. : Музыка, 1972. – 80 с.
7. Максимюк С. П. Педагогіка : навч. посіб. / Світлана Петрівна Максимюк. – К. : Кондор, 2005. – 667 с.
8. Мельничук С.Г. Педагогіка : навч. посіб. для студентів / Сергій Гаврилович Мельничук. – Кіровоград : РВЦ КДПУ імені Володимира Винниченка, 2007. – Ч.І. – 145 с.

9. Моїсєєва М.А. Теретико-методичні основи навчання ансамблевої гри. Навч. посіб. – Житомир : Волинь, 2002. – С. 7.
10. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры / Г.Г. Нейгауз. – М., 1987. – 238 с.
11. Осипова Л.В. К вопросу о работе над музыкальным произведением в связи с особенностями фортепианной подготовки учителя музыки общеобразовательной школы / Л.В. Осипова // Вопросы профессиональной подготовки учителя пения. – Свердловск, 1972. – С. 86.
12. Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва (теорія і методика викладання мистецьких дисциплін) : [монографія]. / Г.М. Падалка. – К. : Освіта України, 2008. – 272, [1] с.
13. Ростовський О.Я. Актуальні проблеми удосконалення дидактичної моделі професійної підготовки вчителя / О.Я. Ростовський // Проблеми формування сучасного вчителя у вищій педагогічній школі. Шляхи підвищення пізнавальної активності студентів педагогічного навчального закладу: наук.-метод. збірник / упоряд. та заг. ред. М.М. Астаф'єва. – Ніжин : НДПУ, 1999. – С. 3-10.
14. Фейгин М. Музыкальный опыт учащихся. / М.Фейгин // В зб. : Вопросы фортепианной педагогики. – М. : Музыка, 1971. – Вып. 3. – С. 35-45.
15. Філософський словник / [за ред. В.І. Шинкарука] – 2 вид. – К. : УРЕ, 1986. – 800 с.
16. Фіцула М.М. Вступ до педагогічної професії : навч. посіб. для студентів вищих пед.закладів освіти / М.М. Фіцула. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2007. – Вид. 3. – 168 с.
17. Щолокова О.П. Система професійної підготовки студентів педагогічних вузів до художньо-естетичної освіти школярів : автореф. дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.01; 13.00.04 / Щолокова Ольга Пилипівна. – К., 1996. – 43 с.

Розділ 2

Організація музичного виховання в школах різного типу навчання і дошкільних навчальних закладах



Марина Ярова

ХАРАКТЕРИСТИКА МУЗИЧНИХ НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИХ ВИДАНЬ ПОДІЛЛЯ (КІНЕЦЬ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОРІЧЧЯ)

Упродовж другої половини ХІХ сторіччя в Україні було видано велику кількість різноманітних праць, присвячених питанням навчання співу і музики, практичних розвідок, методичних і критичних статей.

Перші посібники для навчання співу, які були видані до 60-х років ХІХ ст., містили у собі, найчастіше, виклад основних теоретичних відомостей, необхідних для розуміння нотного тексту, але не були пристосовані для повноцінного навчання за ними з причини відірваності теорії від співочої практики, відсутності основ методики викладання даного предмета. У 60-х роках ХІХ ст. відбуваються докорінні зміни в системі народної освіти, викликані революційно-демократичним рухом і пов'язані з діяльністю видатних російських та українських педагогів, які розробляли прогресивні педагогічні теорії і втілювали їх на практиці. Громадсько-педагогічний рух сприяв заснуванню громадських наукових товариств, які ставили своїм завданням поширення освіти серед народу, і розвиткові педагогічної преси, яка висвітлювала питання реформи шкільної освіти, питання дидактики, методики викладання окремих дисциплін.

Розглянуті педагогічні чинники і закономірності, які характеризують процес і зміст навчання. Ведеться полеміка в обговоренні програм і підручників, що мала за мету максимально знизити помилки і невдачі в навчанні. Все це свідчить про те, що автори підручників в означений період працювали над тим, щоб навчання церковного співу зробити значущим фактором виховання дітей, їх культурного розвитку, прилучення до високих культурних цінностей.

Обговорюються педагогічні чинники і закономірності, які характеризують процес і зміст навчання, ведеться полеміка в обговоренні програм і підручників, що мала метою максимально знизити помилки і невдачі в навчанні.

З історією Поділля пов'язана діяльність таких знакових постатей в регіональній а також українській музичній освіті та культурі, як Д. Білобржицький, Ю. Богданов, Т. Ганицький, В. Заремба, З. Комінек, А. Коципінський, М. Леонтович, М. Литвиненко-Вольгемут, В. Петр, О. Приходько, К. Стеценко. Здійснювалася публікація підручників та статей з питань музичного виховання та хорового співу (Д. Білобржицький, Ю. Богданов, В. Верховинець, Ф. Колесса, М. Леонтович, К. Стеценко). Представниками церковного співацького навчання, зазначеного періоду, є А. Кривецький, І. Лепехін, Ю. Богданов, Є. Рогальський. А. Кривецький першим запропонував струнку систему навчання співу, склав програму з церковного співу, яка була затверджена училищною радою при Святому Синоді, надрукована в Календарі для духовенства (1883 р.).

Особлива увага звертається на те, яке місце в навчальному процесі повинні зайняти різноманітні засоби навчання, насамперед – підручники, хрестоматії та навчальні розвідки, визначаються закономірності, що визначають успішність протікання навчального процесу.

Життя, практика роботи школи 70-х років ХІХ ст. поставила перед педагогічною наукою більш складні завдання,

які стосувалися організації навчальної діяльності учнів. У ній єдиними ланками повинні були виступати з одного боку – практика навчання, а з другого – теорія змісту освіти, основу якої складають програми й підручники. Тільки поєднання цих шляхів могло принести успіх. Методика підійшла до усвідомлення необхідності створення навчальних і методичних розвідок з чіткими вказівками на організацію діяльності учнів при вивченні того чи іншого навчального матеріалу.

У зв'язку з цим перед кожним навчальним предметом постає проблема створення відповідної системи завдань. Рекомендації та загальні вказівки для створення різних посібників і дають дидактики 80-90-х років XIX ст.

Кардинально міняється ситуація із викладанням співу та музики, не в останню чергу пов'язана з кількісним та якісним збільшенням навчально-методичної літератури, яка є надзвичайно важливим чинником у педагогічному процесі, взагалі з розвитком методичного забезпечення навчальної діяльності на уроках співів.

Не зважаючи на те, що музика була предметом не основним у навчальних закладах Поділля досліджуваного періоду, література, присвячена проблематиці викладання цього предмета є достатньо різноманітною і об'ємною. Для повноти й глибини аналізу систематизуємо її:

1. Підручники для навчання – підручники з церковного співу, підручники з теорії та гармонії музики, підручники з історії церковної музики, нотні хрестоматії.
2. Методичні посібники для вчителів.
3. Нотна література.
4. Педагогічна періодика з методики викладання церковного співу.

У системі засобів навчання найважливішою формою втілення цілей, змісту та основних дидактичних та методичних позицій навчального курсу є підручник. Таке його

визначення констатуємо в теоретичній полеміці педагогів і методистів в останній чверті XIX ст.

Перед тим, як перейти до аналізу конкретних підручників зі співу, якими користувалися у школах Поділля, назвемо низку суттєвих моментів, положень, що стосуються виступів, висновків педагогічних кіл з приводу цих видань.

У першій половині 80-х років XIX ст. питання обговорення підручника активізується. Основна педагогічна думка поступово прийшла до тлумачення підручника, як важливого засобу вирішення декількох взаємопов'язаних завдань:

- 1) підвищення якості знань на основі глибокого осмислення суттєвих фактів, засвоєння понять, що відносяться до різних рівнів ієрархічної структури знань;
- 2) раціональний та послідовний виклад матеріалу: з одного боку доступний, а з другого – науковий;
- 3) розвиток розумової самостійності учнів;
- 4) зміст підручника повинен був визначатися основними напрямами діючих програм, представляти їх зміст у конкретному вигляді, одночасно уточнюючи, розвиваючи і вдосконалюючи їх.

Під час обговорення питання розробки підручника зустрічаються спроби визначення його функцій («Церковний вісник», «РМГ» – русская музыкальная газета), визначається завдання, у розв'язанні якого підручник відіграє не останню роль: розвиток в учнів навичок, умінь і бажання самостійно здобувати, використовувати і примножувати знання, які вони отримують у процесі навчання. Така загальна принципова постановка питання про підручник. Інші ж питання обговорювалися при конкретному аналізі і характеристиці тієї навчальної літератури, яка була в наявності в школах Поділля аналізованого періоду.

На початку 80-х років XIX ст. учителі співу користувалися підручниками різних авторів, різних видань і видав-

ництв, найменування яких регламентувалися Св. Синодом. Частину з них можна визнати невдалими і не відповідаючими педагогічним потребам, деякі ж написані з урахуванням дидактичних вимог, з дотриманням точної послідовності викладення навчального матеріалу, тобто в структурі підручника була певна реалізація його педагогічних функцій. Насамперед, це підручник М. Карасьова «Методика співу», який упродовж трьох десятиліть (з 1890 до 1917 р.) витримав двадцять одне видання. Окрім названого в навчальних закладах Поділля навчання велося за підручниками В. Фатєєва, А. Ушакова, К. Альбрехта, Д. Соловійова, Ю. Богданова, С. Смоленського. Попитом користувалися підручник Д. Соловійова, який з 1875 по 1917 р. витримав тринадцять видань, М. Потулова, О. Рубця (точну кількість видань встановити не вдалося). Сільські вчителі віддавали перевагу традиційним та більш схоластичним підручникам, які видавав навчальний комітет при Св. Синоді. Пояснення цьому факту доволі просте: великі тиражі, регулярність видання і часто-густо безкоштовне розповсюдження навчальним комітетом на місцях робили ці книги доступними. Перерахованими підручниками користувалися в навчальних закладах усіх рівнів, лише для семінарій існувала спеціальна навчально-навчальна література, яка відповідала вимогам вищого закладу.

Аналітичний огляд навчальної літератури почнемо з підручника О. Карасьова «Методика співу» [2]. Названий підручник виконував одночасно функції підручника, у власному значенні цього слова (як книги, завданням якої є повідомлення певної системи теоретичних знань) і функції збірника завдань і вправ, необхідних для успішного засвоєння передбачених програмою знань, умінь та навичок. Його автор вважав необхідним у самому підручнику достатньо чітко відтворити перевірені в багаторічному процесі роботи методичні підходи до вивчення та засвоєння матеріалу, які

створювали сприятливі умови для вирішення поставлених перед курсом навчальних і виховних завдань.

Більшість видань свого підручника О. Карасьов впорядковував з вступною статтю, в якій викладав свої погляди на існуючий стан викладання церковного співу в школах, наполегливо вказуючи на відставання музично-педагогічної думки від рівня, якого досягла загальна педагогіка, ставив перед викладачами конкретні завдання і висловлював теоретичні роздуми.

Серйозно стурбований відсутністю новаторських, прогресивних ідей у методиці викладання співу, її відсталістю, недосконалістю навчальної літератури, він прагнув зробити спів предметом важливим, зв'язуючи його з загальним культурним та естетичним розвитком учнів. Бажаючи виправити цю ситуацію, він розробив власну методику.

На думку О. Карасьова, метою навчання співу є прагнення дати суспільству велику кількість осіб, які б знали музичну грамоту і могли застосувати її на практиці. В пояснювальній записці до програми з навчання співу в народних училищах укладач чітко формував цілі навчання.

Але потрібно підкреслити, що в усьому перерахованому О. Карасьов бачив тільки частину цілей, які переслідує навчання співу. Він надавав вивченню співу не тільки вузькопрактичне і музично-освітнє але і загальновиховне значення, вказуючи на значну розумову роботу під час співу, на те, що він розвиває активну увагу.

Міркування про те, що не можна всіх дітей навчати співу на тій підставі, що у них немає музичного слуху, О. Карасьов рішуче відкидав, стверджуючи, що більшість дітей мають добрий слух, а від навчання вимагав послідовності і систематичності.

Велику увагу О. Карасьов приділяв нотній грамоті, необхідність вивчення якої наполегливо підкреслював: «При співі «з голосу», – вказував він, – людина блудить в пітьмі, стає безпорадною в кожному новому випадку». Але почи-

нати навчання викладач вважає «розумним» з більш легких способів запису, аніж загальноприйнятих, головне знайти можливість примирити дві необхідні властивості початкового навчання співу: доступність і усвідомлення. Саме під цим кутом він і розглядав різні способи запису і критикував поширений на той час цифровий метод. О. Карасьов зазначав, що користуватися ним можна тільки на перших уроках у школі, а у подальшому серйозному навчанні буде видно всю «штучність і неприродність» цифрової системи. На противагу цифровому він пропонував буквенний спосіб. Суть цього методу полягала у тому, що назви нот замінювалися звуками; звуки – літерами; інтервали – словами; тривалості нот – цифрою, поставленою над літерою; літера без цифри рівнялася одному удару; 2, 3 удари помічалися відповідною цифрою; до ознайомлення учнів з цифрами число ударів помічали рисочками. Звуки позначалися такими літерами: до – а, ре – у, мі – і, фа – о, соль – є, ля – я, сі – ю.

Для отримання наочної уяви про рух мелодій учні повинні були попередньо запам'ятати всі звукові відношення між звуколітерами.

Переваги цього методу О. Карасьов бачив у тому, що по-перше, при початковому навчанні учням не прийдеться заучувати назви звуків і різноманітних нових знаків і, по-друге, на відміну від цифрової системи, де дитина бачить одне (цифри), а співати має інше (назви звуків), що автор вважав також складним для початкового навчання. Під час співу по буквах дитина бачить безпосереднє зображення того звуку, який вона мала співати. Будучи противником цифрової нотації і досить переконливо її критикуючи, О. Карасьов демонстрував переваги навчання за п'ятилінійною нотною системою, але недооцінював здібності і можливості дітей і тому пропонував буквенний метод, який також мав всі недоліки цифрового. Правда, автор не наполягав на обов'язковості навчання за згаданою системою, він лише рекомендував

не вводити загальноприйнятий нотний запис надто рано, оскільки останній вимагав вже якоїсь підготовки.

Нотна грамота згідно з методикою О. Карасьова повинна вивчатися одночасно теоретично і практично, при цьому бажано дотримуватися поступовості у викладені матеріалу. Для кращого засвоєння нотної грамоти автор рекомендував використовувати «рухливі ноти».

Основи музичної грамоти допомагають досягти вправи, побудовані на прикладах молитовних піснеспівів, які були систематизовані автором у відповідному порядку вивчення теорії. О. Карасьов ретельно розробляв порядок і методичні прийоми вивчення церковних творів:

1. Читання першого рядка вчителем, якщо це не було засвоєно раніше.
2. Чітке повторення кожним учнем із слабших і всім класом.
3. Спів рядка вчителем.
4. Повторення кращими окремими учнями.
5. Повторення двома, трьома, групою, всім класом.
6. Вивчення при тих же прийомах другого рядка.
7. Повторення обох рядків почергово.
8. Спів наступної фрази молитви [3, с. 23].

Свої положення О. Карасьов втілював у розробленій ним самим «Програмі навчання церковному співу». У методиці співу О. Карасьов користувався принципом послідовного «вивчення» звуків: кожен новий звук він примушував учнів спочатку повторювати окремо по кілька разів без зв'язку з іншими; впродовж усього навчання говорив про «згадування» звуків, не враховуючи, що запам'ятати їх без зв'язку з іншими під силу тільки учням з абсолютним слухом. Цей принцип не розвивав в учнів ладове відчуття, яке є найважливішою особливістю музичного слуху. Автор надавав великого значення розвитку гармонічного слуху, тобто «умінню» розрізняти кілька «одночасно взятих звуки», що давало

можливість учневі скласти уяву про тризвук як «основу гармонічної музики».

Як і всі методисти того часу О. Карасьов неабияке значення в розвитку музичних здібностей надавав музичним диктантам, підкреслював значення гами під час навчання співу з аркуша, був прихильником а-капельного навчання співу; принципово ставив питання про спів за нотами не тільки сольфеджуючи, але і співаючи з текстом. Серйозну увагу автор приділяв засвоєнню інтервалів. Він підкреслював необхідність засвоєння тону і півтону незалежно від їх місця в ладі, за їх абсолютною величиною, наголошував на важливості визначення на слух як мелодичних, так і гармонічних інтервалів.

Упродовж усього навчання автор намагався у своїх вправах поєднати завдання для співу з нот із вокальними завданнями, але його система була недосконалою у вокальному відношенні, оскільки змушувала учнів тривалий час співати у дуже незручній для дитячого голосу теситурі.

Для більшості своїх вправ О. Карасьов обирав тональність До-мажор, яка є незручною навіть і тоді, коли завдання побудовані не на одному звуці, так як спів у цьому звуко-ряді зв'язаний з необхідністю частого виспівування тоніки і сусідніх з нею низьких звуків, що шкідливо для дитячого голосу.

У своїй «Методиці співу» О. Карасьов органічно поєднав роботу над ритмічною і висотною стороною і розподілив процес виховання почуття ритму в учня на весь період навчання. Завдяки цьому йому майже вдалось уникнути одноманітності ритмічних вправ і покращити їх засвоюваність. Але сухість музичного матеріалу і принцип численних повторів одного або кількох звуків у різних співвідношеннях – ці основи методики не дуже сприяли свідомому засвоєнню матеріалу.

О. Карасьов перший серед методистів того часу вказав на необхідність розвитку у дітей художнього смаку і ставив це в безпосередню залежність від матеріалу, на якому вчитель буде навчати дітей.

Закінчуючи аналіз названого підручника, торкнемося одного з найважливіших питань, вирішення котрого ми схильні віднести до головного досягнення автора книги в методичному плані. Її центральним концептуальним моментом є точна, продумана послідовність побудови всього процесу навчання і прискіплива, детальна його розробка, яка сприяла виробленню міцних навичок в учнів.

Ми найбільше уваги приділили аналізу цього підручника, тому що О. Карасьов у порівнянні з іншими авторами того часу методологічно правильно підійшов до складання підручника.

Автор зробив добір навчального матеріалу для учнів, враховуючи аудиторію, для якої призначався підручник, зробив педагогічне опрацювання тексту, щоби він став доступнішим для сприймання.

Широке поширення в народних школах отримав підручник К. Альбрехта «Руководство к хоровому пению по цифровому методу Шеве» [1]. Автор названого підручника з метою легшого навчання дітей музичній грамоті рекомендував музичні звуки зображувати цифрами: перший звук – 1, наступний до верху – 2 і так далі в межах октави. При потребі можна співати від будь-якого звука, але обов'язково зберігати назви нот. Повторення звуків у верхній октаві позначалося крапкою зверху, у нижній – крапкою знизу, а альтерація позначалася перекресленням цифри.

Збірник складався з чотирьох частин. У першій – розміщені вправи для читання звукових знаків у мажорі та мінорі; у другій – розповідалося про альтерацію; третя частина містила вправи у простих розмірах та диктанти і четверта – дво- та триголосі вправи, які є церковними піснеспівами із Богослужінь або вибрані духовні музичні твори й переклади.

Зустрічаються в цій частині і приклади з народних пісень. Зазначимо, що цей підручник характеризувався повнотою, загальною доступністю викладу і системним порядком усіх деталей, що стосувалася музичного матеріалу.

Цим же автором був написаний «Курс сольфеджіо для духовних семінарій та училищ» [1]. Книга складалася зі вступу та двох частин. У вступі подавалися дані про звук, назви музичних звуків, про розміри, представлена лінійна система і порівняльна таблиця ключів зі вказуванням їх зміщення на нотному стані. У першій частині йшлося про консонуючі звуки, тут у двох розділах давалися вправи в мажорі і мінорі, у другій частині – про дисонанси. Обидві частини містили не тільки вправи для сольфеджування, але і вправи для музичних диктантів. Для розвитку гармонічного слуху автор подавав дво- і триголосі вправи.

Головна мета «Курсу сольфеджіо» полягала в усвідомленому ставленні учнів до музичної грамоти, розвитку слуху і голосу, у виробленні вміння записувати церковні наспіви, оцінювати їх естетичні якості, допомагала зрозуміти те, що виконувалося іншими виконавцями. Особливу увагу укладач звернув на музичні ключі, детально пояснивши їх призначення і взаємні відношення, що полегшувало співацьку практику.

Ще одним прихильником цифрового методу був А. Рязський, який видав у Москві в 1911 р. підручник церковного співу, що складався з двох частин: I частина – практична, II частина – теоретична [5]. Перша частина цього підручника містила вправи, які були розміщені у відповідних параграфах з мірою зростання труднощів. Використання цих вправ розвивали і укріплювали голос та підготовлювали учнів до вивчення лінійних знаків. Нотні приклади без тексту, за словами автора, знайомили учнів з осьмогласими мелодіями знаменного розспіву у скороченому вигляді, а нотні приклади з текстом – з іншими вжива-

ними церковними наспівами. Друга частина містила теоретичні відомості про ноти, нотні системи, церковні мелодії і гласи, про церковні розспіви (великий та малий знаменний, київський, грецький і болгарський) та про піснеспіви православної церкви (псалми, стихирі, гімни, канони тощо).

Будучи консерватором, укладач будував свою методика на уже неживаній системі квадратної ноти. Регресивним також є і його спосіб вивчення теорії музики, яку учні повинні були вивчити після практичного засвоєння співу на слух.

Учителю співу в школі допомагали в роботі підручники, в яких вдало використовувалися методи і прийоми, що враховували рівень розвитку дітей та умови роботи вчителя. Саме до таких відноситься «Музична азбука» О. Рубця [6]. Вона містила досить об'ємний виклад прийомів початкового викладання співу і елементарної теорії музики з додатком практичних вправ для учнів. Автор «Азбуки» наполягав на спільному навчанні дітей співу і правильній його організації в школах. На його думку, навчання співу повинно бути розділене на два курси. Перший – передбачав постановку голосу, вирівнювання реєстрів, розвиток слухової пам'яті і отримання елементарних відомостей про музику. Другий курс складався із практичних вправ дво- і триголосого співу.

У теоретичній частині автор викладає вчення про звук, знайомить з класифікацією голосів, описує будову голосового апарату і співацького дихання. Після цього подається скорочений виклад елементарної теорії музики, куди входять поняття про музичні звуки, гаму в усіх її видах, нотну систему, ключі, про розмір і такт, тривалості нот, пояснення іншомовних термінів, що вживаються в музиці, про альтерацію, інтервали та їх обернення, про розв'язання дисонуючих акордів і про мелізми. Відповідно до теоретичної частини даються шістдесят дві вправи. Сюди ввійшли вправи для читання нот у різних ключах, на

постановку голосу, на розвиток музичної пам'яті, вживання пауз, синкоп, вправи для співу консонуючих і дисонуючих інтервалів тощо. Усі вони характеризуються мелодичністю і різноманітністю. Пояснення, які до них дає автор, прості і практичні. Відзначимо, що, добираючи зміст навчального матеріалу, А. Рубцов враховував порівняно короткий термін перебування дітей у школі.

Значну користь сільським учителям принесли книги А. Фатєєва та П. Мироносицького. Книга А. Фатєєва «Пособие к изучению начальных правил нотного пения, составленное для народного хора» (1904 р.) призначалася для вчителів співу та керівників хорів [7]. Посібник складався із тридцяти семи уроків з теорії співу з нот, написаних простою і загальнодоступною мовою, а також додатків до посібника у вигляді кількох церковних піснеспівів. Книга ж П. Мироносицького «Записки по теории музыки» призначалася для самостійного вивчення предмета [4]. Обсяг знань з теорії автор повідомляв згідно з потребами учителя-реєнта, пояснення будови основного звукоряду давалося на основі акустики, яка, як правило, відсутня в курсі елементарної теорії музики. В тексті книги наявні таблиці, діаграми та багато нотних прикладів.

«Азбука хорового стилю», складена Д. Соловйовим (1901 р.) є не зовсім вдалим підручником. У ньому недооцінюється теоретична частина навчання взагалі. «Азбука» складається з 4 частин: у першій частині викладена елементарна теорія музики; у другій частині даються практичні вправи, третя – містить п'єси для учнів, а четверта – додатки. Елементарна теорія музики викладена методично недосконало, відсутня поступовість у подачі матеріалу. Так, буквально, з перших уроків дітям пропонують вивчати дрібні тривалості нот без засвоєння цілих чи четвертних нот. Зразу ж після вивчення гам даються визначення ключів. Опис важливих ритмічних фігурацій також подається перед-

часно, так як дітям потрібен час, щоб засвоїти прості ритми у простих розмірах. Паралельно до названого вище, автор пропонує учням вивчати цілу низку музичного матеріалу, і засвоювати його вони повинні теоретично, без нотних зразків. Даючи пояснення ладів, Д. Соловійов говорить про мажорну та мінорну гаму двох видів (гармонічну та мелодичну), не даючи пояснення їх структури, а обмежується лише переліченням двадцяти чотирьох гам зі знаками. Як бачимо, у викладенні теорії не вистачає точності й чіткості. Практичні вправи теж розташовані безсистемно. Критеріями оцінювання підручників, методичних матеріалів стали:

1. Цільова спрямованість та концептуальні позиції навчання дітей церковного співу.
2. Методично-технологічна складова процесу, що відображає методичні знахідки авторів підручників.
3. Типові недоліки, що зумовили низьку продуктивність процесу навчання і, відповідно, не отримали свого розвитку в перспективі.

Передусім зазначимо, що найбільш прогресивні автори трактували сутність навчання церковного співу для дітей як значущу складову їх загального культурного розвитку. При цьому, значна увага приділялася забезпеченню усвідомленості співу, доступності його для дитячого сприйняття.

До певної міри означені вище завдання реалізовувалися через відповідні варіанти поєднання церковного співу та народної пісні, що забезпечувало вищий рівень розуміння та прийняття духовного співу. Саме через те культивувалося значення формування художнього смаку у дітей, основний потенціал якого черпався, передусім, у змісті духовного співу.

Все це свідчить про те, що автори підручників в означений період працювали над тим, щоб навчання церковного співу зробити значущим чинником виховання дітей, їх культурного розвитку, прилучення до високих культурних

цінностей. У підручниках знайшли відображення поєднання теоретичної та практичної складових змісту, що свідчить про намагання відійти від схоластичного навчання, інтегрувати розуміння суті процесу духовного співу з метою його реалізації. Що стосується методів та прийомів навчання, то зазначимо, що значна їх частина представляє цінність і використовується у модернізованому варіанті у сучасній практиці навчання співу дітей.

Список використаних джерел

1. Альбрехт К. Руководство к хоровому пению по цифровому методу Шеве / К. Альбрехт. М., 1874. – Вып. 1. – 33 с.
2. Альбрехт К. Курс сольфеджіо для духовних семінарій та училищ. К. Альбрехт. – М., 1880. – 62 с.
3. Карасев А. Методика пения / А. Карасев. – Пенза, 1900. – 4 изд. – 65 с.
4. Мироносицький П. Записки по теории музыки / П. Мироносицький. СПб, 1904. – 60 с.
5. Ряжский А. Учебник пения. Мелодическое пение. – М., 1911. – Изд. 5. – Ч.1. – 62 с; Ч.2. – 43 с.
6. Рубец А. Музыкальная азбука / А. Рубец. – СПб, 1878. – Изд. 2. – 120 с.
7. Фатеев А. Пособие к изучению начальных правил нотного пения, составленное для народного хора / А. Фатеев. СПб, 1904. – Изд. 2. – 54 с.

ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ФОРМУВАННЯ ОСНОВ ХУДОЖНЬОГО СВІТОГЛЯДУ УЧНІВ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ

На сучасному етапі розвитку освітньої системи актуальною є проблема формування світогляду особистості. Відомо, що світогляд – одне з найскладніших, основоположних утворень духовного світу особистості, формуванню якого сприяє правильне уявлення про його елементи та психолого-педагогічні особливості окремих вікових категорій.

Музично-естетична діяльність учнів в умовах навчально-виховного процесу позашкільних навчальних закладів є одним із ефективних засобів формування їх світогляду, зокрема художнього. Художній світогляд, як емоційно-образна форма духовно-практичного осягнення дійсності, виявляється через сукупність художньо-естетичних поглядів, переконань, уявлень та емоційно-ціннісного ставлення до музичного мистецтва і відображеної у ньому навколишньої дійсності.

Процес формування основ художнього світогляду молодших школярів засобами вокально-хорового мистецтва залежить від успішності впровадження відповідної методики, що в свою чергу, передбачає виявлення необхідних педагогічних умов, сприяючи його ефективності.

У процесі визначення педагогічних умов формування основ художнього світогляду молодших школярів важливе місце займає розкриття поняття хорової діяльності та її місце у навчально-виховному процесі позашкільних навчальних закладів. Початкові спеціалізовані мистецькі заклади як соціальний інститут мають у своєму розпорядженні значний масив різноманітних засобів впливу на підростаючу особистість. Одним із них є хоровий спів

як колективна співпраця, сфера спілкування та взаємодії учасників навчально-виховного процесу, дієвий чинник формування морально-естетичних якостей особистості, як своєрідний виховний засіб, спрямований на активізацію духовного потенціалу, його розвиток, прилучення школярів до національних і загальнолюдських цінностей [12, с. 8-9]. Роль вокально-хорової музики у ціннісній орієнтації визначається універсальними можливостями впливу на людину, зокрема на емоційному, формувальному та виховному рівнях.

Педагоги-музиканти неодноразово зверталися до питання сутності вокально-хорової діяльності, визначення основних вимог щодо її організації, виявлення ідейно-естетичного, світоглядного виховання та впливу музики, особливо співу, на виховання підростаючого покоління (О. Апраксіна, Б. Брилін, М. Вериківський, В. Верховинець, В. Дем'янчук, Ф. Колесса, О. Кошиць, М. Лисенко, М. Леонтович, С. Миропольський, Я. Степовий, К. Стеценко, Г. Струве). Вони зазначали, що хоровий спів, є «джерелом свідомого сприймання музики, стимулятором музичного мислення» [6, с. 28], тобто своєрідним засобом, що спрямований на формування музично-естетичного смаку та почуття прекрасного, активізацію духовних сил молодших школярів та прилучення їх до духовної культури народу. Спів вважається одним з найдоступніших видів музичної діяльності дітей молодшого шкільного віку і є основою їх вокально-хорової діяльності як унікального засобу формування єдності емоційної та інтелектуальної сфер психіки особистості, і на цій основі – художньо-естетичних знань, поглядів, уявлень та ціннісно-естетичного ставлення до навколишньої дійсності.

Сутність будь-якої музично-виконавської діяльності, зокрема і хорової, визначається через єдність двох процесів: створення мистецьких цінностей, а також їх сприйняття

та опанування. Вокально-хорова діяльність спрямована, в першу чергу, на вивчення вокально-хорового мистецтва на заняттях з хорового класу (навчальна дисципліна, в якій формуються музичні знання, вміння і навички практичної вокальної творчості засобами колективного співу), а також на пропагування хорового мистецтва (концертна діяльність). У процесі хорової діяльності учні набувають музично-теоретичних, вокально-хорових знань, умінь, навичок, що створює умови для їх творчого, інтелектуального та духовного розвитку. Спілкування з вокально-хоровими творами, колективна творча робота над художнім розкриттям змісту пісень сприяє як різнобічному естетичному розвитку учнів, так і формуванню їх моральних якостей та поглядів. Саме у процесі взаємодії музики та слова народжується новий художній образ з яскравою емоційною спрямованістю і конкретно вираженим змістом, який несе у собі одночасно і глибокі думки, і живе бачення світу, та містить у собі величезну пізнавальну можливість.

Основними теоретичними позиціями організації процесу формування основ художнього світогляду дітей молодшого шкільного віку є:

- процес формування художнього світогляду, що передбачає інтеграцію філософських, психологічних, естетичних, етичних, релігійних, мистецтвознавчих знань про взаємовідносини людини зі світом мистецтва та навколишнім світом;
- у процесі вокально-хорової діяльності молодших школярів формується комплекс індивідуальних властивостей і якостей, необхідних для розвитку художнього світогляду (творчого сприйняття творів, оцінювання, емпатії, рефлексії, ініціативності);
- опора на класичне, народне та сучасне мистецтво (високохудожні зразки), що сприяє формуванню морально-естетичних та художніх цінностей (музичне мистецтво

визнається одним із засобів творення смисложиттєвих цінностей).

Аналіз психолого-педагогічної, мистецтвознавчої літератури дозволяє визначити низку *чинників*, що впливають на ефективність формування світогляду, зокрема художнього, у дітей молодшого шкільного віку:

- індивідуальні психологічні особливості дітей, розвиток вольових процесів та здатності до яскравих вражень, уявлень;
- володіння прийомами пізнавальної діяльності та сприятлива творча атмосфера;
- рівень музично-естетичної культури соціального середовища;
- розвиток нових здібностей, інтересів, нахилів.

Виходячи з вище окреслених теоретичних позицій, зазначимо основні *завдання* формування основ художнього світогляду у дітей молодшого шкільного віку, які полягають у:

- збагаченні образно-асоціативного фонду художньо-естетичних знань, почуттів;
- формуванні початкових умінь осмислення та виділення ціннісних аспектів музичних творів;
- активізації позитивного емоційного ставлення та інтересу до мистецтва;
- вихованні духовних потреб особистості.

Вказані завдання та вихідні положення дозволяють визначити педагогічні умови, що сприяють формуванню основ художнього світогляду молодших школярів засобами вокально-хорового мистецтва. На сьогодні в педагогічній літературі накопичений певний досвід і окреслені різні підходи до визначення умов світоглядного виховання в системі шкільної і позашкільної освіти. Враховуючи тлумачення поняття «умов» як «необхідні обставини, вимоги, які роблять можливим здійснення, створення чого-небудь або

сприяють чому-небудь» [14, с. 442], а також беручи до уваги специфіку нашого дослідження, під педагогічними умовами розуміємо сукупність об'єктивних можливостей змісту навчально-виховного процесу, методів та організаційних засобів його здійснення, що забезпечують успішне вирішення завдань з формування основ художнього світогляду засобами вокально-хорового мистецтва. *Педагогічними умовами*, що сприяють ефективному формуванню основ художнього світогляду у навчально-виховному процесі шкіл, є:

по-перше, цілеспрямоване розширення музично-естетичного досвіду школярів у процесі сприймання, усвідомлення та інтерпретації музичного матеріалу;

по-друге, розвиток мотивації молодших школярів до музичної діяльності;

по-третє, активізація творчих виявів у процесі вокально-хорової діяльності.

Відомо, що в музичному мистецтві сконцентровані два людських досвіди: 1) професійний досвід даного мистецтва; 2) емоційно-моральний досвід людства – форма і зміст мистецтва [9, с. 48], останній з яких вводить людину в найважливіший, вже накопичений і розроблений у подальшому досвід людських почуттів та відношень. Тому в основу *першої умови* покладено розуміння процесу формування художнього світогляду молодших школярів залежно від логічного та поступового поповнення музично-естетичного досвіду, що розглядається нами як поєднання загальних здібностей, спеціальних здібностей, емоційного відгуку, музичної діяльності та свідомого сприйняття твору. І виконання цієї умови безпосередньо пов'язане з розвитком усіх компонентів музично-естетичного досвіду.

У науковій літературі здібності трактуються як індивідуально-психологічні якості особистості, що є передумовою успішного виконання певної діяльності [4, с. 316]. Здібності проявляються тільки в діяльності, причому тільки у такій

діяльності, яка не може здійснюватися без наявності цих здібностей. Розвиток здібностей пов'язаний з розвитком всієї особистості, тобто з її характером, світоглядом, світосприйманням, інтелектуальним рівнем. У процесі навчання здібності в учнів не тільки використовуються, а й розвиваються.

У науковій літературі розрізняють загальні та спеціальні здібності. Під загальними здібностями розуміють систему індивідуально-вольових якостей особистості, від яких залежить успішність будь-якої діяльності та навчання. До загальних здібностей відносять здібності двох рівнів, що забезпечують включення людини у будь-який вид людської діяльності, а саме:

- 1) здібності до психічного відображення дійсності, це психічні процеси сприйняття, пам'ять, мислення, увага, відчуття, воля;
- 2) здібності до навчання, спостережливість, загальний рівень інтелектуального розвитку.

Спеціальні здібності розглядаються як система якостей особистості, що допомагає досягнути високих результатів у конкретній галузі діяльності. У сфері музичної діяльності виділено низку спеціальних здібностей, що забезпечують її успішність, зокрема: музичні, виконавські, музично-творчі. У музичній педагогіці виділяються три складові основних музичних здібностей:

1. Ладове почуття як співставлення звуків за висотою, здатність емоційної диференціації тяжіння звуків, відчуття емоційної виразності звуковисотного руху, що проявляється під час сприйняття музики, викликаючи у дитячому віці інтерес до слухання музики.
2. Репродуктивний компонент музичного слуху, тобто відображення звуковисотного руху, який проявляється у відтворенні на слух мелодій, лежить в основі гармонічного слуху, утворює внутрішній слух, ядро музичної пам'яті, а також тембровий, динамічний слух (Б. Теплов).

3. Музично-ритмічне почуття, тобто орієнтація у тривалості звуків, їх часовій послідовності, як здатності активного переживання музики, відчуття емоційної виразності ритму та його точного відтворення [10, с. 93-94; 17, с. 304-305]. Варто зазначити, що молодшому шкільному віці слухання музики цілком природно супроводжується руховими реакціями.

Перелічені складові не вичерпують комплексу музичних здібностей, однак утворюють його ядро, оскільки співацька діяльність обумовлена інтонаційними і ритмічними здібностями, інтонаційна здібність передбачає наявність музичного слуху, відчуття висоти тону і точності інтервалів. Показниками музичних здібностей школярів є емоційний відгук, висотно-ладове почуття, музично-слухове уявлення, музична уява, музичне мислення, музично-ритмічне почуття, музична пам'ять. Виконавські здібності, в свою чергу, виражаються через артистичність, емоційність, технічність, волю. Виконавські та музичні здібності є взаємообумовленими, оскільки їх рівень залежить від музичних, тобто від здатності проникати в образно-асоціативну сутність змісту, чому сприяє музично-творча діяльність. Прояв творчих здібностей відбувається через творчу уяву, фантазію, асоціації, інтуїцію, рефлексію. Їх структурними компонентами виступають індивідуальні відмінності мислення, зокрема гнучкість, критичність, спроможність легко знаходити нетрадиційні способи розв'язання задач [4, с. 317].

Таким чином, спеціальні здібності, на відміну від загальних, вимагають спеціально організованих умов, засобів, методів та форм роботи відповідно до типу здібностей. Пізнавально-творчі можливості учнів розвиваються в активній музичній діяльності, у цілеспрямованому аналізі, оцінці музичних творів, основою чого виступає вміння чути музику як змістовне образне мисте-

цтво, її правильного сприймання. Сприймання музики – це природний спосіб прилучення людини до художнього світу музичного твору, а також досвід, що пов'язаний з використанням музики. Це дає можливість розглядати сприймання як основу засвоєння особистістю втіленого в музиці досвіду естетичних ставлень до дійсності.

Музична діяльність як передумова та джерело художнього світогляду забезпечує засвоєння та відображення естетичного змісту ідей та образів музичних явищ, що фіксуються в узагальнених та специфічних знаннях, вміннях, здібностях, способах дії школярів. Пізнавальні процеси музичної діяльності полягають у розпізнанні звукової структури (тональність, акорди) і в осягненні її художнього смислу [7, с. 118]. Звідси випливає, що сприйняття матеріалу учнями, засвоєння знань відбувається шляхом розкриття взаємозв'язку між явищами, порівняння нової інформації з вже відомою, а також конкретизації, узагальнення та оцінки навчального матеріалу з різних точок зору.

Суттєве значення для розвитку активності учнів має допомога вчителя у визначенні близьких та доступних дітям думок, почуттів та переживань, оскільки вивчення матеріалу з інтересом сприяє його кращому засвоєнню. Музична діяльність як процес, що проявляється в різних формах, неможлива без вихідного емоційно-образного оформлення, яке і визначає можливість подальших заглиблень, «відкриття» нового музичного змісту [15, с. 57]. Викликані мистецтвом естетичні почуття мають надзвичайно цілющу перетворювальну силу, бо вони виникають не примусово, а в результаті вільної творчої фантазії, узагальнення і злиття всіх людських почуттів. Естетичне переживання неминує пов'язане зі співчуттям до героїв художніх творів, а через них – і до оточуючих людей. Дитина ніби «пристосовує» художній зміст до свого духовного світу і водночас

внутрішньо перебудовується згідно з логікою розвитку музичних образів [13, с. 14].

Особливість молодшого шкільного віку полягає у тому, що саме в цьому віці виявляється схильність до оцінювальних дій, до рефлексії (вміння начебто збоку розглянути і оцінити власні дії) [5], розвивається вміння мотивувати свій вибір, визначати оцінку й цінність явищ мистецтва. Діти піддають оцінці те, що відбувається з ними, і те, що роблять ті, що їх оточують. Одна із закономірностей музичного навчання і виховання вказує на залежність активності естетичного ставлення до музики в процесі сприймання від цінності, яку справляє музика на школярів. Лише тоді, коли разом з констатацією цінності «включається і власна оцінка, віддається власна перевага», з'являється «оцінний момент». Важливо, щоб учні самі могли встановлювати життєві зв'язки музики, щоб вони переживали й усвідомлювали свої враження.

Зафіксований у музичному записі твір вимагає від виконавця творчого тлумачення, інтерпретації. Вживаючи термін «художня» інтерпретація, мають на увазі трактування, тлумачення художнього образу [11, с. 3] засобами як виконавського мистецтва, так і словесного коментування. Виконавець у будь-якому віці не просто відтворює написане – він пропонує особисте розуміння твору, відповідно до свого досвіду. Формування початкових навичок аналізу та інтерпретації закладають в учнів фундамент для подальшого глибшого розуміння та сприймання творів на більш вищому рівні.

Таким чином, цілеспрямоване розширення музично-естетичного досвіду у процесі сприймання, усвідомлення та інтерпретації музичного матеріалу є однією із педагогічних умов формування художнього світогляду молодших школярів, що забезпечується розвитком здібностей різного

роду, емоційного відгуку, умінням сприймати, виконувати, інтерпретувати твори.

Не залишається поза увагою те, що почуття людини як складні утворення всієї особистості є вираженням потреб, інтересів, мотивів поведінки, спрямованості. Їх виховання пов'язане з розвитком всієї особистості в цілому, її ставленням до світу і життєвих установок [18, с. 8]. Тому у процесі формування художнього світогляду актуальним є *розвиток мотивації молодших школярів до музичної діяльності*, що є його наступною педагогічною умовою. Адже, що саме приверне дитячу увагу в творі, залежить від мінливої системи потреб особистості.

Мотивація розглядається як система мотивів, або стимулів, яка спонукає людину до конкретних форм діяльності або поведінки [2, с. 217]. Мотив (від лат. *movere* – приводити до дії, штовхати) – спонукання до діяльності, пов'язані із задоволенням потреб суб'єкта; взаємодії зовнішніх і внутрішніх умов, що викликають активність суб'єкта і визначають його спрямованість; усвідомлена причина, що лежить в основі вибору дій і вчинків людини [5, с. 189]. Одна і та сама діяльність може здійснюватися з різних мотивів.

Молодший шкільний вік визначають як період поступового переходу від ідей, знань і практичних дій, сприйнятих від дорослих, до власних переконань, обґрунтування мотивів діяльності. Цей вік – важливий щабель на шляху соціального становлення особистості, що характеризується певними особливостями. У ролі мотивів можуть виступати потреби та інтереси, нахили та емоції, установки та ідеали [2, с. 217]. Регулююча функція мотивів музичного сприймання виявляється у спрямованості психічних процесів учня на осягнення змісту музичного твору, оскільки мотивація включає різні спонуки свідомого і підсвідомого рівнів, що перебувають у ієрархічній залежності й утворюють полі-

мотивовану й багаторівневу структуру регуляції музичного сприймання.

Для успішного формування художнього світогляду важливо зазначити, що формою виявлення пізнавальних потреб та мотивів молодших школярів є пізнавальний інтерес як пізнавальне їх ставлення до навколишнього світу, до певної галузі, у яку вони хочуть проникнути глибше. Суб'єктивно інтерес виявляється у емоційному тоні, якого набуває процес пізнання, в увазі до об'єкта [5, с. 124]. У цілому, для дітей молодшого шкільного віку характерним є життєрадісний настрій, зростання переживання нового, здивування, сумнів та радощів пізнання, які стають основою формування пізнавального інтересу. З цією метою у молодшому шкільному віці необхідно закласти основи розуміння природи життя, тимчасового й вічного, гуманного, духовного і антилюдського, прекрасного і потворного, честі й безчестя, дружніх стосунків з рідними, друзями. Воно реалізовується через навчальну діяльність дітей як ставлення до змісту навчання, вчителя, школи. Саме інтерес до музичного мистецтва, захоплення музикою, любов до неї – необхідні умови виховної та пізнавальної функції музичного мистецтва. Педагог М. Румер наголошує, що «музичний інтерес поглиблює естетичні переживання, викликає у людини емоційний піднесений настрій, активізує розумову діяльність: усі розумові операції в стані захоплення і зацікавленості реалізуються більш інтенсивно і напружено. З другого боку, в процесі розвитку розумової активності закріплюється й сам музичний інтерес» [3, с. 12].

Музично-естетичний інтерес як структурний елемент естетичного ставлення до об'єктів і явищ має суспільний характер, а тому відіграє важливу роль у формуванні світогляду школярів. Він зумовлює ту чи іншу глибину впливу на людину, оскільки сприяє добровільному перетворенню

суспільних цінностей мистецтва на глибоко особистісні, чим полегшує досягнення кінцевої мети – духовного збагачення особистості. Музично-естетичний інтерес виражає естетичну спрямованість особистості [10, с. 76].

Стимулами пізнавальної активності в навчально-виховному процесі виступають як внутрішньо-пізнавальний інтерес, так і через педагогічні прийоми, такі як заохочення, розкриття необхідності та значення навчального завдання (мотивація), підкреслення розвитку позитивних рис особистості в процесі навчання, своєчасне визнання учнівських успіхів, що вважаються зовнішніми стимулами пізнавальної активності учнів.

Як відомо, будь-яка діяльність людини ґрунтується на попередній готовності до неї, тому створення в учнів відповідної установки на певну музичну діяльність є важливою умовою успішності навчального процесу. На думку В. Медушевського, установка – це особливий механізм, який пов'язує минулий досвід із конкретною перцептивною діяльністю. Виявлення здатності особистості переживати смислові орієнтири музичної інформації, яку несуть у собі інтонаційні структури твору через асоціативні предметно-смислові зв'язки, що репрезентують універсальність світоставлення, і становить сутність світоглядної установки у сфері музики [7, с. 77]. Тому, у процесі формування художнього світогляду особливого значення набуває установка.

Музична діяльність, як синтез різних видів діяльності, включає розпізнання структури твору та її художніх функцій, емоційний відгук, оцінку, роздум. Кожному виду діяльності відповідає своя установка. В. Медушевський, вказуючи на загальні закони зміни установок у процесі безпосереднього сприйняття музики, виділяв аксіологічну (ціннісну), пізнавальну і духовну установки. Для музичної діяльності учнів молодшого шкільного віку важливе

значення набувають усі три види установок, проте домінуючою вважається пізнавальна установка – комплекс знань слухача про застосовані композитором засоби музичної виразності на основі музичного і життєвого досвіду, які необхідні для розпізнавання використаних у творі музично-мовних засобів та їх індивідуального трактування, осягнення художнього смислу. Аксиологічна установка, в свою чергу, спрямована на зіставлення музичного твору зі смаками і критеріями слухача, що зумовлює загальне ставлення слухача до музичного твору, його оцінку. Розкриваючи сутність сприйняття духовної музики, автор вказує на духовну установку [7].

Створення різних видів установок – взаємопов'язаний процес. Тому, говорячи про музику взагалі, маємо апелювати до знань, що стосуються окремих творів, а настроюючи учнів молодшого шкільного віку на сприймання конкретного твору, підводити їх до розуміння природи музичного мистецтва і ставлення до нього в цілому. Важливою для виникнення установки є «зустріч» суб'єктивного і об'єктивного видів детермінації потреби та ситуації її задоволення» [1, с. 38]. Таким чином, з одного боку, мотиви, потреби, установки сприяють формуванню світогляду, а з іншого – вже усталена система поглядів, інтересів, ставлення визначає ці потреби та мотиви.

Важливим у формуванні художнього світогляду молодших школярів є врахування їх природної потреби у самовираженні та демонстрації своїх досягнень. Цьому сприяє *активізація творчих проявів у процесі вокально-хорової діяльності*, що є наступною педагогічною умовою формування художнього світогляду. Загальновідомо, що не можна навчити дитину без її власної активності, бажання і захопленості. Для того, щоб пізнати світ, навчитися у ньому жити, здобути досвід, потрібно виявити активність. Специфічною властивістю активності є її приналежність людині

як суб'єкту діяльності. Але вона втілює не саму діяльність, а її рівень і характер, впливає на процес цілеутворення, усвідомлення мотивації [16, с. 18]. Тому, активність особистості – це здатність до здійснення важливих перетворень життя на ґрунті «присвоєння» багатств матеріальної та духовної культури, що виявляється у спілкуванні, вольових актах, творчості [16, с. 18].

Вияв активності в процесі навчання безпосередньо пов'язаний з пізнанням світу. Пізнавальна активність (за Л. Межейніковою) має зовнішній та внутрішній аспекти. Зовнішня сторона є результатом навчально-пізнавальної діяльності в межах зазначеного часу, яка виражається в отриманому результаті. Внутрішня сторона цієї активності складається з потреб, мотиваційної діяльності, фізичних та розумових зусиль учня, які спрямовані на реалізацію власних пізнавальних можливостей [8]. Зовнішня та внутрішні сторони активності учнів молодшого шкільного віку реалізуються у процесі музично-естетичної вокально-хорової діяльності, а саме музично-освітньої, концертної діяльності, художньо-творчої роботи на уроках та в позакласній, позашкільній діяльності. Активізація цих процесів забезпечується використанням широкого спектра різних форм та методів навчально-виховної роботи, розширенням її змісту.

Організація музично-освітньої діяльності сприяє збільшенню необхідного обсягу знань (не лише музичних), розширенню світогляду учнів і не обмежується підготовкою до занять чи залікових уроків, академічних концертів. Музично-освітня діяльність може бути організована у формі різноманітних бесід, відвідування концертів, зустрічей з колективами, композиторами, піснярами-виконавцями, прослуховування виступів хорових колективів, виступів у концертах з обов'язковим їх обговоренням, аналізом втілення змісту у виконаних творах, використання можли-

востей засобів масової інформації (перегляд, слухання, обговорення). Крім цього, одним із основних напрямів роботи є підтримка та розвиток пізнавального інтересу до вокально-хорової діяльності, формування якого відбувається через використання звітів учнів про почуті, вивчені, записані (від рідних) вокально-хорові твори, визначення кращого виконавця пісень за півріччя, навчальний рік, написання коротких відгуків про вивчені твори, організацію фонотеки, ведення щоденників.

Робота з творами мистецтва у дітей викликає емоційне й естетичне захоплення як самим процесом, так і його результатами. Активізації музично-творчої діяльності молодших школярів сприяє використання нестандартних типів уроків, зокрема: уроку-подорожі, уроку-пошуку, уроку-концерту, уроку-роздуму. Нестандартна типологія уроків порівняно з традиційною є більш різноманітною, пов'язана з численними асоціаціями і наповнена різними емоціями. Вона допомагає створити позитивну мотивацію навчальної діяльності, що надзвичайно важливо в роботі з школярами молодшого віку. Заняття, проведені нетрадиційно, стимулюють творчий потенціал учителя й учнів, сприяють їх співпраці. Особливо цінним є те, що в процесі таких уроків через виконання музики і розповідь про неї своїм однокласникам, у школярів формується просвітницький інтерес, який може стати стимулом до подальшої музичної освіти учня.

Організація художньо-творчої роботи з дітьми повинна ґрунтуватися на тому, що молодший шкільний вік є найбільш важливим для розвитку естетичного сприймання, творчості і формування ознак і якостей особистості, що зберігається у більш-менш незмінному вигляді на все життя. Творча діяльність учнів молодшого шкільного віку не спрямовується тільки на створення музики. Творче начало у молодших школярів може виявлятися у створенні

ритмів, поспівок на обмеженій кількості ступенів, підготовці повідомлень про музику, висловлюванні власних думок, вражень, пропозицій щодо характеру виконання вокально-хорового твору, в оцінних суджень про почуту музику, виконанні завдань творчого характеру, активній участі у бесідах, підготовці постановок музичних казок, опер, вікторин, лекцій-концертів, різноманітних тематичних заходів. До художньої творчості відносять і безпосередню участь у самодіяльних дитячих художніх колективах, де увага більше приділяється виконавській майстерності, а не саме творчості.

Участь дітей у позакласній, позашкільній роботі дає певну можливість виявити себе кожному учневі. Основними умовами успішної організації цієї роботи є врахування вікових особливостей дітей та рівень їхнього розвитку, підбір відповідних форм позакласної, позашкільної роботи, елементи новизни, доступність музичного матеріалу, їхня художня цінність та якість виконання, спрямованість музичної діяльності на розвиток активності дітей, їхньої уяви та ініціативи, дотримання певної тривалості заходів.

Виконавська діяльність молодших школярів крім хорового та інструментального аспектів, включає також їх участь у різноманітних музичних іграх, виконання рухів під музику, інсценування. Гра є одним із активних методів, який сприяє музичному розвитку дітей і є засобом закріплення та систематизації знань з музичного мистецтва у грі. Під час гри школярі є завжди активними, і в міру своєї активності змінюють власну природу. Так, у процесі гри, насамперед, розкривається емоційний світ дитини, її творча активність, формуються як загальні, так і спеціальні здібності, розвивається уява, потяг до пізнання не тільки світу музики, а навколишнього світу у цілому.

Діти молодшого шкільного віку здатні тривалий час брати участь у ігровій діяльності, особливо рольовій.

У дітей молодшого шкільного віку переважає конкретно-образне мислення, тому під час ігор вони не скільки зображають когось іншого, а стільки виражають себе, приймаючи на себе той чи інший образ. У зв'язку з цим важливим на уроках стає використання інсценування, найкращим матеріалом для якого є українські народні пісні, пісні з рольовими діалогами. Застосування інсценування сприяє активізації мислення дітей.

Поряд з роботою, яка проводиться на заняттях, виділяється низка позакласних заходів, що є логічним продовженням. Серед форм позакласної та позашкільної роботи виділяють: музичні вечори, конкурси, свята пісні, тематичні концерти, що передбачають виконання вокально-хорових творів, музичних ігор, інсценування, творчі завдання тощо. Ці організаційні заходи направлені на виконання дидактичних завдань та формування гуманного стилю спілкування, адже колективні заходи об'єднують дітей, наближаючи їх один до одного і розвиваючи дружні стосунки.

Концертна діяльність, публічні виступи є необхідним чинником формування художнього світогляду в молодших школярів, оскільки вони мають велике виховне значення та є одним із напрямів популяризації вокально-хорового мистецтва. Концертні та публічні виступи дають можливість учням демонструвати свої досягнення перед батьками, однолітками, брати участь у музично-просвітницькій діяльності, надаючи можливість більш повної об'єктивної оцінки рівня розвитку дітей (як загального, так і музичного) з боку батьків. Успішний концертний виступ стимулює інтерес в учня до музичного виконавства як важливого механізму збагачення духовного потенціалу його особистості. Це пояснюється тим, що здатність до активного слухового контролю реального звучання зростає у дітей зі зміною психологічної установки від

навчально-репетиційної до концертної. Якщо музично-пізнавальні процеси сприяють розвитку розумової сфери виконавця, його інтелектуальних та когнітивно-пошукових здібностей, формують слуховий досвід, творчі – збагачують сферу фантазії і комбінують індивідуальний художньо-творчий механізм, то в аксіологічному зрізі виконавська діяльність виконує широку виховну функцію і через неї формує особистісні новоутворення, що якісно впливають на зміст музично-виконавського мислення. Таким чином, поєднання різних організаційних форм та видів музично-творчої діяльності сприяє формуванню художнього світогляду молодших школярів, набуттю музично-естетичних знань, вихованню особистісних якостей учнів.

Отже, ефективність цілеспрямованого процесу формування основ художнього світогляду у відповідно організованій навчально-виховній діяльності безпосередньо залежить від дотримання визначених педагогічних умов, а саме: цілеспрямованого розширення музично-естетичного досвіду школярів у процесі сприйняття, усвідомлення та інтерпретації музичного матеріалу, розвитку мотивації молодших школярів до музичної діяльності, активізації творчих проявів у процесі вокально-хорової діяльності. Дотримання виокремлених умов у навчально-виховному процесі забезпечує ефективність формування основ художнього світогляду молодших школярів та досягнення ними бажаних результатів.

Список використаних джерел

1. Асмолов А.Г. Деятельность и установка / А.Г. Асмолов. – М. : Изд-во МГУ, 1979. – 151 с.
2. Гончаренко С. Український педагогічний словник. – К. : Либідь, 1997. – 376 с.
3. Дем'янчук О.Н. Формування музично-естетичних інтересів учнів ЗОШ / О.Н. Дем'янчук. – К. : Вища школа, 1994. – 78 с.

4. Енциклопедія освіти / [головн. ред. В. Г. Кремень ; Академія пед. наук України]. – К. : Юрінком Інтер, 2008. – 1040 с.
5. Краткий психологический словарь / [сост. Л.А. Карпенко; под ред. А.В. Петровского, М.Г. Ярошевского]. – М. : Политиздат, 1985. – 431 с.
6. Кукша Я.С. Методика музичного виховання дітей : навч. посіб. для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I-II рівнів акредитації : у 2 частинах. Ч. I. – 2-е вид., доповн. / Я.С. Кукша. – Вінниця : НОВА КНИГА, 2007. – 216 с.
7. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В.В. Медушевский. – М. : Музыка, 1976. – 254 с.
8. Межейнікова Л.С. Активізація пізнавальної діяльності основної школи в процесі розв'язання математичних задач фінансового змісту : дис. канд. пед. наук : 13.00.02 «Теорія та методика викладання математики» / Лада Станіславівна Межейнікова. – К., 2005. – 215 с.
9. Неменский Б.Н. Мудрость красоты. О проблемах эстетического воспитания : [кн. для учителя] / Б.Н. Неменский. – 2-е изд. перераб. и доп. – М. : Просвещение, 1987. – 255 с.
10. Олексюк О.М. Музична педагогіка : навч. посіб. / О. М. Олексюк. – К. : КНУКіМ, 2006. – 188 с.
11. Падалка Г.М. Художньо-педагогічна інтерпретація музики в структурі професійної підготовки музиканта / Г.М. Падалка // Теорія і методика мистецької освіти : [зб. наук. праць / редкол. : О.П. Щолокова та ін.]. – К. : НПУ, 2004. – Вип. 5. – С. 3-10.
12. Потапчук Т.В. Формування морально-духовних цінностей старшокласників у хоровому колективі музичної школи : автореф. дис. на здобуття вченого звання канд. пед. наук : спец. 13.00.07 «Теорія і методика

- виховання» / Тетяна Володимирівна Потапчук. – К., 2006. – 20 с.
13. Ростовський О.Я. Методика викладання музики у початковій школі : навч.-метод. посіб. / О.Я. Ростовський. – 2-е вид., доп. – Тернопіль : Навчальна книга. – Богдан, 2001. – 216 с.
 14. Словник української мови. / [ред. Г.М. Гнатюк, А.А. Бурячок]. – К. : Наукова думка, 1979. – Т.10 – 658 с.
 15. Тарасов Г.С. Проблема духовної потреби (на матеріалі музикального восприяття) / Г.С. Тарасов. – М. : Наука, 1979. – 192 с.
 16. Теоретические основы процесса обучения в средней школе / [под ред. В.В. Краевского, И.Я. Лернера] ; науч.-исслед. ин-т общей педагогики АПН. – М. : Педагогика, 1989. – 239 с.
 17. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей / Б.М. Теплов // Избр. труды : в 2 т. – М. : Педагогика, 1985. – Т. 1. – 328 с.
 18. Якобсон П.М. Чувства, их развитие и воспитание / П.М. Якобсон. – М. : Знание, 1976. – 64 с.

Лариса Гавриленко

ПСИХОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ГОЛОСОВОГО АПАРАТУ ДІТЕЙ ШЕСТИ-ДЕВ'ЯТИ РОКІВ

Методика постановки голосу, яка не спиралася на висновки медичної науки і не враховувала питання охорони здоров'я дитини та її голосу, не може розвиватися повноцінно. Правильна, науково підтверджена методика викладання співу – надзвичайно важлива передумова для проведення гігієнічних заходів, які сприяють охороні голосу дітей. До того ж, правильна методика співу важливий гігієнічний і навіть лікарський чинник, якщо є порушення нормальної функції дитячого голосу.

Як відзначав відомий педагог-методист Л. Дмитрієв: «Спів – явище пов'язане з усіма сторонами психічного життя людини». Ми розділяємо думку, що погляди І. Павлова на єдність організму і зовнішнього середовища на цілісність організму та роль нервової системи недостатньо враховували для вирішення питань охорони і виховання дитячого голосу.

Оскільки нормальний здоровий голос керується та регулюється здебільшого рефлекторно, одне із завдань у навчанні співака – саме розвиток і закріплення співочих рефлекторних зв'язків, тобто вокально-технічних навичок. Проте для успішної стабільної роботи потрібна психологічна стійкість, уміння завжди бути у стані високої готовності до дії (співу) в різних умовах.

Співацький процес – це не тільки фізіологічна робота голосового апарату і пов'язаних з ним м'язів, але і велика праця нервової системи, в якій психіка співака відіграє провідну роль як у виконавському, так і в фізіологічному плані". Тому маємо дуже обережно втручатись у природний

процес співу, постійно враховувати не лише фізичний стан учня, але і стан його нервової системи, психіки. Мусимо допомагати учневі підтримувати співочий тонус, використовуючи для цього позитивні емоційні впливи, робити заняття цікавими та зрозумілими, підбирати найбільш відповідний зміст уроку. Водночас потрібно відкидати всі негативні подразники, що можуть підвищити втому та погіршити робочий настрій учня. Крім того, педагогі-вокалісти нерідко недостатньо або зовсім не враховують у навчанні співу дітей анатомію і фізіологію органів, які беруть участь у голосоутворенні.

У процесі індивідуалізованої, гуманістично спрямованої взаємодії педагога з дитиною 3-7 років створюється атмосфера, сприятлива для формування позитивної динаміки індивідуальних відмінностей та базових властивостей індивідуальності. При цьому технологія розвитку інтегральної індивідуальності дошкільника передбачає створення системи умов опосередкованого впливу та застосування засобів безпосереднього впливу на цей процес [9, с. 5].

Початок навчання – великий крок у психічному, перш за все розумовому розвитку дитини. З приходом до школи в неї посилено розвиваються увага, сприйняття, пам'ять, мислення, мова, уява. Все це сприяє загальному розвитку, який характеризується значно вищим рівнем пізнавальної діяльності особистості. Швидке інтелектуальне зростання дитини зумовлене збільшенням знань, умінь та навичок, яких вона набуває, розширенням її кругозору, розвитком допитливості, звичкою до розумової праці, до самостійної навчальної роботи [4, с. 200].

Для молодших школярів характерні:

- несформованість, крихкість усього організму;
- швидка втомлюваність від одноманітного положення, одноманітної діяльності, монотонної мови вчителя, шаблонного проведення уроку;

- несформованість навичок систематичної, цілеспрямованої розумової праці, але добра пам'ять;
- невеликий обсяг довільної уваги, переважання мимовільної уваги, що потребує її постійної активізації завдяки переключенню на різні «об'єкти» (завдання, види діяльності);
- яскрава образна уява, її конкретність (тому важливо пам'ятати про шкідливість прямолінійного, примітивного зв'язку характеру звучання музики з конкретними образами, наприклад, низьких звуків – з «ведмедами», високих – з «пташками», «зайчиками»);
- схильність до гри: через ігрові форми легко засвоюється навіть складний матеріал. Гра активізує уяву, пам'ять, сприяє розвитку творчих здібностей дітей. Завдяки грі у дитини формується рефлексія – здатність розуміти свої особливості, розуміти, як ці особливості сприймають інші, і будувати свою поведінку, урахувавши можливу реакцію інших людей.

Поділяємо думку психолога Ф. Гоноболіна, що музичний розвиток молодших школярів досить різний [6, с. 232]. Одні діти вже вміють слухати музику, не відволікаючись, чисто й виразно співають різні пісні; інші навіть не розуміють, що означає спеціально слухати музику, не уявляють, що означає «співати правильно». Деякі діти вже люблять музику (хоча часто і не думали про це), інші байдужі до неї, бо росли в несприятливих для цього умовах. Зрозуміло, що внаслідок цих особливостей і можливості музичного розвитку молодших школярів неоднакові, та все ж можна виділити деякі загальні риси, характерні для цього віку:

- а) щодо сприймання музики можливістю дітей досить широкі – їм доступні основні жанри, названі Д. Кабалевським «трьома китами» в музиці, – пісня, танець і марш. Але через малий обсяг довільної уваги твори, призначені для прослуховування, мають бути невеликими,

нести в собі яскравий образ, який учитель розкриває в його виражальному, а не ілюстративному значенні, як музичний образ, що має свій зміст;

- б) щодо співу, то можливості молодших школярів значною мірою визначені попередньою музичною підготовкою. Так, наприклад, їхній співочий діапазон може складатися всього з двох-трьох звуків, а може бути розвинутим до октави. Разом з тим голосовий апарат у всіх дітей ще не сформувався, характеризується крихкістю, змикання голосових складок крайове, тому і сила і «польотність» досить обмежені. Внаслідок цього «робочий діапазон», особливо на початку занять, має переважно збігатися з примарною зоною, типовою для дітей шести-семи років: «ре – ля» першої октави. Зазначимо, що розширення примарної зони відбувається внаслідок включення більш високих звуків, а не низьких;
- в) важливо спеціально відзначити можливості молодших школярів щодо творчості. Спеціальні дослідження і передовий досвід свідчать, що діти молодшого віку легко відгукуються на різні творчі завдання. Вони можуть імпровізувати на заданий чи придуманий ними самими словесний образ (так звані вокальні імпровізації); можуть створювати ритмічні та мелодичні імпровізації на музичних інструментах; інсценізувати знайому пісню чи інструментальну п'єсу зображувального характеру тощо.

У вокальній педагогіці навчання співу розглядають як процес опанування основними механізмами голосоутворення. По-перше, акустичним: дзвінкість, гучність, вібрато, обертоновий та форматний склад звуку, імпеданс тощо, по-друге, фізіологічними – дихання, артикуляція, рухливість голосу, нервово-м'язовий комплекс співацької моторики тощо, по-третє, психолого-педагогічними – емоційність, сприйняття і відтворення музичного образу в співі,

усвідомлене керування голосоведенням, методи розвитку голосової функції у дітей і дорослих. Разом вони утворюють структуру специфічних професійних механізмів голосоутворення [5, с. 14].

З усіх розділів, які вивчає вікова психологія, ми проаналізували виникнення і розвиток таких психічних процесів, як темперамент, відчуття, сприймання, пам'ять, мислення, мовлення, уява та емоції дітей молодшого шкільного віку, а також розкриття умов, що визначають процес розвитку, співвідношення у цьому процесі природних (спадковості, фізіологічного визрівання організму тощо) і суспільних чинників, за допомогою яких (і через які) реалізуються можливості психічного розвитку дитини під кутом саме формування основ вокальної культури дітей молодшого віку.

І. Сеченов зазначав, що психіка розвивається, як динамічна система, від структурно нижчого до вищого завдяки диференціації наявних структур, виділенню окремих функцій та їх інтеграції у нове ціле.

Найбільш поширена помилка у практиці музичної педагогіки – ідентифікація понять темпераменту та характеру, як зазначає В. Макаров [10, с. 24-25]. Темперамент – це особливість сукупності всіх вроджених і спадкових реакцій, спадковість конституції організму. Темперамент охоплює ту сферу особистості, яка відображається в інстинктивних, емоційних, рефлексорних реакціях. Вчення про темперамент започатковано лікарем і фізіологом Гіппократом (гуморальна теорія). Характер, на відміну від темпераменту, виробляється у дітей під впливом набутих реакцій. Розмежовуючи ці важливі якості особистості, варто враховувати, що темперамент, за словами Л. Виготського, – наочна передумова виховання, а характер – кінцевий результат виховного процесу. Ми часто вимагаємо від учня більш яскравого, емоційного виконання, думаючи, що наше особисте

сприйняття музики природне, а воля настільки сильна, що передати свої відчуття дитині не складно, треба тільки натхненно це зробити.

Але якщо темперамент учня не збігається з темпераментом педагога, «накачка» – найкоротший шлях до дитячого неврозу. Це зовсім не означає, що спілкування з учнями має бути неемоційним. Мова йде про потребу, по-перше, диференціювати поняття темпераменту і характеру, і по-друге, бути методично готовим до зустрічі з тим чи іншим типом темпераменту і до впливу на нього.

Слабкий тип (меланхолічний темперамент) характеризується слабкістю нервових процесів, тобто невеликою працездатністю нервових клітин, швидкою втомлюваністю. Такому учневі потрібно значно більше часу для підготовки до уроків, у нього швидше, ніж в іншого учня, може з'явитися невпевненість у своїх силах, деяка уповільненість під час відповідей створює інколи неправильне враження про його знання. Але зазначимо, що видатний психолог минулого сторіччя Б. Теплов у своїх дослідженнях виділив дуже важливу позитивну рису слабого типу – його підвищену чутливість, що, вочевидь, допомагає школяреві в умовах правильного виховання швидко пристосовуватись і прилаштовуватись до життя та людей [14, с. 57].

Сильний, але неврівноважений тип (холеричний темперамент) характеризується великою працездатністю нервових клітин, та процес збудження тут переважає над гальмуванням. Такий учень не завжди стримує свої почуття, часто виражає їх у міміці, жестах та мові. Для нього характерні різкі рухи, велика рухливість. Пориви такого учня частіше доводиться стримувати, ніж схвалювати, щоб напрацювати витримку, вміння обдумувати свої дії.

Сильний, врівноважений, рухливий тип (сангвінічний темперамент) характеризується високою працездатністю, швидким включенням у діяльність і швидким переходом

від однієї діяльності до іншої, великою м'язовою і мовною рухливістю, легкими і швидкими рухами, виразною мімікою. Така дитина жваво відгукується на вимоги вчителя та колективу. За правильного виховання на основі цього типу можуть сформуватися такі позитивні риси, як життєрадісність, чуттєвість, працелюбність, колективізм. За неправильного виховання може розвинутися легковажність, нестійкість інтересів і нахилів, байдуже ставлення до невдач.

Сильний, врівноважений, малорухливий тип (флегматичний темперамент) характеризується високою працездатністю, але повільним включенням у діяльність і повільним переключенням уваги з однієї діяльності на іншу, загальною уповільненістю рухів і мови. За правильного виховання у дитини можуть з'явитися такі позитивні риси, як сумлінність, витримка, доброта. Але в інших умовах можуть з'явитись і негативні риси: замкнутість, черствість, байдужість. Психологи радять не прискорювати відповідь повільного учня, знаючи тип його темпераменту, потрібно розвивати у нього швидку реакцію. Учня, звичного до дуже швидкої реакції, потрібно весь час зупиняти, просити його наперед продумувати, який звук за висотою та якістю потрібно відтворити, та постійно привчати аналізувати свої дії. Важливо враховувати, що темперамент сам собою не визначає ні задатків, ні уподобань дитини, але суттєво впливає на стиль розумової діяльності (працездатність, швидкість включення в діяльність і швидкість переключення з одного виду діяльності на інший). Темперамент відображається на поведінці дитини, на швидкості перебігу реакцій, постійності настрою.

У кожному із цих випадків потрібно обов'язково дотримуватись основних вокально-педагогічних принципів: індивідуальний підхід у розкритті природних (голосо-вих, психічних, вокально-технічних, виконавських) якостей майбутнього співака та поступовість і послідов-

ність розвитку голосу. Потреба дотримуватись індивідуального підходу пов'язана з певними особливостями голосового апарату, з різним ступенем підготовки, здібностей і сприйняття, з неоднаковим загальнофізичним станом та психологічними відмінностями.

Тому, працюючи з кожним конкретним співаком-початківцем, потрібно будувати свою роботу так, щоб поставлені перед ним завдання ніколи не перевищували співацьких можливостей, проте були найбільш раціональними для нього на кожному наступному етапі навчання.

Поступовості та послідовності розвитку голосу потрібно дотримуватись у всіх напрямках: у динаміці голосу – від тихішого до голоснішого звучання, у техніці видобування звука – від простіших вправ до складніших, у діапазоні голосу – від співу на центральному проміжку діапазону до поступового розширення звуковисотності, у темповому відношенні – від стриманого виконання до рухливішого і швидшого.

Щодо залежності ефективності вокальної роботи від типу темпераменту, то темперамент дуже тісно пов'язаний з творчим процесом, тому специфічні особливості співака прямо залежать від його темпераменту. Темперамент співака яскраво виявляється не тільки у зовнішньому трактуванні образу, його грі, а й у тембрі, характері голосу.

Найбільш яскравими і здібними до творчої діяльності ми вважаємо темпераменти сангвінічний і флегматичний. Так, наприклад, сангвінічний темперамент сприяє підвищенню психомоторної активності. Вокальна експресивність дітей з таким темпераментом здебільшого гнучка, еластична. Завдяки рухливості м'язів обличчя, губ і язика їм легко виховати чітку, виразну дикцію, близьку губно-носозубну вимову.

В учнів з яскраво вираженими рисами сангвінічного темпераменту надто прискорений темп співу. Співаючи,

така дитина не здатна по-справжньому передати голосом відповідне значення того чи того слова (через квапливість), що не лише порушує психологічну цільність виконання, а й збіднює емоційне забарвлення слова і тексту, змісту твору загалом. Для співаків з таким темпераментом характерний також бурхливий вияв емоцій, що призводить іноді до швидкого спрацювання голосу. Щоб уникнути цього, потрібно навчитися керувати своїм темпераментом, підкорювати його своїй волі.

У дітей з яскраво вираженим флегматичним темпераментом спостерігаємо уповільнений психічний темп, через що психологічне значення слова і відповідні йому настрої та емоції вони усвідомлюють зі значним запізненням, тобто після того, як уже проспівали його. У таких учнів часто не буває яскравого психологічного забарвлення звуку, а також відповідності експресії, міміки, жестів характерові виконаного твору, образів.

Отже, ми наголошуємо на тому, що потрібно завжди прагнути до підвищення тону і творчої активності, до вироблення багатьох рис, характерних для інших темпераментів. Проте юні співаки з помірним флегматичним, як і з сангвінічним темпераментом, мають величезні можливості для вияву своєї творчої натури, своїх здібностей. Певний відбиток на творчий характер співака накладають також холеричний і меланхолічний темпераменти. Тому так важливо враховувати особливості темпераменту у навчанні співу.

Починати працювати з голосом методисти рекомендують не раніше як у вісім-дев'ять років, коли голосові складки вже повністю сформовані, тобто з молодшого шкільного віку, коли розвиток мовної функції вирішальний для розвитку вокальної функції. Але практика сьогодення змушує нас працювати з дітьми шести років, а не восьми-дев'яти, бо діти йдуть до загальноосвітньої школи з шести

років, пройшовши до цього часу дошкільний заклад, де теж співали на музичних заняттях. Тому до молодшого шкільного віку ми відносимо дітей шести-дев'яти років (тобто учнів 1-4 класів).

Для маленької дитини слово спочатку простий умовний подразник, пізніше (у другій половині другого року життя) утворюються нові зв'язки на слово як «на символ» і дитина відповідає словами на звернену до неї мову. Як зазначає В. Багадуров: «Вокальна функція поступово зазнає значних змін і затримується у своєму розвитку» [1, с. 5]. За правильного розвитку мови з дитинства ці зміни можуть бути мінімальні й вокальна функція страждає значно менше. Але без навчання мовної вимови, неправильність вимови, набута дитиною в сім'ї, у школі, закріплюється також здатність до копіювання вкрай незадовільно позначається й на розвитку вокальної функції. Звідси стає зрозумілим, як важливо вже з раннього віку стежити за культурою мови дитини [1, с. 5].

У школі співацький режим дошкільняти різко змінюється. Якщо в дошкільному закладі він співав щодня, то в школі на спів відведено одну годину на тиждень. Там спів супроводжувався рухом, у школі ж він набуває характеру «без руху», який не властивий молодшому віку.

Дослідження Ш. Амонашвілі, М. Холоденко свідчать, що молодший шкільний вік – важливий період для формування ставлення до себе, коли нагромаджуються психічні резерви для подальшого розвитку самосвідомості. «Соціальному оцінюванню в цей час підлягають уміння, можливості та здібності, а також особистісні якості учня, які виявляються в навчальній діяльності. Молодшого школяра дорослі оцінюють уже як суб'єкта цієї діяльності», – зазначає психолог В. Кутішенко у своїй праці «Вікова та педагогічна психологія» [9, с. 48].

Власні спостереження за поведінкою дітей свідчать, що першокласники загалом легко входять у роль школяра,

успішно переключаються на навчальну діяльність. Разом з тим їм властива легка збудливість, вразливість психіки, нестійкість мимовільної уваги, несформованість, тендітність усього організму, швидка втомлюваність від співу. Слід включати до заняття інші види музичної діяльності – рухи, слухання, ігри, музичні загадки. Аналізуючи психологічні особливості, важливо розглянути питання про пам'ять і мислення молодших школярів.

Психічні процеси молодших школярів розвиваються інтенсивно, але нерівномірно. Під впливом навчання починається перебудова всіх пізнавальних процесів. Панівною функцією в молодшому віці стає мислення. Відносно добре розвинута наочно-образна пам'ять дітей: вони легко запам'ятовують те, що їх особливо вражає, що безпосередньо пов'язане з їхніми інтересами. Помітними стають вияви словесно-логічної пам'яті – діти краще запам'ятовують зрозумілий матеріал. У дітей переважає наочно-дійове мислення, і вони знаходять відповіді на запитання «чому?» і «як?» тільки в результаті виконання певних практичних дій. Пояснення вчителя, навіть підкріплені найрізноманітнішим наочним матеріалом, не будуть ефективними, якщо учень не спробує зробити все сам.

У молодшому шкільному віці відтворення надзвичайно складне через те, що воно потребує поставити мету, активізувати мислення. До цього учні приходять поступово. Як і в навчанні співу, так і у виконавській діяльності успіх визначається уважністю учня або виконавця. «Краще співати двадцять хвилин уважно, ніж дві години неуважно», – слушно зазначала відома співачка і педагог Поліна Віардо. Ми повністю погоджуємося з цією думкою.

На заняттях з вокалу ми дотримуємося порад видатних вокалістів. По-перше, учень має бути надзвичайно зібраним і уважним. Усі інші думки, які відволікають увагу, треба залишати за дверима класу. Примусити учня бути уважним і розвивати його увагу – важливе завдання педагога. Зробивши

предмет цікавим, ми заволодіємо увагою учня, а все, до чого він ставиться з увагою, буде успішно засвоєно. Довільну увагу (вміння збирати увагу через вольове зусилля) можна напрацювати в будь-якого учня, привчаючи його бути конче уважним до певних предметів, хоча б недовгий час.

До згадування молодші школярі звертаються нечасто, бо воно теж пов'язане з напруженням. Спочатку молодші школярі краще запам'ятовують наочний матеріал: предмети, які дитину оточують і з якими вона взаємодіє. Продуктивність запам'ятовування такого матеріалу значно вища, ніж мовного. Якщо ж говорити про запам'ятовування словесного матеріалу, то у молодшому віці діти краще запам'ятовують слова, назви конкретних предметів, ніж слова, що позначають абстрактні поняття. Дослідно психологи встановили, що на запам'ятовування конкретних й абстрактних слів значно впливає єдність сигнальних систем.

Спираючись на наш педагогічний досвід, зазначимо, що діти часто не розуміють, про що співають. Щоб повністю оволодіти твором, над ним потрібно довго працювати: «вспівувати» його і всебічно музично «виношувати», потрібно пояснювати дітям важливість поглибленої роботи над твором. Але, якщо вчитель відчуває, що пісня учневі набридла й інтерес до неї згас, не слід його силувати. На нашу думку, що в цьому випадку краще перейти до розумування нового твору, а до попереднього повертатися час від часу. Інколи, навіть незалежно від бажання учня, недоопрацьований твір корисно відкласти і повернутися до нього через певний період. Таке повернення надзвичайно корисне, оскільки під час повторення нові набуті навички нашаровуються на попередні легше і закріплюються за такого методу швидше, а навички, закріплені поступово, залишають у пам'яті учня міцніший свідомий слід.

Поліпшення відстроченого відтворення (ремінісценція) відомий психолог С. Рубінштейн пов'язує з осмисленням

матеріалу. Молодші школярі, на думку С. Рубінштейна, більш узагальнено відтворюють матеріал лише через деякий час [9, с. 156]. З фізіологічного погляду це пояснюється зняттям негативної індукції, яка виникає в процесі запам'ятовування. У молодшому шкільному віці учні потребують того, щоб їх роботу для запам'ятовування спрямовував учитель. Тобто учитель повинен поставити конкретне завдання – запам'ятати точно чи передати зміст своїми словами.

Одна із актуальних проблем у процесі навчання молодших школярів – швидкість запам'ятовування музичного матеріалу. Вона важлива для всіх видів діяльності учнів, але особливого значення набуває на заняттях співом. Під час виконання вже вивченої напам'ять пісні розвивається вміння точно інтонувати, формується цілісна система навичок дихання. Як засвідчили експериментальні дослідження, аналіз музичного матеріалу від цілого до часткового й використання методу групування як прийому запам'ятовування успішно впливають на ефективність процесу музичного навчання, досить доступні молодшим школярам.

Отже, усі процеси пам'яті мають яскраво виражені вікові особливості, знання яких допомагає вчителю правильно організувати навчання в класі вокалу.

Репродуктивна уява поступово удосконалюється та розвивається уява творча. Значне місце в мотивації розвитку умінь молодших школярів посідають мотиви отримання високої оцінки. Перше місце в системі мотивації посідають мотиви самовизначення і самовдосконалення, друге – мотиви відповідальності (у школярів перших і других класів – перед учителем і батьками, а в третьокласників – перед однокласниками).

Особливу роль у житті молодшого школяра відіграє вчитель, який стає центром його життя. Характер взаємин з учителем позначається на настрої дитини, зумовлює виникнення її позитивно чи негативно забарвлених емоційних

переживань, що, зрештою, й визначає особливості ставлення школяра до навчальної діяльності [9, с. 46].

У молодших класах поведінку учня регулює вчитель, який зазвичай має у дітей беззаперечний авторитет. Між учнем і вчителем складається особливий тип відносин. Вчитель – не просто дорослий, який викликає чи не викликає симпатію у дитини. Вчитель стає провідником між культурою, досвідом людства і дитиною. Функція вчителя – передати цей досвід новому поколінню. Тут учителеві відведено роль так званого «посередника». Вчитель виступає як організатор розумового розвитку дитини, її уваги, пам'яті, мислення, уяви. У вчителя є чимало реальних можливостей і засобів морального виховання дітей. Адже він – джерело знань і вмінь, він справедливо оцінює досягнення школярів, його люблять і поважають.

Школярі молодшого віку велику увагу звертають на оцінку, на ставлення до себе вчителя. Деякі учні після зауваження вчителя дуже засмучуються, замикаються в собі. Похвала вчителя викликає в одного учня бурхливу радість, і він гордовито буде поглядати на інших дітей, в іншого – разом з відчуттям самовдоволення виникає і відчуття збентеженості. Тому кожному вчителеві потрібно бути не лише гарним педагогом, а й тонким психологом, вміти відчувати кожну дитину, з кожною знаходити спільну мову. Адже дуже багато в навчальному процесі залежить не лише від самого учня, а й від вчителя [6, с. 235].

Виховання вокаліста нерозривно пов'язане з чуттєвою сферою молодших школярів. Участь у навчальній діяльності і відповідно спілкування з учителем, колективом класу потребує стриманості в почуттях, що на початковому етапі дається учневі важко. Імпульсивність поведінки, особливо на першому році навчання, ще часто виявляється у першокласника. У другому-третьому класі починає виявлятися усе більше стриманості в почуттях. Моторні імпуль-

сивні реакції, характерні для першокласника, змінюються на мовні. До третього класу помітно розвивається мовна виразність, збагачується інтонація. Молодший школяр, починаючи з першого класу, намагається справитися з сильним хвилюванням, побороти в себе свої бажання, підкоритися вимогам, тобто поступово довольність поведінки позначається і на сфері почуттів. Загалом же настрої молодшого школяра життєрадісний, веселий. Це – вікова норма емоційного життя. Розкутість і невимушеність дітей дають можливість вихователю досить швидко виявити індивідуальні особливості їхніх почуттів і відповідно на них реагувати. Глибшими, усвідомленими стають вищі почуття школяра – моральні, інтелектуальні, естетичні.

Щодо питання інтелекту в процесі вокального навчання зазначимо, що якість голосу є дзеркалом інтелекту і динамізму особистості. «Радість праці – це краса буття, пізнавати цю красу, дитина переживає почуття власної гідності, гордості від усвідомлення того, що труднощі подолані» [13, с. 130].

Коли ми перебуваємо під впливом голосу, ми не завжди звертаємо увагу на зміст мови. Навіть найменших дітей можна навчити правильно користуватися своїм голосом і не допускати перевантаження. Цього досягають за допомогою різних вправ, відповідно до віку та інтересів дитини.

Як висновок, додамо: голос – це, по-перше, розумна голова; якщо учень має навіть посередні природні дані, то він може досягнути більших результатів, ніж учень з хоршими природними даними і нерозвиненим інтелектом.

Спілкування з мистецтвом має давати дитині велику радість. «Дитяча душа однаковою мірою чуттєва і до рідного слова, до краси природи, і до музичної мелодії. Почуття краси музичної мелодії відкриває перед дитиною власну красу – маленька людина усвідомлює свою гідність», – зазначає В. Сухомлинський [13, с. 171]. Джерела естетичних почуттів – твори мистецтва: літератури, живопису, музики,

тощо. Це особливі почуття насолоди, хвилювання, які виникають під час сприйняття прекрасного.

Зазначимо, що особиста активність дитини в царині вокалу в молодшому віці ще досить низька, ось чому в розвитку естетичних почуттів велику роль відіграє викладач: його особистість, поведінка на уроці і поза ним, мова, жести, вчинки, ставлення до учня, особистий показ голосом, навіть самий одяг і зачіска – все справляє враження на дитину, викликає чи навпаки відштовхує зацікавленість до предмета. Вище ми зазначали, що в молодшому шкільному віці саме викладач слугує центром життя дитини.

Велику роль у вихованні естетичних почуттів відіграє виконуваний репертуар, навіть сам підбір розспівок. Саме для цього до репертуару бажано включати здебільшого твори композиторів-класиків та народні пісні, які були б цікавими й зрозумілими для дітей молодшого віку, виховували естетичний смак майбутньої дорослої людини, пробуджували інтуїцію краси. Наприклад, такі: В.Моцарт «Колискова», «Сум по весні», Е. Гріг «Зима», Р. Шумана «Весняна звістка», М. Рegerа «Колискова», П. Чайковського «Мій садочок». Високим естетичним вимогам відповідають і пісні сучасних композиторів: Ж. Колодуб, Б. Фільц, М. Чембержі, О. Злотника, І. Кириліної, вміщені в збірнику «Співають діти» (автор-упорядник – І. Зеленецька).

Як відомо, воля виявляється в умінні здійснювати вчинки або стримувати їх, переборюючи внутрішню чи зовнішню перешкоду. У молодшому шкільному віці у вольових вчинках велику роль відіграють почуття, які нерідко стають мотивами поведінки. Воля й почуття на цьому етапі розвиваються у постійній взаємодії. В одному випадку почуття сприяють розвитку волі, а в інших – гальмують її. Так, наприклад, бурхливий розвиток моральних почуттів під впливом шкільного колективу (почуття відданості, дружби) стає до третього класу мотивом вольових вчинків учня. «Усві-

домлена вольова дія, – зазначав В. Багадуров, – безперечно підключає до роботи мислення: учень повинен обдумати, який звук за висотою, силою і тембром він хоче проспівати (мета дії) і які рухи – артикуляційні чи дихальні – він повинен створити (засоби досягнення)» [1, с. 57].

У будь-якій виконавській музичній діяльності формуються спеціальні здібності, в основі яких лежать особливі анатомо-фізіологічні задатки. Для співу важливі особливості будови голосового апарату: рухливість піднебіння, довжина і товщина голосових складок та ін. Музичні задатки у вигляді слухового аналізатора й голосового апарату виконують свою функцію дуже наочно. Не будемо брати до уваги людей з дефектами голосового апарату. Проте і за нормальної її будови, унаслідок різного поєднання піднебіння, голосових складок, одні люди – безголосі, а інші – чудово співають. Та навіть за наявності хороших природних даних потрібно чимало праці, щоб сформувати співацький голос [3, с. 18].

Б. Теплов наголошував, що «музикальність людини залежить від її вроджених індивідуальних задатків, але вона є результатом розвитку, результатом виховання і навчання» [14, с. 38].

Відомий вокальний педагог минулого сторіччя В. Шацька стверджує, що правильний спів сприяє фізичному розвитку дитини. Завдяки діяльності дихальних органів розвиваються легені дитини, м'язи, що працюють під час вдиху і видиху [8, с. 170-171]. Обережне і вміле навчання співу поступово зміцнює м'язи голосового апарату і готує нормальну роботу його в зрілому віці – тому конче потрібні знання з фізіології голосового апарату дитини, починаючи від самого народження.

Голос новонародженого, підкорюючись безумовно-рефлекторним механізмам, буває різним за силою, але завжди однаковим за висотою і зовсім не різним за тембром у всіх дітей різної статі (асексуальність). У цей період в орга-

нізмі циркулюють гормони матері. Основна окраса дитячого голосу – його «сріблястість» [205, с. 45].

За нашими спостереженнями кожні два-три роки голос змінює свої якості: із «сріблястого» з діапазоном звучання п'яти-шести звуків він стає більш насиченим, повним з «металевим» відтінком, діапазон збільшується до 11-12 звуків, а на шостому році він дорівнює септими.

До анатомо-фізіологічних особливостей дитячого голосового апарату ми відносимо також занадто високе положення гортані – на рівні *сiv – cv* хребців; велику кількість слизових залоз у всіх відділах гортані, а також у лімфатичній і сполучній тканинах, які в ранньому віці замінюють несформовані голосові м'язи. Гортань новонароджених обох статей інтенсивно росте протягом першого року життя. У хлопчиків це особливо помітно в перші три місяці, а також на восьмому, і дев'ятому місяцях після народження, у дівчаток протягом першого, а згодом на четвертому-сьомому місяцях першого року життя. Через те, що гортань дитини довго залишається надзвичайно ніжною й тендітною, її хрящі надто гнучкі й піддатливі. Ось чому згодом тривалість занять співом з дітьми має тривати 15-10 хвилин, з перервами, а діапазон має бути обмеженим. Але, з другого боку, завдяки цій гнучкості голосового апарату прийоми голосотворення діти засвоюють набагато швидше, ніж дорослі.

Голосові складки в процесі росту поводять себе інакше, ніж гортань. Вони інтенсивно ростуть до кінця першого року життя. Довжина голосових складок дитини в середньому становить від 0,09 до 1,10 см, тоді як складки дорослого чоловіка – 1,85 см, жінки – 1,05-1,12 см; цей ріст особливо позначається на роботі складок під час мутації.

Відомості про анатомічні особливості органів дихання у дітей дає новітній довідник «Дитячі хвороби»: «Гортань у дітей раннього віку лікуватої форми, з віком вона набуває вигляду циліндра, хрящі її податливі. Голосова щілина

вузька, справжні голосові складки відносно короткі, це і пояснює тонкий голос у дітей. Несправжні голосові складки и слизова оболонка гортані мають багато кровоносних, лімфатичних судин і лімфоїдної тканини. Слизова оболонка гортані покрита миготливим епітелієм» [7, с. 6].

Фізіологи визначили, що об'єм легень дитини становить тільки 1000 куб.см, тоді як у дорослої людини він сягає 3500 – 4000 куб. см [1, с. 6]. Під час співу людина використовує додаткове повітря (1500 куб. см) і навіть резервне. За косто-абдомінального дихання людина може використовувати найбільшу кількість повітря (до 2700-3000 куб.см). Але найважливіша особливість косто-абдомінального (нижньореберного) дихання полягає в тому, що в ньому беруть участь найсильніші еластичні м'язи, які працюють під час вдиху та видиху повітря, діафрагма й м'язи живота.

Загальновідомо, що існує два механізми голосоутворення. В онтогенезі від шести до дев'яти років у дітей переважає фальцетний механізм, у здійсненні якого головна роль належить першому перснещитоподібному м'язу. Власне голосовий м'яз у механізмі фальцету не бере участі. Він перебуває в стані формування.

Приблизно з 10 років внутрішній щиточерпалоподібний м'яз (голосовий) перетворюється на самостійний і бере активну участь у керуванні голосовими складками. Отже, з'являється інший механізм фонації (грудний), який на початку використовується частково. У дітей цього віку в утворенні звуку переважає так званий мікстований, мішаний механізм. У цьому разі на нижніх звуках діапазону починає виявлятися грудне звучання, на верхніх – використовується фальцетний регістр. Голосові складки на нижніх звуках повністю змикаються, з переходом же до верхніх – залишається вузька щілина, притаманна фальцету. З цього вікового періоду внутрішні голосові м'язи, як і зовнішні м'язи гортані – головні в процесі керування голо-

совими складками. У цьому беруть участь і передні щито-подібні м'язи. Вони регулюють розріз голосової щілини під час фонації, змінюють якість звучання завдяки скороченню, натяг голосових складок загалом або в окремих її частинах. У цьому акті деякою мірою беруть участь й інші м'язи гортані, отримуючи імпульси із центральної нервової системи відповідно до того чи того завдання.

Психолог М. Блінова у статті «Деякі питання музичного виховання школярів у світлі вчення про вищу нервову діяльність» відзначає надзвичайно складну іннервацію голосового апарату, яка являє собою сітку переплетених нервових шляхів, центри яких є як у корі головного мозку, так і в субкортикальній його частині, залежність його роботи від рухових центрів до цього часу ще достатньо не вивчена» [2, с. 35]. Практично у вокальній педагогіці ця складність структури голосового апарату виражається в тому, що одні органи його підкоряються волі людини, інші – ні, треті, хоч і не підкоряються безпосередньо, але їх діяльність може бути стимульована завдяки органам, які підкоряються волі. Такою є робота попереочносмугастої мускулатури дихального апарату, яка залежить від нашої волі, і на противагу їй – діяльність гладкої мускулатури трахеї і бронхів, яку ми можемо тільки стимулювати.

Процес духовного зростання учнів, який стимулюють заняттями співом, зумовлений складною діяльністю мозку, який злагоджує роботу трьох інстанцій, яка відбувається в корі великих півкуль і сусідній з ними підкірці.

Перша інстанція – підкірка – зберігає безумовні, вроджені рефлекси, тобто емоції, інстинкти, афекти. Друга інстанція – перша сигнальна система – місце утворення нових, умовних рефлексів на безпосередні подразнення, тобто нервові з'єднання, асоціації, які створюються в індивідуальному житті. Третя інстанція – друга сигнальна система (притаманна тільки людині) – це система мовного

відображення навколишньої дійсності й середовище першої сигнальної системи. Всі три інстанції вищої нервової діяльності беруть участь в утворенні «співацьких рефлексів».

Створення будь-якої навички – ланцюга умовних рефлексів – було б неможливим без опори на безумовні центри (підкірку), без участі аналізаторів, які обробляють подразнення (перша сигнальна система), без розумової, понятійної діяльності й узагальненням (друга сигнальна система). Але залежно від навчального завдання, методу викладання, особливостей нервової діяльності учнів, їхнього віку й життєвого досвіду, кожна із нервових інстанцій бере участь у навчальному процесі по-різному. Звідси, на нашу думку, і різний рівень свідомості дітей у зверненні до музичного матеріалу, різний ступінь «довільності чи недовільності» їхніх реакцій, які виникають під впливом музики, більший чи менший автоматизм в оперуванні знаннями та навичками, той чи той рівень емоційності, образності, зрозумілості. Виховання в учнів уміння керувати всіма інстанціями своєї вищої нервової діяльності відповідно до музичних та життєвих завдань і є головним у роботі викладача вокалу.

Отже, розвиток і будова окремих органів голосового апарату дитини має низку особливостей, які впливають на їх функції. Диспропорція в розвитку окремих органів голосового апарату: не поступовий розвиток і наявність стрибків у цьому процесі; наявність у періоді загального розвитку голосового апарату таких інтервалів, коли деякі органи розвиваються зовсім непомітно; різний термін закінчення росту різних органів голосового апарату зумовлює, що голос дитини змінюється у своїх основних якостях – за висотою, тембром, силою, у діапазоні, регістрах за тривалістю звучання протягом усього процесу навчання – спричиняє головну складність роботи над голосом у дітей.

Чим раніше і цілеспрямованіше ми організуємо вокальну діяльність дитини, тим більше впливатимемо на

розвиток її вокальних задатків і здібностей. Тут доречною буде теза видатного фізіолога минулого сторіччя І.Павлова про те, що конструкція будь-якого органа тісно пов'язана з його функцією. А це означає, що функціонування співацького органа, характер його дії в процесі навчання співу може значно вплинути на розвиток самого цього органа, вплинути на його «конструювання», на його вдосконалення, особливо в період бурхливого його росту в ранньому дитячому віці.

Відомий психолог С. Максименко стверджує, що природною передумовою індивідуальних особливостей людини слугує передусім спадкові та вроджені біологічні особливості будови та функції організму [11, с. 275]. Важливе значення для формування природного красивого голосу, у якому вже з дитинства прослуховується «академічна постановка», має родовий генотип або спадковість. Якщо дідусь чи бабуся (прабабуся) учня мали сильні красиві голоси чи професійно співали – це обов'язково має відбитися на природі голосу онука чи онучки. Це підтверджує наша практика. І головне завдання педагога вокалу – виявити цей дар, зберегти і розвинути для дорослого життя кожного учня.

Отже, психологічний чинник та врахування анатомо-фізіологічних особливостей учня відіграють важливу роль у формуванні основ вокальної культури молодших школярів, тому що:

1. У дітей молодшої вікової категорії виявляється деяка стабільність у розвитку їхніх голосів, схожість голосів дівчаток та хлопчиків. Саме в цьому віці дитячі голоси «срібляться», «дзвенять» і можуть бути загублені при невдалій методиці роботи з ними чи навпаки – при ефективній методиці, збережено «зерно» тембру та природних якостей для дорослого голосу в майбутньому.
2. Основний тип виховання в класі сольного співу – індивідуальний особистісний підхід, головною умовою якого

є знання особливостей психіки дітей молодшого віку та методична готовність учителя до зустрічі з тим чи тим темпераментом і впливом на нього.

3. Головна особа у навчанні в молодшому віці – це учитель, його професіоналізм та особистість.
4. Дитячий голосовий апарат відрізняється від дорослого розмірами та формою, безперервно росте і розвивається протягом усього періоду навчання.
5. Дитячий голос проходить кілька етапів свого розвитку. Вік від шести до дев'яти років належить до молодшого димутаційного віку, коли дитина росте поступово і в голосі немає суттєвих змін. Звук голосу – ніжний, легкий, про нього говорять: «головне звучання», «фальцетне звучання» або «високе резонування».
6. Постановка голосу дитини сприяє фізичному розвитку її організму, максимально пробуджує творчий потенціал дитини та сприяє розвитку інтелекту дитини, тому що супроводжується відбором цінної інформації, інтуїцією і панівною вимогою, створюється дивергентне (творче) мислення, яке характеризується пластичністю (багато рішень замість одного), рухливістю (перехід від однієї проблеми до іншої), нестандартністю.
7. Темперамент позначається на поведінці дитини, на швидкості перебігу реакцій, постійності настроїв. У кожному разі маємо дотримуватись основних вокально-педагогічних принципів: індивідуальний підхід у розкритті природних (голосових, психічних, вокально-технічних, виконавських) якостей майбутнього співака та поступовість і послідовність розвитку голосу.
8. Завдяки нерівномірному росту різних частин голосового апарату, голос дитини змінюється в своїх основних якостях – за висотою, тембром, силою, діапазоном, регістрами та тривалістю звучання, що і створює специфіку дитячого вокального виховання.

Список використаних джерел

1. Багадуров В.А. Вокальное воспитание детей / В.А. Багадуров. – М. : АПН РСФСР, 1953. – 95 с.
2. Блинова М.П. Некоторые вопросы музыкального воспитания школьников в свете учения о высшей нервной деятельности : пособ. для учителя / М.П. Блинова. – М. ; Л. : Музыка, 1964. – 104 с.
3. Ветлугіна Н.О. Музичний розвиток дитини / Н.О. Ветлугіна. – К. : Муз. Україна, 1978. – 256 с.
4. Венгер Л.А. Психология: учеб. пособ. для пед.училищ. / Л.А. Венгер, В.С. Мухина. – М. : Просвещение, 1988. – 336 с.
5. Венгрус Л.А. Пение и фундамент музыкальности / Л.А. Венгрус. – Великий Новгород. : Новгород. гос.ун-т им. Ярослава Мудрого, 2000. – 203 с.
6. Гоноболін Ф.Н. Психологія: учб. посіб. для уч. пед.училищ за спец. №2001 «Викладання у початкових класах загальноосвітньої школи» / Ф.Н. Гоноболін. – К. : Вища школа, 1973. – 240 с.
7. Детские болезни : Новейший справочник. – М. : Эксмо, 2007. – 480 с.
8. Кутішенко В.П. Вікова та педагогічна психологія: курс лекцій / В.П. Кутішенко. – К. : МАУП, 2005. – 201 с.
9. Макаров В.Л. Методика обучения игре на фортепиано в подготовительном отделении и начальной школе / В.Л. Макаров. – Х. : ХГИИ, 1997. – 120 с.
10. Максименко С.Д. Загальна психологія: [підруч. для студентів вищ. навч. закл.] / С.Д. Максименко, В.О. Зайчик, В.В. Клименко, В.О. Соловієнко. – К. : Форум, 2000. – 543 с.
11. Романова Ж.Г. Особенности детского голоса / Ж.Г. Романова, Н.С. Конойко // Медицина. – Минск, 2004. – С. 45-47.
12. Сухомлинский В.А. О воспитании / В.А. Сухомлинский; [сост. и авт. вступит. очерков С. Соловейчик] – 4-е изд. – М. : Политиздат , 1982. – 270 с.
13. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей / Б.М. Теплов. [отв. ред. Э.А. Голубева, Е.П. Гусева, В.А. Кольцова, О.Е. Серова] – М. : Наука, 2003. – 379 с.

МУЗИЧНО-ІГРОВА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ КОМУНІКАТИВНИХ УМІНЬ СТАРШИХ ДОШКІЛЬНИКІВ

Музично-ігрова діяльність (МІД) – різновид ігрової діяльності, пов'язаний із мистецтвом музики (слуханням і сприймання, співом, музично-ритмічними рухами), де музика визначає розвиток гри, заглиблює образи, створює відповідний настрій. Музична гра як структурний компонент означеної діяльності є формою прояву активності, спрямованою на виконання музично-ритмічних, звуковисотних та слухових завдань, що впливають на розвиток рухів, творчої уяви і мислення, музичне сприймання та здібності. За сутністю і будовою дитяча музично-ігрова діяльність охоплює ознаки як дитячої гри взагалі, так і музики як різновиду мистецтва і людської творчості. Отже, щоб розкрити особливості музичної гри, як різновиду дитячої гри, розглянемо властивості ігрової діяльності взагалі.

На основі вивчення й узагальнення педагогічної літератури та досвіду роботи, відзначаємо виразну позитивну роль музично-ігрової діяльності у формуванні комунікативних умінь відповідно до видових та змістових ліній в її структурі. Формування комунікативних умінь старших дошкільників відбувається через її включення у різноманітні види дитячої діяльності, чільне місце серед яких посідає гра (А. Богуш, Т. Піроженко, Л. Божович, Л. Виготський, Д. Ельконін, О. Запорожець, В. Котирло, О. Леонтьєв). Музичну гру як різновид дидактичних ігор розглянуто у працях М. Батицького, В. Букреевої та ін.). Іншу групу музичних ігор педагоги-дослідники позначають як дозвіллієві, розважальні (М. Гаркавенко, А. Зіміна, Є. Макшенцева, А. Шевчук, М. Шуть та ін.).

Зважаючи на те, що гра, будучи органічною формою активності дитини, згодом переростає в навчання, твор-

чість, школу моделювання людських взаємин, музичні ігри умовно розподіляємо на дві групи, пов'язані зі сферами їх застосування: дидактичну та загальнорозвивальну (дитячого самовираження). Проміжну групу становлять ігри змішаного типу, в яких поєднані цілі навчання (дидактичні) й загального розвитку особистості дитини. До цієї групи віднесено й народні ігри. Усі означені ігри перебувають у взаємодії. Зокрема, рухлива гра може бути не лише загальнорозвивальним засобом, а й формувати конкретні уміння і навички допомагати в навчанні конкретним умінням та навичкам. Наприклад, для того, щоб навчити дітей визначати тембр, використовують ігри «Відгадай, на чому граю», «Впізнай по голосу»; частин музики – «Склади пісеньку»; характер музичного твору – «Весело-сумно»; регістр «Пташка і пташенята»; відчуття ритму – «Ритмічна луна». У цих музичних іграх діти навчаються визначати особливості музики через рухи та взаємодію учасників гри.

Ігри дидактичного спрямування (музично-дидактичні ігри) – ігри пізнавального характеру, спрямовані на збагачення й закріплення знань, пов'язаних із музичною діяльністю, активізацією в словнику дітей назв жанрів музичних творів, музичних інструментів, нот, іграшок у супроводі музики [1, с. 136]. Музично-дидактична гра, як і будь-яка інша, включає розвиток ігрових дій, поєднаних із музичним образом, текстом пісні, характером звучання музичного супроводу. В основі дидактичного матеріалу завжди лежить завдання розвитку в дітей музичного сприйняття, у процесі якого ігрова дія має допомогти дитині в цікавій для неї формі почути, розрізнити, порівняти властивості музики і діяти з ними. Ігрові дії – це взаємозв'язок між практичною дією дитини та її розумовою діяльністю (цілеспрямоване сприйняття, порівняння, спостереження, пригадування) [6, с. 14]. Сфера ігрових дій включає й рухливість, змагання в гнучкості, швидкості й спритності, оскільки музично-дидактичні ігри поєднують у собі багато рис, властивих хороводам, та рухливим іграм.

Музичні ігри дидактичного спрямування розрізняють за характером переважної активності – сенсорні та моторні (великої, середньої й малої рухливості); за характером побудови – сюжетні (рольові) та безсюжетні (ігрові вправи, етюди, забави); використанням словесних текстів – вербальні (віршовані, пісенні) та безтекстові; місцем проведення (групова кімната, ігровий майданчик, музична зала); способом проведення (настільні, наземні); кількісним складом учасників гри (індивідуальні, парні, групові).

Розглянемо ті з музично-дидактичних ігор, які впливають на комунікативні вміння старших дошкільників. Сенсорні ігри спрямовані на розвиток сприймання музики, посилення в дітей емоційної чутливості. Ці ігри вирізняються тим, що в їх основі лежать завдання розвитку музичного слуху, а ігрові дії тільки допомагають дитині в цікавій для неї формі почути, розрізнити, порівняти окремі властивості музики. Дитина виступає як слухач, відповідно в неї формуються комунікативні вміння, пов'язані зі сприйманням партнера. Проводяться такі ігри індивідуально, парно, підгрупами, групами. Зміст, ігрові дії і правила спрямовані на систематичний та планомірний розвиток висотного, ритмічного, динамічного й тембрового слуху. На основі отриманих знань про музику в дітей формується спочатку вибіркове, а потім і оцінне ставлення до неї, з'являються початкові форми музичного смаку, формується потреба в слуханні музики.

З огляду на способи виконання ігрових дій, сенсорні музичні ігри розподіляємо на настільні та рухливі. Перші – передбачають уміння вслуховуватися в музику, поєднуючи виконання сенсорного завдання з ігровою дією, серед других розрізняємо близькі до рухливих (спочатку виконується сенсорне завдання, а потім уже ігрові дії з елементами змагання) та колові ігри з імпровізацією та й варіантністю, в яких поєднуються рухи колективу, що є тлом (ходять по колу, утворюють ворітця), і дії ведучого, роль, якого вико-

нують по чергово усі діти («Здогадайся, хто співає», «Бубон з брязкальцями», «Впізнай по голосу», «Музичне коло», «Оркестр»). У кожному з означених видів музично-дидактичних ігор, діти навчаються запам'ятовувати та розрізняти музичні звуки за висотою, напрямом руху мелодії, регістрами, ритмом, тембром, динамікою.

Використання в роботі з дітьми сенсорних музично-дидактичних ігор сприяє формуванню вмінь дошкільників розрізняти жанри й характер музики за її звучанням («Пісня, танець, марш», «Чий це марш» «Три настрої», «Сонечко й хмаринка»), темпові відмінності в звучанні музичних творів або їх фрагментів та форму музичного твору «Склади пісеньку»). У контексті формування комунікативних умінь особливо важливим є те, що означені властивості звуку є акустичними засобами виразності не лише музики, але й мовлення, що допомагає дітям орієнтуватися в інтонаційному змісті й характері мовленнєвих висловлювань. Сенсорні музичні ігри привертають увагу дітей до значення інтонаційного забарвлення голосу партнера в процесі спілкування, формують уміння «зчитувати» інформацію, розпізнавати емоційні відтінки, стани партнера, які передає та чи інша його інтонація.

Особливістю музично-рухливих ігор дидактичного спрямування є те, що всі знання, вміння й навички дитина отримує шляхом інтеграційних зв'язків музики й фізичної культури, з перевагою того чи іншого виду діяльності, залежно від дидактичної мети: чого вчити (музиці чи фізичній культурі), і як вчити (музикою чи рухами). Основним елементом таких ігор є всі види рухів (основні, загально-розвивальні, стройові). Їх діти виконують, закріплюють під музичний супровід [3]. А. Шевчук у своїх дослідженнях доводить, що танцювальні вправи, які супроводжуються музикою, ритмічним рахунком або піснею, розвивають у дітей музичний слух, посилюють позитивний емоційний

вплив фізичних вправ на виховання естетичних почуттів [10, с. 7]. Танці під музичний супровід (на зразок танцю каченят, ніжок, ручок) можуть слугувати дітям як фізкультурна пауза між заняттями.

Структурними компонентами рухливих ігор є ігрові дії, правила і матеріал, нерідко роль і сюжет. З дотриманням правил пов'язаний розвиток довільних рухів, коли потрібно стримати безпосереднє спонукання (невтікати від «котика» до певного сигналу), загальмувати дії («День і ніч»), або змінити їх за сигналом ведучого («Море хвилюється»). Рухливі ігри, спрямовані на розвиток основних рухів і рухових якостей відчутно впливають і на морально-вольову сферу дитини. В іграх-змаганнях, іграх-естафетах дитина вчиться досягати мети, діяти за інструкцією дорослого, контролювати свою поведінку, перевіряючи власні можливості, радіти успіху товариша, співпереживати, допомагати, бачити красу рухів у злагоджених сумісних діях, позитивно взаємодіяти.

Сюжет і роль не є обов'язковими компонентами рухливої дидактичної гри, проте часто використовуються в роботі з дошкільниками. Тому, виходячи із загальної класифікації ігор, якою послуговується сучасна дошкільна педагогіка (Т. Поніманська), музично-рухливі ігри дидактичної сфери розглядатимемо як сюжетні та безсюжетні. В основі сюжетних ігор лежить певна тематика, що розкриває музичні образи та структуру (початок, розвиток і закінчення) гри, в яку покладено життєвий досвід дошкільника, уявлення про довкілля. Такі ігри мають готовий сюжет, що відображає явища довколишнього життя (трудові дії людей, рух транспорту, звички тварин, птахів), і твердо зафіксовані правила. Ігрові дії пов'язані з розвитком сюжету й роллю гри і відтворюють рухи, характерні для ігрового образу («Рибалки й рибки», музика А. Філіпенка, «Голубочки», українська народна пісня), під час яких діти перетворюються на ігрових персо-

нажив через характерні для них рухи. Більшість сюжетних ігор колективні, і дитина привчається діяти організовано, за правилами. Тому метою таких ігор є навчання дітей передавати за допомогою голосу та рухів не лише характер музики, її динаміку й темп, а й сюжет, оскільки різноманітні рухові дії тісно пов'язані з емоційними проявами дітей. До сюжетних музично-дидактичних рухливих ігор відносять: рухливі ігри дидактичного змісту, більшість яких потребує від дітей уваги, слухової зосередженості й відповідної реакції на музику; інсценізації, які можуть бути у вигляді вистави чи гри-драматизації; етюди.

Інсценування пісень – невеликі ігри, в яких послідовно епізод за епізодом розкривається їх зміст. У цих іграх діти не просто копіюють окремі аспекти життя дорослих, а й творчо осмислюють, відтворюють їх, виконуючи певні ролі та ігрові дії, перевтілюються, входять в образ, живуть його життям за допомогою інтонації, міміки, пантоміми. Рухливі музичні ігри відіграють провідну роль у формуванні інтерактивних комунікативних навичок, оскільки побудовані на узгоджених діях дітей. Ці ігри навчають уважно стежити за діями партнера і вчасно підключатися до їх виконання, адекватно реагувати на рухові реакції один одного.

Інсценування пісень, виконання нескладних музичних етюдів, театралізованих дійств (дитяча опера, балет, мюзикл), ігор-драматизацій за літературним твором відіграють важливу роль у розвитку творчої ініціативи дітей. Виступаючи у ролі виконавця, дитина оволодіває різноманітними відтінками інтонаційного забарвлення мовлення відповідно до всіх нюансів комунікативної ситуації. У цьому сенсі інсценування та драматизація у супроводі музики виступають доповненням сенсорних ігор, які в єдності дозволяють формувати комунікативні вміння як слухача, так і мовця у процесі спілкування.

Своєрідним тренінгом якісного виконання рухів сюжетної гри та ефективного її проведення є етюди (нарис, імпровізація) – невеликі сюжетні (розігрується сюжет) і безсюжетні ігри (виконуються ігрові завдання) творчого характеру. Етюди використовують у роботі зі старшими дошкільниками, які мають певний багаж музичних вражень, розвинену уяву, вміння виразно виконувати різноманітні рухи під час групових та індивідуальних занять. Виконуючи етюди, діти вчаться точно зіставляти певні рухи з характером незнайомого їм музичного твору, емоційно й образно передати рухами нескладну його композицію, при виконанні безсюжетного етюдю – самостійно обирати й узгоджувати з характером музики ходу, біг, стрибки. Характерною особливістю сюжетних музично-рухливих ігор та етюдів є наявність певної тематики, яка розкриває музичні образи, початок, розвиток і закінчення гри шляхом реалізації творчих здібностей й ініціативи дошкільників.

До безсюжетних рухливих ігор відносяться ігрові вправи, забави та етюди, які допомагають дітям увійти в образ, проіняти ідеєю. Для ігрових вправ характерна конкретність рухових завдань відповідно до вікових особливостей та фізичної підготовки дітей. Забава, зазначає А. Шевчук, як і музично-ритмічна ігрова вправа, спрямована на набуття дітьми різноманітних музично-рухових навичок і вмінь. Однак, вона є музично-ритмічним завданням лаконічного образного змісту і пропонується у вигляді невеличкого ігрового фрагмента. Порівняно з вправою, під час забави створюються такі умови, щоб діти насамперед бавилися, розважалися в ігровій ситуації, уявляли чарівні обставини, відчували себе в певному образі, спілкувалися з дорослим і один з одним під впливом музики, застосовуючи нескладні рухи. Пріоритетність у забаві ігрових обставин і виховного аспекту дають можливість вправляти дітей у музично-рухових навичках невимушено, у процесі цікавої

для них «роботи» над створенням образу, виявленням стосунків [10, с. 11].

Безсюжетні музично-рухливі етюди та ігри не мають сюжету, образів, певної тематики, але схожі з сюжетними наявністю правил, ролей, взаємообумовленістю ігрових дій усіх учасників. Вони пов'язані з виконанням конкретного рухового завдання і потребують від дітей великої самостійності, швидкості, спритності, вміння орієнтуватися у просторі. Їм притаманні елементи танцю, ловіння, змагання, різні побудови і перешикування, наприклад, «Хто скоріше вдарить у бубон», «Бери прапорець». Такі ігри проводяться на основі рухів, уже засвоєних дітьми. У старшому дошкільному віці використовуються музично-рухливі ігри з елементами змагання (індивідуального й групового) («Хто перший через обруч до прапорця», музика Т. Волгіної). Елементи змагання спонукають дітей до більшої активності у виконанні рухових завдань. Безсюжетними вважаються також ігри з використанням ігрових атрибутів – прапорців, хустинок, м'ячів, султанчиків, стрічок. («Червоний м'яч і синій м'яч», «Бери прапорець», музика Т. Ломової). Рухові завдання в цих іграх проводяться з невеликими групами дітей, які вчаться змінювати напрям руху та самі рухи відповідно до зміни частин музики.

Цілеспрямованість і виконання завдань музично-ігрової діяльності під час різних форм навчання й виховання сприяють вихованню в дітей загальної музикальності (емоційний відгук на музику, відчуття музичного ритму, слуху, музичне мислення, музичну уяву, пам'ять), опановуванню ними мови музичного і хореографічного мистецтва, розвитку музично-ігрового і танцювального виконавства, творчості у рухах і пластиці, формуванню музично-рухової і невербальної культури поведінки дитини.

До ігор дидактичної сфери віднесено й спортивні ігри під музику, в яких музичний супровід збагачує та

стимулює координаційні можливості дітей. Різноманітність темпу в музиці використовується для вдосконалення здатності управляти швидкістю своїх рухів («Галоп, полька, вальс», «Танцювальна естафета»), вміння «подовжувати» або «скорочувати» тривалість рухів відповідно до ритму музики («Ритмічна естафета», «Запрошую»). Використання динамічних відтінків у музичному супроводі пов'язано з умінням дітей виконувати рухи з різним ступенем м'язових зусиль, амплітуди («Тихо-голосно», «Курчата і яструб»). В іграх «Карлики й велетні», «День і ніч», «Гора-яма», дії дітей пов'язані з різною висотою звуків. Як бачимо, в іграх під музику діти діють відповідно до правил гри, які значною мірою обумовлені змістом, формою й характером музики. Характер рухів, зміна темпу, ритму інформує учасників гри про емоційний і фізичний стан ігрових образів та спонукає до його сприйняття через власні відчуття, що створює сприятливі умови не лише для фізичного й музичного розвитку дошкільників, а й комунікативного.

Серед рухливих ігор дидактичної сфери розрізняємо словесні (із віршованими чи пісенним текстом), що мають місце в сюжетно-рольових іграх (забави, інсценівки, ігри-драматизації, ігри-пісні, ігрові хороводи, ігри-танки) та безтекстові. Мета цих ігор – навчити дітей цілісно сприймати й відтворювати музичний образ за допомогою музики, рухів і слова, стимулювати мовленнєвий розвиток, спрямований на соціальну взаємодію. Прикладом цього є хороводні ігри, ігри-пісні, ігри-танки. Оскільки будь-яке правильне виконання є наслідком тривалого навчання, то це вимагає розглядати хоровод не лише з точки зору зору дозвілля, а й дидактики. Адже, захоплюючись музично-ігровим сюжетом ігор-пісень, хороводів, увага дітей зосереджується на послідовності дій, на змінах музики, на переключенні уваги з рухів педагога чи партнера на власні. Під час засвоєння хороводів у дошкільників тренується увага, збільшується її обсяг, набувається стійкість.

У хороводних іграх текст гри побудований на пісні («Грушка», «Подольночка»). Мовлення, мелодія, міміка, танцювальні рухи й драматичні дії між собою тісно поєднуються. У них інсценується все те, про що співається. Цінність ігор-хороводів полягає в активізації спільної діяльності, актуалізації відчуття спільності, згуртованості, здатності орієнтуватися на дії інших учасників гри і діяти як вони. Отже, музично-дидактичні ігри – не лише засіб активізації мислення, розвитку вольової, емоційної і соціальної сфер дитини. Наочне зображення музичних ігор дидактичної сфери скомпоновано у схему (рис. 1).



Рис. 1. Види музичних ігор дидактичної сфери

Отже, музично-дидактичні ігри – не лише засіб активізації мислення, розвитку вольової, емоційної і соціальної сфер дитини. Спеціально спрямоване навчання дітей у процесі ознайомлення й опанування ними забав, хороводів, етюдів, вправ, ігор, позитивно впливатиме на мотивування дітей до взаємодії між собою та дорослим, до більш глибокого спілкування, до оволодіння комунікативними вміннями, а також створює умови для їх безпосереднього вдосконалення у процесі ігрових дій.

Таблиця 1

Вплив музичних ігор дидактичної сфери на формування комунікативних умінь старших дошкільників

Параметри характеристики гри	Види ігор			
	Сенсорні	Рухливі	Сюжетні	Безсюжетні
Провідна активність у грі	Сприймання	Рухова активність	Творче конструювання змісту гри	Виконання завдань
	Уміння			
Комунікативні уміння	Слухання, (перцептивні вміння)	Взаємодія, (інтерактивні вміння)	Творче використання засобів спілкування для передачі інформації. (Пластична зображальність)	Довільне використання засобів спілкування для передачі інформації
Приклади ігор	Музичні сходинок. Луна. Музичний будинок. Голоси предметів. Сонечко й хмаринка. Хода і настрій.	Мисливці і зайці. Рибалки і рибки. Орекстр. Відважні вершники. Веселі танцюристи.	Галинка (етюд). Підсніжник. Творче коло. Сніжка-чарівничка. Подоляночка. Грушка. Магазин музичних іграшок.	Гармонійний танок. Звуковий автопортрет. Хто скоріше вдарить в бубон. Бери прапорець.

Метою ігор сфери дитячого самовираження, на відміну від дидактичної, є виявлення активності дітей, забезпечення їх емоційного комфорту (створення позитивного настрою, активізація рухової активності та відпочинку), ознайомлення з національно-ігровою спадщиною українського народу, формування навичок соціальної взаємодії, вдосконалення інтелектуальних умінь. У процесі музично-розважальних ігор відбувається задоволення пізнавальних, комунікативних, естетичних, рекреативних потреб людини. У таких іграх є елементи змагання, боротьби за особисту або командну першість, під час якої мобілізуються фізичні, вольові й душевні сили дитини.

Висвітленню проблем, пов'язаних з музичними іграми сфери дитячого самовираження, присвячені праці М. Верховинця, В. Шашиної, М. Шутя, А. Шевчук. Вчені й практики зосереджують увагу на різних аспектах проблеми: залучення дошкільників до фольклорних традицій (М. Верховинець, С. Садовенко, А. Шевчук) та ігровій взаємодії учасників гри (Е. Печерська); генеза розважальної гри та специфіка ігрового спілкування (М. Шуть); методика ігрового спілкування та умовний поділ ігор дитячого самовираження (В. Шашина). Однак, значна частина означених досліджень пов'язана з категорією дітей шкільного віку. Нами висвітлено особливості ігор сфери дитячого самовираження, які мають місце у житті старших дошкільників і сприяють формуванню у них комунікативних умінь. Серед них виокремлено: усні ігри-розваги, інтелектуальні ігри та рухливі.

Усні ігри-розваги – це ігри, матеріалом яких є малі фольклорні жанри усної народної творчості (загадки, заклички, прислів'я, примовки, забавлянки), пісенний та енциклопедичний матеріали, які створюються народом у процесі його духовно-історичного розвитку і широко використовуються в програмах вечорів розваг (разом із бать-

ками), дитячих ранках і святах, танцювальних майданчиках у вигляді вечорів веселих запитань, конкурсів-загадок, ігор-аукціонів, вікторин.

Вечори веселих запитань – це розгорнуті заходи, що включають у себе кілька вікторин, запитання яких театралізуються. Учасники гри розподіляються за певними ознаками на групи, які змагаються, ігрове завдання обмірковують усі, а відповідає на них один представник команди.

Конкурси-загадки – це вид усних ігор, зміст яких побудований на серії тематичних запитань і завдань, з якими ведучі звертаються до учасників ігрового змагання. «І хоча загадки, зазначає С. Садовенко, – це не музичний фольклор, вони збагачують словник дітей завдяки багатозначності слів, допомагають побачити вторинне значення слів, формують уявлення про їх переносне значення, розвивають логічне мислення» [8, с. 59].

Проведення вищезгаданих ігор сприяє формуванню таких комунікативних умінь як інформаційно-комунікативних умінь (діти вчать вступати в процес спілкування, емоційно і змістовно висловлювати власну думку, дотримуватися правил культури спілкування (не викрикувати, не перебивати, слухати думку іншого до кінця); інтерактивних (погодження своїх дій із потребами товаришів, уміння застосовувати індивідуальні знання при вирішенні спільних проблем, оцінка результатів сумісного спілкування, підтримка партнерів по спілкуванню – учасників гри).

Доцільними, хоч і не часто використовуваними в роботі з дошкільниками, є ігри-аукціони – публічний розпродаж, під час якого покупцем стає той, хто запропонує за те, що продається найвищу ціну [12, с. 29]. У нашому випадку, ціною є кількість правильних відповідей на поставлені ведучим запитання. Їх зміст пов'язаний із піснями танцями, музикою для слухання, елементами музичної грамоти та

літератури, висловленнями про музику. Наведемо приклади завдань пісенного аукціону. Перший тур: хто більше назве пісень, у яких згадуються тварини (рослини, дитячі імена) та виконає фрагмент названої пісні; другий тур: хто більше назве пісень, де згадується слово «мама» («сонце», «Україна»), їх авторів.

Під час ігор-аукціонів діти набувають інформативно-комунікативних умінь (уміння одержувати і забезпечувати інформацією про себе й інших, збагачення комунікативного досвіду вербальними засобами спілкування лексикою, акустичними засобами його виразності); інтерактивних (розуміння ситуації, виявлення бажання вступити в гру, критичне оцінювання себе й інших); перцептивних (оцінювання емоційної поведінки один одного).

Ігровими творами є такі малі фольклорні жанри, як заклички, примовки, прислів'я, загадки, лічилки, кричалки, ігрові пісні, поспівки, частівки, прозивалки, дражнилки.

Заклички особливо повно розкривають можливості дитячого голосу: силу, дзвінкість, емоційну темпераментність. У закличках-наспівах переважають інтонації заклику, кличу, а також утворення певної сформованої мелодійної структури, характерної лише для цього жанру («Вийди, вийди, сонечко», «Іди, іди, дощику», «Равлик-Павлик»). Примовки – короткі, переважно віршовані звернення до вітру, дощу, сонця, тварин, птахів, комах, передражнювання пташиних голосів («Півню мій, півню мій, гребінець золотий», «Топчу, топчу ряст») [8, с. 99]. Прислів'я створюється народною творчістю, або ж запозичується з літератури. Ведучий називає прислів'я, діти пояснюють його сутність. За правильність відповіді вони отримують пропуск у лотерею прізів, яка проводитиметься наприкінці розважального заходу. Практикуємо включення таких ігор у програму тематичних свят та розваг («Мамин День», «Стрітіння», «Родинне коло») з участю дорослих.

Лічилки – найпоширеніший спосіб розподілу ролей у грі, безболісний підхід до визначення ведучого, жмурки, того, хто розпочинатиме гру, учасників майбутніх ігрових змагань. В основі багатьох із них лежить прихована лічба, часто у вигляді змінених числівникових форм. Лічилки є із зрозумілим для всіх текстом і не зрозумілим нікому. Іноді вони є приманкою у визначенні перших шести учасників будь-яких змагань (частівників, танцюристів, акторів). Наприклад: «Всі ми діти-дошкільнята, любим бігати та гратись. Один, два, три, – ловити (співати, танцювати, грати) будеш ти!». Кричалки є набором слів, що часто не містять у собі ніякого змісту. Їх потрібно голосно повторювати за ведучим у заданому ритмі. Кричалки виконуються різними способами: повторенням кожної фрази ведучого, або певного заданого слова (наприклад, «Гей-гоп»), після сказаної ведучим фрази, продовженням останніх двох рядків чотирирядкової строфи, або ж ритмічним повторенням за ведучим тексту і рухів одночасно. Наприклад: «Два притупи, плесь-плесь-плесь. Сіли, встали, обернися (мо-ло-дець!). Біжимо на місці, любі зайченятка, Ну-мо дружно, ну-мо разом, хлопчики й дівчатка!»

У кричалках кожен вигук ведучий обіграє рухами, які повторюються, як і слова, всіма присутніми. Постійні заборони роблять кричалки улюбленою грою не лише в приміщенні, а й на вулиці. Скоромовки (чистомовки) вчать дітей правильно вимовляти звуки і букви, швидко вимовляти важкі словосполучення, розвивають артикуляційний апарат, формують правильне дихання, це – своєрідна гра, зі звуками. Дразнилки – дитячі ігри, які висміюють жадібних, боягузливих, хвалькуватих, забіякуватих, плаксивих дітей. У процесі гри діти самі весь час виховують один одного, виправляють недоліки. За командою ведучих вони намагаються перекичати одні одних (індивідуально чи колективно). Голосинки – це змагання у тривалості (протяжності)

певних звуків чи звуконаслідувань. Мовчанки – змагання в мовчанні після тривалих бурхливих ігор для заспокоєння та відпочинку. Мирилки – віршовані твори, тексти яких спрямовані на встановлення дружніх стосунків і перемир'я («Мирись, мирись і більше не сварись»).

Доцільність використання означених фольклорних жанрів у формуванні комунікативних умінь пояснюється великим діапазоном емоційно-експресивних можливостей та засобами їх вираження (акустичними – слово, інтонація, темп, ритм, динаміка, оптико-кінестичними – міміка, жести, поза, такесичними – дотики, екстралінгвістичними – сміх, мовчанки), що має вирішальне значення у вмінні подати і «зчитати» інформацію. До того ж діти вчать розрізняти позитивні і негативні якості особистості, налагоджувати особистісні стосунки, тобто вдосконалюються їх інтерактивні вміння.

Серед усних ігор розважальної сфери важливе місце займають і вікторини – ігри, у відповіді на питання з певних галузей знань [9, с. 142]. У цій грі реалізується вміння мислити, шліфується розум, тренується пам'ять, розширюється світогляд. Вікторини входять до програм тематичних свят ігор чи відпочинку, видам музичного мистецтва, творчості композитора (музична вікторина), поета-пісняра (музично-літературна) і мають назви «Чи знаєте, ви?», «Концерт-загадка», «Що? Де? Коли?», «Два рояля», «Відгадай мелодію», «Найрозумніший». Розрізняють вікторини тематичні, (включають питання на визначену тему) і комплексні (включають питання на різні теми із різних галузей знань), обсягом не більше 10 запитань. Під час вікторин у дітей формуються, передовсім, інформаційні (культура спілкування, орієнтація в ситуації спілкування, вміння співвідносити засоби вербального і невербального спілкування, змістовно виражати думки), інтерактивні комунікативні вміння (обґрунтування спільно-викону-

ваних завдань і оперцій, визначення раціональних способів їх досягнення, довіра одержуваній інформації, оцінка результатів діяльності) та перцептивні (співпереживання за спільний результат).

У сфері дозвілля широко використовуються в роботі з дошкільниками народні пісенно-ігрові твори (розігрується сюжет). Вони є невичерпним джерелом національної культури й відображають різні явища життя і природи (прихід весни, збирання урожаю, побутові сцени). Це можуть бути жартівливі пісні («Грицю, Грицю, до роботи», «Ходить гарбуз по городу», «Ой ходила дівчина бережком») та ті, в яких сам текст закликає дітей виконувати якісь дії («Ой на горі льон, на долині мак», «Соловейку-сватку»).

Означені ігри сприяють збагаченню комунікативного досвіду дитини за рахунок, перш за все, інтерактивних умінь (бажання вступити у взаємодію, вміння взаємодіяти, перебувати в рольовій залежності один від одного), інформаційних (розуміння і передача інформації у художніх образах емоційно-експресивними засобами виразності), перцептивними (співпереживання, образу, відчуття іншого).

Ефективним засобом активізації розумової і комунікативної, діяльності старших дошкільників є інтелектуальні ігри, в яких поєднані дидактична, розвивальна й пізнавально-розважальна мета. Такі ігри розвивають розумові здібності, логічне мислення, спостережливість, сприяють розширенню світогляду, тренують пам'ять, формують такі якості як кмітливість, винахідливість, ерудованість, стійкість характеру, дух суперництва, яскраву емоційність, що приносить дитині радість і насолоду. За В. Шашиною, такі види ігор як ігри з олівцем, ребуси, кросворди, сканворди, чайнворди, ігри в шахи та шахмати, ломиголовки, конкурси знавців-ерудитів відносяться до сфери дозвілля [9, с. 64]. Однак за складністю ігрових завдань та протіканням ігрового процесу, в ДНЗ (дошкільному навчальному закладі)

практикуються лише спрощені варіанти ребусів, кросвордів і подекуди чайнвордів за участю дорослих.

У музично-ігровій діяльності старших дошкільників використовують невеликі за обсягом та доступні дітям кросворди, матеріал яких пов'язаний із музикою. Кросворди використовуються під час дитячих дискотек, засідань батьківських клубів, шкіл молодого вихователя та молодих матерів і є однією із форм роботи ігротек. Кросворди розвивають розумові здібності, сприяють самоосвіченості, розвивають логічне мислення і пам'ять. Чайнворд – задача головоломка, що має форму поділеної на клітинки фігури, в яку ланцюжком вписують слова. Розгадуються чайнворди частіше дітьми разом із дорослими (батьками, вихователями) під час спільних засідань та розваг [9, с. 70].

До інтелектуально-розважальних ігор належать і криптограми, шифрограми, нотограми, головоломки та лото. Із означених у ДНЗ використовуємо лото – гру, в якій для виграву потрібно першим накрити ряд цифр або малюнків на спеціальній картці [9, с. 106]. Вищезначені ігри поглиблюють інтерес до музичної літератури, теорії, термінології, розвивають логічне мислення, творчу уяву, виховують допитливість, наполегливість, кмітливість, сприяють збагаченню лексики, загальному розвитку й використовуються в таких формах роботи з дошкільниками як брейн-ринги («Що? Де? Коли?»), розважальні ігри («Ми, граючись, перевіряємо, що вміємо і знаємо»), зустріч у клубі «Чомусиків», «Наукові лабораторії», «Інтелект-шоу», де діти демонструють набуті знання і вміння, відстоюють свої погляди, творчо співпрацюють з однолітками і батьками. В таких іграх відбувається вдосконалення і розширення всіх структур знань. Ці ігри дають змогу кожній дитині досягати вершин своїх можливостей і з допомогою дорослих оцінити здобуті результати.

Інтелектуальні ігри сприяють виробленню в дошкільників умінь взаємодіяти, відчувати, інформувати. Так, для

того, щоб зіграти в музичне лото, потрібно партнерам по грі проінформувати один одного про правила гри, матеріал, який використовуватиметься в її ході тощо.

Найпоширенішими у сфері дозвілля є рухливі ігри як вид активного відпочинку після розумової діяльності. Характерною особливістю таких ігор є яскраво виражена роль руху в змісті гри – різноманітний біг та хода, стрибки, вправи з предметами у супроводі музики. Тому вони корисні як у перервах між заняттями, так і на ігровому майданчику під час масових дійств, свят, розваг, вечорів відпочинку, прогулянок.

Рухливі ігри є ефективним засобом художньо-естетичного та креативного розвитку. Так, відчуття ритму та пластика тіла є ознакою музичних і хореографічних здібностей, а проста палиця в уяві дитини стає шаблею, конем, рушницею. Колективний характер рухливих ігор привчає дітей до співжиття в суспільстві, формує відчуття взаємодопомоги, товариства, відповідальності, дисципліни, здатності жертвувати власними інтересами заради інтересів команди, стримувати егоїстичні прояви, виховує почуття солідарності. Відтак у рухливих іграх діти набувають інтерактивних комунікативних умінь.

У міру фізичних навантажень, рухливі ігри поділяють на ігри з великою рухливістю та малорухливі; за змістом і складністю вони бувають: прості (некомандні, визначається особиста першість («Хто сильніше кине», «Морська фігура», «Музичне коло»); перехідні до командних («Веселі танцюристи», «Кішка і шпаки») і командні («Тин», «Збиральники», «Рибалки і рибки»); за способом організації: вільні (творчі), де учасники самі обирають мету і засіб її досягнення (часто такі ігри бувають сюжетними або ролевими: «Козаки-розбійники», «Гуси і вовк») й організовані ігри зі встановленими правилами, що вимагають керівних дій ведучого «Піжмурки», «День і ніч». Види музично-рухливих ігор зображено на рисунку 2.

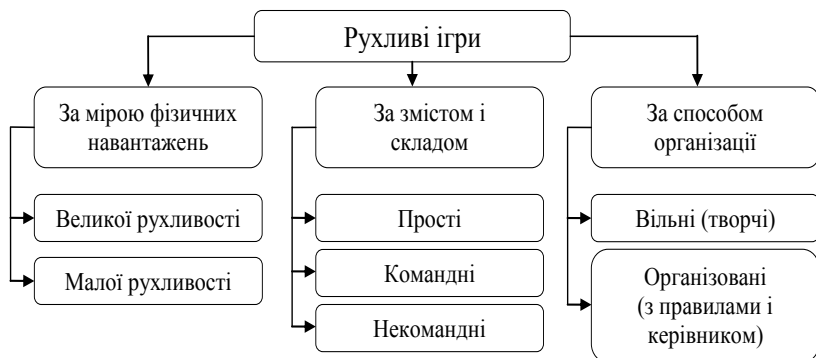


Рис. 2. Види музично-рухливих ігор сфери дитячого самовираження

Ефективним засобом спілкування у грі є ігри з естради (франц. *estrade* – підвищення для виступу артистів) [10, с. 104]. Вагомим внеском у розвитку теорії й практики таких ігор є дослідження М.Шутя та В.Шашиної, які виокремили означені ігри серед інших і доводили значущість їх використання в дозвілєвій сфері [9, с. 281]. Ігри з естради (сценічні ігри) завжди масові, оскільки в них беруть участь усі присутні в залі, виникли на добродійних вечорах і частково зайняли місце в ігровій діяльності дошкільників. Зі сцени загадуються загадки, проводяться вікторини, ведуться імпровізовані діалоги ведучого з присутніми, організовується масовий спів чи пісенні змагання, танці сидячи. Такі ігри є своєрідним святом як для дітей, так і для дорослих. Це найкраща можливість активізувати присутніх, викликати додатковий інтерес до того, що відбувається на сцені. Для дітей ігри з естради – завжди можливість продемонструвати свої індивідуальні здібності. Прикладом найпоширеніших ігор зі сцени є гра за принципом «Караоке», «Пісенна торбинка».

Корисними у сфері дозвілля дошкільників є ігрові конкурси та змагання. Змагання – намагання перемогти

когось, домагаючись кращих результатів [4, с. 766]. Конкурс (лат. *concursus* – збіг, зустріч, зібрання) – змагання, яке дає змогу виявити найбільш гідних із його учасників або найкраще з того, що надіслане на огляд [4, с. 878]; конкуренція, суперництво між окремими особами, зацікавленими в досягненні однієї і тієї ж мети, – кожен для себе особисто [5, с. 118]. Конкурси завжди носять комплексний характер і вимагають від учасників загальної ерудиції, художньо-виконавських здібностей, фізичної спритності, кмітливості, винахідливості та інших позитивних якостей. Змістом конкурсів у музично-ігровій діяльності є виконавська майстерність (спів, гра на музичних інструментах, читання віршів, хореографія, театралізовані дії) та творчі починання (демонстрація власне створених продуктів мистецької діяльності). Конкурсні змагання є одиночними, парними або командними. Коли команда виступає як одна одиниця, то змагання набувають форми естафети (попарне змагання суперників, показники яких підсумовуються в командному заліку).

До конкурсу готуються заздалегідь («Міс Дюймовочка»), підсумки конкурсів визначаються журі за сукупністю різних якостей, проявлених учасниками. До змагань («Гінес-шоу») не готуються, ведучий пояснює суть конкурсу (що таке «Книга рекордів Гінеса»), представляє секретаря, який реєструватиме рекорди, сповіщає про славу, яка чекає переможців і оголошує початок першого конкурсу. У практиці ДНЗ важливим для конкурсів-змагань є придумування незвичайних і смішних завдань на визначення «Най-най» (найголосніший той, хто найдовше, не добираючи дихання проспіваче звук «І»; найталановитіший той, хто за період звучання спокійної музики зробить найбільше присідань, граючи на умовній скрипці). Наочне зображення ігор сфери дитячого самовираження відтворено в схемі (рис. 3).

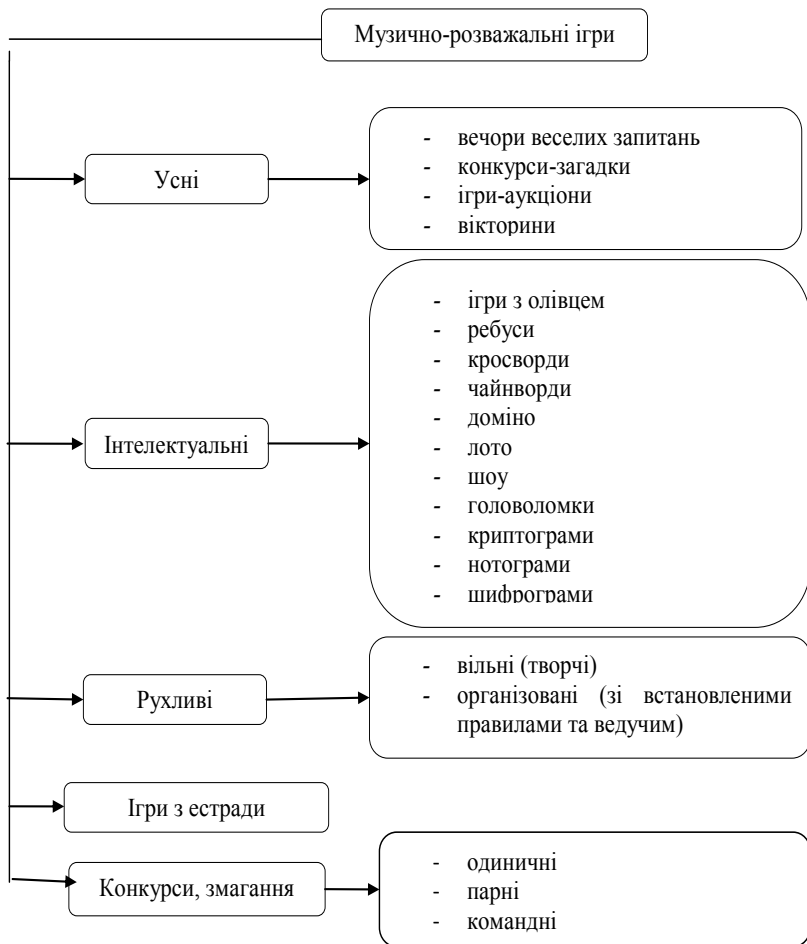


Рис. 3. Види музичних ігор сфери дитячого самовираження

Структурно-змістовими компонентами МІД старших дошкільників є і народні ігри, які відзначаються великим виховним впливом, емоційною насиченістю й становлять проміжну групу між іграми дидактичної та розважальної сфер, займаючи місце у кожній із них. Оскільки україн-

ська народна гра акумулює багато видів мистецтва (у ній присутні пісня, музика, використовуються елементи одягу та образотворче мистецтво), допомагає виразити себе словом, мімікою, жестом, то мистецтвознавці й народознавці вважають її попередницею театру, невід'ємним елементом обрядових дійств, свят, гулянь та карнавалів. Найбільшу групу народних ігор складають саме ігри з музичним супроводом (пісенним чи інструментальним). Принадність українських народних ігор-пісень зумовлена поєднанням метафоричності з ліризмом і чарівною мелодикою, глибокого символізму і алегорії колоритних ігрових образів та дійств з натуралізмом, дивовижної гармонії хороводів з їх невичерпною розмаїтістю. Лічилки, співанки й танцювальні елементи в українських іграх – також безпосередня гра» [4, с. 490]. Витворені народом ігри упродовж сторіч були своєрідною школою етики й естетики, завдяки яким формувалися мистецькі смаки, мислення, людяність, взаємини. В. Верховинець переконливо довів, ніщо так не розвиває розумові і фізичні здібності дитини, її сприймання музики, як ігри з рухами, танцями, співом. Пісня й танець – це рідні брат і сестра. Як у пісні виливаються жарти, радощі й страждання народні, так і в танці та іграх народ проявляє свої почуття. Комунікативність народних ігор відзначала С. Русова. Відома педагог писала, що «в іграх соціально виявляється природа дитини, і грою можна її або стримати від небажаних вчинків, або спонукати до бажаних» [8, с. 166]. Дитяча пісенно-ігрова творчість сприяє розвитку таких базових якостей особистості як самостійність, працелюбність, людяність, спостережливість, розсудливість, самовладання, справедливість, креативність, самолюбність, що формують життєву позицію дошкільника. Народні ігри, як і будь-які інші, можуть бути спонтанними (ігри самих дітей) та спеціально вигаданими дорослими з певною метою (навчити, втішити, розважити).

В залежності від того, який вид діяльності (рух, мовлення, спів, сюжетна постановка) у них переважає, їх розподіляють на рухливі, мовні, хороводні, сюжетно-рольові ігри та забави й розваги.

Н. Луцан народні ігри з музичним супроводом поділяє на такі підгрупи: а) сюжетно-рухливі ігри з піснями («Козачок, зелений мачок», «Горобейко і сестричка»), метою яких є навчання дітей передавати за допомогою голосу й рухових дій характер музики, динаміку, темп, тісно пов'язуючи їх з емоційними проявами. Вони вчать відчувати мелодійність мовлення, сприяють його розвитку, стимулюють творчу самостійність; б) хороводні ігри-інсценівки («Ой на горі льон», «Подоляночка», «Кривий танець»), метою яких є навчання дітей цілісно сприймати сюжет із музикою й рухами, емоційно-образно відтворювати дії ігрових персонажів. У хороводних іграх текст гри побудований на пісні. Мовлення, мелодія, міміка, танцювальні рухи й драматичні дії між собою тісно поєднуються. У них інсценується все те, що співається. Ігри цього типу особливо привабливі для дітей, оскільки в них створюються можливості для самостійного творчого перевтілення та активності кожного учасника гри; в) ігри-розваги («Шевчик», «Котилася торба», «Ковалі»), метою яких є заохочення дітей до художньої взаємодії відповідно до емоційно-образного змісту гри; піднесення емоційного настрою; розвиток чуття ритму, темпових змін, фразування, завершення музичної думки. Вони цінні тим, що сприяють розвитку емоційного відчуття, формуванню рис національного характеру, прищепленню таких споконвічних чеснот, як працелюбність, пісенність, м'який гумор, воля та інтелект; г) ігри – забави («Іде коза рогата», «Два півники»), метою яких є стимулювання активності дітей у підготовці до гри та участі в ній; виховання ритмічності

рухів, відчуття фрази; розвиток емоційно-образної виразності, координації рухів, орієнтування у просторі, формування позитивної міжстатевої взаємодії. Вони розвивають кмітливість, творчість, сприяють розвитку виразного мовлення дітей, зокрема інтонації [2, с. 194].

В. Шашина та М. Шуть, пропонують умовний поділ народних ігор за статевими ознаками (дівочі, жіночі, хлоп'ячі, чоловічі), В. Верховинець та В. Семеренський беруть до уваги вікові (дитячі, молодечі) та календарно-циклові ознаки народної гри. Сюжети дитячих ігор прості, відповідають віку та інтересам дітей («Сорока-ворона», «Конячка», «Сірий вовк», «Пташка маленька»), ігри дівочі («Мак», «Тарілки», «Скачки на дошці», «Піжмурки») відтворюють жіночу працю, ігри чоловічі («М'яч», «Пиж», «Городки», «Кулачний бій») – силу, волю, спритність. До календарного циклу відносять танкові ігри, (весняні: «Розлилися води», «Шум», «Вишні-черешні» «Мак»; літні: «Бджілки» «Метеличок», «Жито»; осінні: «Гарбузова родина», «Буряк», «Два півники»; зимові: «Білесенькі сніжиночки», «Нумо, любі діти», «Насуплю я брови»). Окрему групу музично-ігрового фольклору становлять хороводи, які також підпорядковані порам року («Ой, минула вже зима», «А вже красне сонечко»; «Мариньки», «Вийтеся, віночки»; «Перепілонька», «Ой, літає соколенько»). Характерним для означених ігрових творів є поєднання й узгодженість рухів, співу, речитативу, взаємини учасників гри. Серед народних ігор виокремлюють й ігри драматичні, типу «Піжмурки» та ігри, побудовані на спритності й успіху, які включають метання в ціль, ігри в гудзики, вишневі кісточки, камінчики, горіхи, ігри з пальцями і мотузкою, проте ці ігри проводяться без музичного супроводу, тому не включатимемо їх до структури музично-ігрової діяльності (рис. 4).

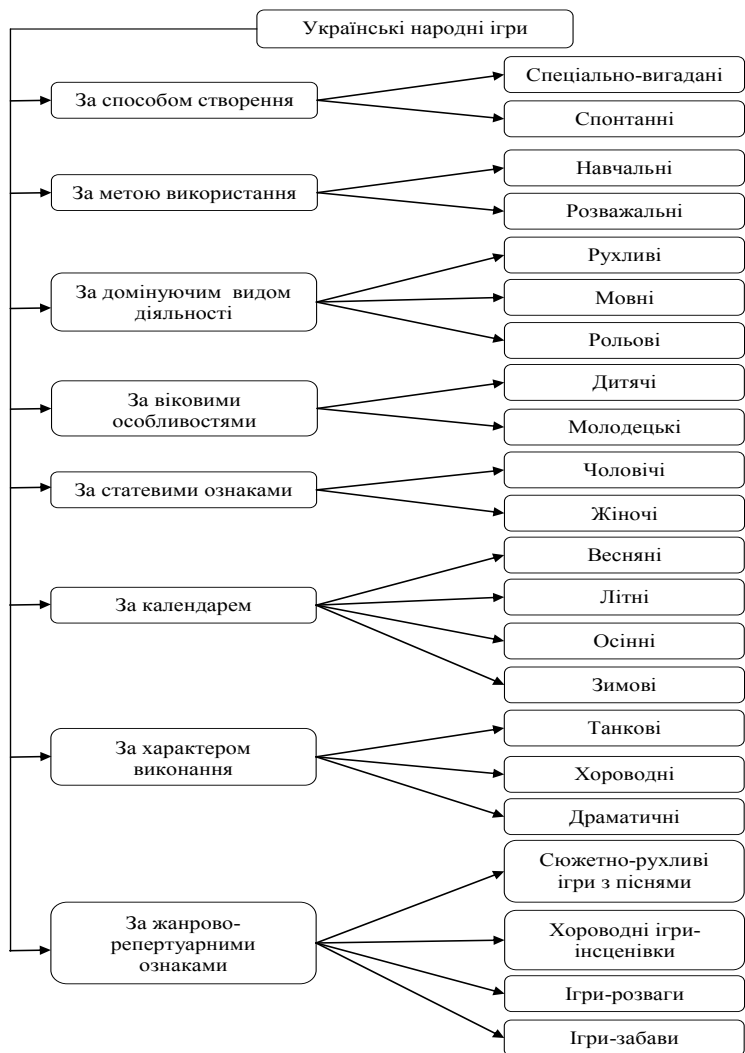


Рис. 4. Види українських народних ігор з музичним супроводом

Аналіз науково-методичної, мистецтвознавчої літератури, власний досвід, дає підстави вибудувати загальну структуру музично-ігрової діяльності, зобразивши це схематично на рисунку 5.

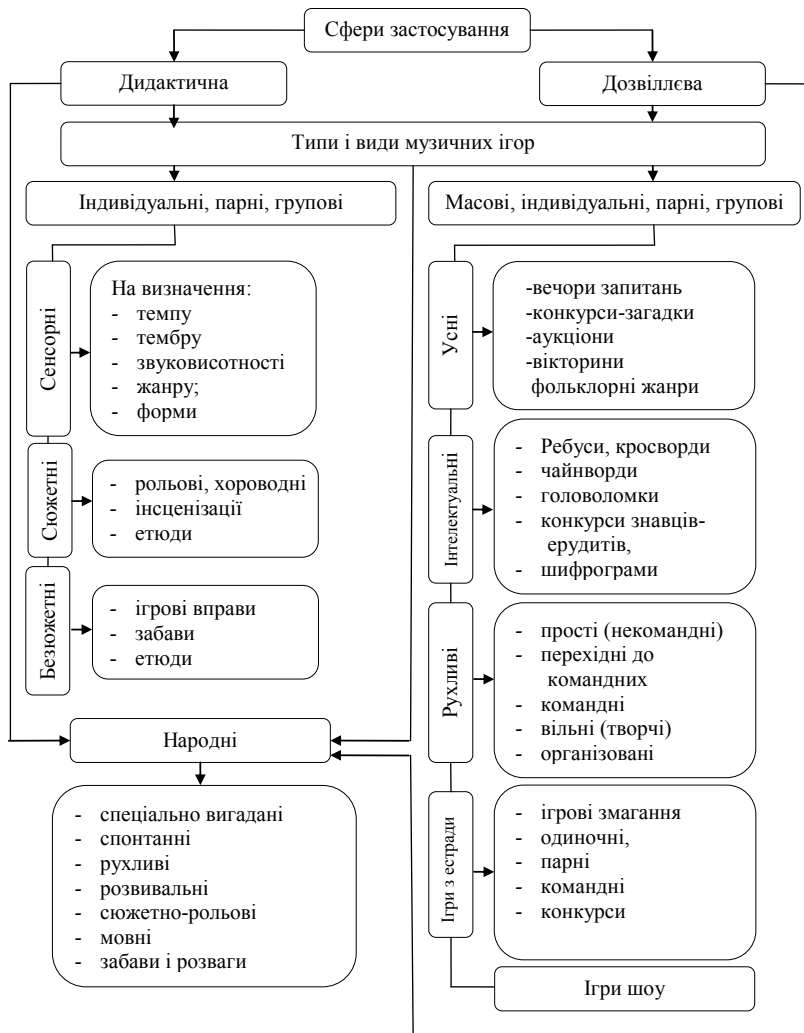


Рис. 5. Загальна структура музично-ігрової діяльності

Зазначимо, що кожна музична гра – модель багатофункціональна. Залежно від напрямів вона може виступати: моделлю організації навчального процесу; засобом оптимізації процесу; стимулом навчальної діяльності, збудником творчої активності; перемикачем видів діяльності, зв'язком

структурних компонентів занять, свят, розваг; коректором соціальних стосунків у системах «дитина-дитина», «дитина-дорослий», «діти-діти»; засобом психорегуляції та релаксації, де кожен учасник обирає властивий йому емоційний комфорт, темпоритм, ракурс. Кожна музична гра переслідує певну мету, яка визначає напрям розвитку дитини (сенсорний, фізичний, соціальний, інтелектуальний, емоційний); ситуацію гри, що включає місце, атрибути, статевий та віковий склад учасників; правила і хід гри; сприяє успішному оволодінню відповідною інформацією, надає можливість переконатися в необхідності та корисності надбаних знань чи вмінь; розкріпачує творчу енергію дитини, чим створює умови для майбутньої повноцінної самореалізації. Все це доводить, що музично-ігрова діяльність – освітньо-виховний феномен, структурно і фундаментально підпорядкований мотиваційно-цільовим, змістовим, процесуально-організаційним завданням особистісного розвитку дитини, засіб употужнення її соціалізації у процесі доцільного включення у добровільну художньо-спрямовану, полікультурно-оснащену колективну взаємодію, в якій музика за допомогою гри збагачується елементами інших видів мистецтва, сприяючи засвоєнню дітьми різних способів спілкування з художніми образами і один з одним; процес збагачення емоційно-чуттєвого досвіду й зміцнення здоров'я, розвитку музично-творчих здібностей, шлях пізнання й способ удосконалення рухових, слухацьких та виконавських умінь і навичок (йдеться про синтетичний тип комунікативної системи, в якій взаємодіють аудіальний (спів), візуальний (танець), аудіовізуальний (театр) канали передачі інформації. Завдяки їх синтетичності учасник гри реагує на багатоканальність комунікації відповідним налаштуванням «апарату» сприйняття і посиленням функціонування комунікативної сфери.

Підсумовуючи вищевикладене, зазначимо, що структурними компонентами музично-ігрової діяльності, за якими характеризується здатність старших дошкільників

до її розгортання, є: ігровий сюжет, ігрова роль, наявність чи відсутність ігрових правил, ігрове використання предметів, ігрове та художньо-педагогічне спілкування. Змістом музично-ігрової діяльності є види ігор, що належать до різних сфер застосування (дидактичної, дозвіллевої); ігрові дії та їх відповідність реальним діям; виконання ролей та дій, пов'язаних із ставленням до інших людей; засоби (музичний супровід, віршовані, пісенні, діалогічні тексти, дидактичні посібники, атрибути). Сутність структури і змісту МІД, як і будь-якої іншої діяльності полягає у наявності мотиву означеної діяльності, визначенні мети використання кожної конкретної гри, створенні умов для її проведення (приміщення, атрибути й матеріали, музичний супровід), дієвості учасників гри, здійсненні операцій та способах діяльності (протіканні ігрового процесу).

Означені особливості музично-ігрової діяльності як засобу формування комунікативних умінь старших дошкільників, а також напрями реалізації розвивальних можливостей цієї діяльності важливі для розуміння і врахування їх в організації формування їх комунікативних умінь.

Таким чином, формування комунікативних умінь старших дошкільників у музично-ігровій діяльності є процесом закономірного вдосконалення в часі способів виконання ними комунікативних дій, що носять опосередкований характер з використанням вербальних і невербальних засобів спілкування, різних засобів виразності мовлення і музики під час ігрової взаємодії (ініціювання гри, інструкція за правилами, домовленість про розподіл ролей у грі та відтворення ігрового образу, обмін враженнями, думками, емоційними станами, настроями) шляхом їх кількісних, якісних і структурних перетворень від нижчого до вищого рівнів вияву (становлення, зміцнення, розвиток), заснований на включенні дітей у спеціально організовану і свідомо контрольовану музично-ігрову діяльність, що передбачає активну мовленнєву, репродуктивну, творчу й емоційну взаємодію її суб'єктів.

Таблиця 2

Вплив загальнорозвивальних музичних ігор на формування комунікативних умінь старших дошкільників

Параметри характеристики гри	Види ігор				Конкурси-змагання
	Усні ігри-розваги	Інтелектуальні	Рухливі	Ігри з естради	
Провідна активність гри	Мовлення Сприймання	Розумова	Емоційно-вольова, фізична	Самовираження	Емоційно-вольова, розумова
Вид умінь	Уміння				
	Інформаційно-комунікативні	Довільне використання засобів спілкування для передачі інформації.	Взаємодія, інтерактивні вміння	Перцептивно-експресивні	Творче використання засобів спілкування для передачі інформації
Приклади ігор	Вечори запитань, конкурси-загадок: Чи знаєте, ви? Концертзагадка. Два роля. Відгадай мелодію. Найрозумніший.	Що? Де? Коли? Ми граючись перевіряємо, що вміємо і знаємо. Зустріч у клубі. Чомусиків. Інтелект-шоу.	Кішка і шапки. Тин Знайди свого партнера. Склади букет. Дзеркало.	Карaoke. Пісенна торбинка. Танцювальний марафон.	Гіфнес шоу «Оратор». Міс Дюймовочка.

Музично-ігрова діяльність є засобом формування всіх компонентів комунікативних умінь старших дошкільників, відзначається характеристиками, що зумовлюють виразне мотивування дітей до включення в її здійснення (процесуальність, відповідність вікові, колективний характер, моделювання соціальних взаємин) та до використання різних засобів спілкування, що дозволяють їм реалізувати свої комунікативні потреби.

Розвивальний вплив музично-ігрової діяльності на комунікативні вміння старших дошкільників залежить від різновиду музичної гри. Засвоєння дітьми інформаційно-комунікативного компоненту комунікативних умінь найбільш ефективно відбувається в музичних іграх пізнавального спрямування, де провідним є обмін знаннями, думками та ідеями. Найсприятливішими для засвоєння інтерактивних комунікативних умінь є музичні ігри з елементами драматизації та музично-рухливі ігри, побудовані на злагодженій взаємодії. Засвоєння перцептивно-експресивних умінь старших дошкільників у музично-ігровій діяльності пов'язані зі зверненням до світу емоційних переживань учасників спілкування.

Список використаних джерел

1. Волкова Н.П. Професійно-педагогічна комунікація : навч. посіб. / Н.П. Волкова. – К. : ВЦ «Академія», 2006. – 256 с.
2. Лисина М.И. Проблемы онтогенеза общения / М.И. Лисина. – М. : Педагогика, 1986. – 144 с.
3. Макшенцева Є. Ігри та розваги в дитячому садку / Є. Макшенцева. – К. : Муз. Україна, 1974. – 192 с.
4. Новий тлумачний словник української мови // Укладачі. В. Яременко, О. Сліпушко. – К. : Аконтіт, 2008. – 3 т. – Т. 1. – 928 с.

5. Новий тлумачний словник української мови. / Укл. В. Яременко, О. Сліпушко. – К. : Аконіт, 2008. – В 3 т. – Т. 2. – 928 с.
6. Осадчук Р.І. Дидактичні ігри в навчальному процесі школи / Р.І. Осадчук // Педагогіка і психологія. – 1996. – №4. – С. 14-18.
7. Русова С.М. Нові методи дошкільного виховання / С.М. Русова // Вибрані твори. – К. : Либідь, 1997. – Кн. І. – 269 с.
8. Садовенко С.М. Розвиток музичних здібностей засобами українського фольклору / С.М. Садовенко // Навч.-метод. посіб. – К. : Шк. світ, 2008. – 128 с.
9. Шашина В.П. Методика игрового общения / В.П. Шашина. – Ростов-на-Дону, 2005. – 280 с.
10. Шевчук А.С. Розвиток дошкільнят у музично-руховій діяльності / А. Шевчук // Навчально-методичне забезпечення до програми «Дитина», – К. : Шкільний світ. Видавець Л. Галіцина, 2006. – 128 с.
11. Эльконин Д.Б. Игра, ее место и роль в жизни и развитии детей / Д.Б. Эльконин // Дошк. воспитание, – 1976. – №5. – С. 41-46.
12. Якимчук С.Н. Методика музичного виховання [Текст] : навч. посіб.для студ. муз.-пед. ф-тів, вищих та серед. навч. закл. мистецтв, вчителів музики навч. закл. різного типу / С.Н. Якимчук ; Рівненський держ. гуманітарний ун-т. Інститут мистецтв. – Рівне, 2003. – 160 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Ватаманюк Галина Петрівна – кандидат педагогічних наук (спеціальність 13.00.08 – дошкільна педагогіка), викладач кафедри педагогіки й методики дошкільної освіти та початкового навчання Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка; методист Центру дитячої та юнацької творчості, авторка навчально-методичних посібників «Музика в країні дошкільця», «Ігрова мозаїка», «Формування комунікативних умінь старших дошкільників у процесі музично-ігрової діяльності», понад 40 публікацій, присвячених проблемам виховання й розвитку дітей дошкільного віку; переможець всеукраїнських конкурсів на кращий методичний матеріал «Ігрова скарбничка» (журнал «Розкажіть онуку»), «Освітніх технологій – 2009» (журнал «Дошкільне виховання»); керує науковою роботою учнів малої академії наук, учасник всеукраїнських і міжнародних конференцій та симпозіумів з дошкільної педагогіки.

Гавриленко Лариса Миколаївна – кандидат педагогічних наук (спеціальність 13.00.02 – теорія та методика музичного виховання), викладач-методист Хмельницького музичного училища імені В.І. Заремби, викладає дисципліни – «Методика навчання співу», «Аналіз виконавських стилів», «Охорона дитячого голосу», «Методико-виконавський аналіз педагогічного репертуару», «Вокальний ансамбль», «Академічний спів»; виконавчий директор міжнародного конкурсу молодих піаністів «Класік-Поділля», лауреат Першого відкритого фестивалю класичної та сучасної музики «Класік-Модерн, 2008»; автор статей та методичних розробок, програм з методики викладання вокалу у спеціалізованих середніх навчальних закладах.

Карпенко Тетяна Пилипівна – кандидат педагогічних наук (спеціальність 13.00.04 – теорія і методика професійної освіти), доцент кафедри теорії, історії музики та гри на музичних інструментах Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка; викладає дисципліни – «Основи виконавської компетентності музиканта-інструменталіста», «Теорія і практика професійного розвитку педагога-музиканта», «Виконавська майстерність», «Основний музичний інструмент», «Концерт-

мейстерський клас», «Додатковий музичний інструмент»; авторка навчальних посібників «Концертмейстерський клас», «Концертмейстерська компетентність учителя музики: терміни і поняття», програми і методичних рекомендацій «Концертмейстерський клас»; понад 50 публікацій, присвячених проблемам удосконалення виконавської майстерності майбутніх педагогів-музикантів. Лауреат всеукраїнських і міжнародних конкурсів і фестивалів (імені Ігнація Падеревського, «Fortissimo», «Solospiv», «Klassik-Поділля» (у якості концертмейстера). Учасник міжнародних та всеукраїнських наукових конференцій, круглих столів, симпозіумів з питань музичного виховання (Санок (Польща), Теруель, Іспанія, Бельгія, Харків, Житомир, Київ)

Печенюк Майя Антонівна – кандидат педагогічних наук, професор (спеціальність 13.00.01 – загальна педагогіка та історія педагогіки), керівник наукової школи «Проблеми естетичного виховання молоді засобами музики у школах різного типу навчання і вищих закладах освіти»; професор кафедри мистецьких дисциплін, Відмінник освіти України, лауреат обласної премії в галузі музичного мистецтва імені В. Заремби, володар відзнаки міста «Честь і шана», володар знаку Міністерства освіти і науки України «Софія Русова», член Національної всеукраїнської музичної спілки України, член Всеукраїнської спілки краєзнавців України; викладає дисципліни – «Методика наукових досліджень», «Основи мистецьких дисциплін», «Методика музичного виховання», «Вокальний клас»; автор музичних хрестоматій «Дзвінки голоси» (1-8 кл.), бібліографічного довідника «Музиканти Кам'янецьчини», «Букваря сопілкаря», більше 100 публікацій у вітчизняних і міжнародних виданнях з музичної педагогіки. Керує написанням курсових, дипломних, магістерських робіт; науково-дослідницькою роботою аспірантів. Підготувала 4 переможці всеукраїнських конференцій (Київ), 2 переможці студентських наукових робіт (Київ), 2 – гран-прі (Київ) та понад 40 лауреатів міжнародних (Італія, Бельгія, Іспанія, Польща, Україна) і всеукраїнських мистецьких конкурсів (Біла Церква, Житомир, Івано-Франківськ, Київ, Мелітополь, Полтава, Харків, Херсон, Хмельницький, Ялта та ін.), 10 лауреатів регіональних мистецьких конкурсів.

Прядко Олена Михайлівна – кандидат педагогічних наук (спеціальність 13.00.02 – теорія та методика музичного навчання), доцент кафедри мистецьких дисциплін Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка, викладає дисципліни – “Методика викладання вокалу”, “Актуальні питання розвитку української вокальної педагогіки”, “Постановка голосу”; автор монографічного дослідження “З піснею крізь роки”, навчального посібника “Розвиток співацького голосу”, понад 60 публікацій, присвячених проблемам фахової підготовки майбутніх педагогів-музикантів у вищих навчальних закладах; лауреат всеукраїнських та міжнародних конкурсів академічного вокального мистецтва (I Міжнародний фестиваль-конкурс мистецтва академічного співу “Українське бельканто запрошує”, Всеукраїнський конкурс виконавців українського романсу “Сміються, плачуть солов’ї”, II Міжнародний конкурс “Кримська весна”, II Всеукраїнський фестиваль-конкурс українського солоспіву імені В.Заремби); член національної всеукраїнської музичної спілки.

Федорова (Стасюк) Марина Володимирівна – кандидат педагогічних наук (спеціальність 13.00.02 – теорія та методика музичного виховання), викладач Кам'янець-Подільської міської дитячої хорової школи; вчитель вищої категорії, вчитель-методист; авторка навчальної програми з хорового класу для музичної школи, хорової школи, вокально-хорового відділення початкового спеціалізованого мистецького навчального закладу (школи естетичного виховання), автор понад 15 публікацій, присвячених проблемам музичного виховання і розвитку дітей шкільного віку. Підготувала лауреатів міжнародних, всеукраїнських та регіональних вокальних конкурсів («Сонце, радість, краса», м. Несебр, Болгарія; «Артеківські зорі», Ялта; «Поліська Рапсодія», Шостка; Юніорський конкурс вокальної, диригентської та інструментально-виконавської майстерності», Ніжин; «Хотинський піснецвіт», Хотин; «Пісня над Бугом», «Перлинкове намисто», Хмельницький та ін.).

Чайка Світлана Володимирівна – кандидат педагогічних наук (спеціальність 13.00.01 – теорія і історія педагогіки), доцент кафедри теорії, історії музики та гри на музичних інструментах Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка, очільник міського осередку Національної спілки

кобзарів України, член Національної всеукраїнської музичної спілки України, викладає дисципліни «Український фольклор», «Бандура» Автор понад 50 наукових публікацій, монографії «Формування професійно-педагогічного інтересу студентів до української народної музичної творчості». У творчому доробку – власні твори, переклади та аранжування народних пісень для ансамблів бандуристів. У складі дуету «Собор» стала лауреатом конкурсів «Під срібний дзвін бандур», «Вересаєве свято», «Срібні струни», «Червона калина», «Подільський піснецвіт» та ін. Сфера наукових інтересів – український музичний фольклор, народознавство, українська міфологія, кобзарознавство.

Ярова Марина Вікторівна – кандидат педагогічних наук (спеціальність 13.00.01 – «Загальна педагогіка та історія педагогіки»), доцент кафедри педагогіки та психології Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії. Викладає дисципліни – «Диригування», «Хор»; здійснює керівництво дипломними роботами студентів; автор монографії «Музична освіта і митці Поділля: минуле і сучасне», навчально-методичного посібника «Питання професійної компетентності майбутнього вчителя музики», програми «Історія української музичної педагогіки», методичних матеріалів на допомогу вчителям музики «Композитори дітям», понад 30 публікацій у фахових виданнях.

Наукове видання

Печенюк Майя Антонівна,
Прядко Олена Михайлівна,
Ватаманюк Галина Петрівна,
Чайка Світлана Володимирівна та ін.

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ МОЛОДІ ЗАСОБАМИ МУЗИКИ

Монографія

Підписано до друку 26.12.2014 р.
Формат 60x84/16. Гарнітура Times
Папір офсетний. Друк офсетний.
Зам. 114. Ум. друк. арк. 11,62. Тираж 300.
Видавець і виготовлювач Зволейко Д.Г.
вул. Кн. Коріатовичів, 9; м. Кам'янець-Подільський,
32300, Хмельницька обл.,
тел. (03849) 3-06-20.
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру
серія ДК № 2276 від 31.08.2005 р.