

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія
ім. Тараса Шевченка

КРЕАТИВНИЙ ПІДХІД У СУЧАСНІЙ МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ

Збірник матеріалів науково-методичного семінару
За загальною редакцією І. В. Ратинська, Л. В. Соляр

Підписано до друку 23.04.2020 р.
Формат 60х90/16. Гарнітура Times New Roman.
Папір офісний. Друк PRINT.
Ум. друк. арк. 6,28
Тираж 50 примірників.

Виготовлено та видруковано на кафедрі мистецьких
дисциплін та методик їх викладання
Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії
ім. Тараса Шевченка

47003, вул. Ліцейна, 1, м. Кременець, Тернопільська обл.

НАУКОВО-МЕТОДИЧНИЙ СЕМІНАР
**«Креативний підхід у сучасній мистецькій
освіті»**

13 травня 2020 року

м. Кременець

УДК 373.67
ББК 74.580.223

*Рекомендовано до друку вченою радою факультету
соціально-педагогічної освіти та мистецтв Кременецької
обласної гуманітарно-педагогічної академії
ім. Тараса Шевченка
(протокол № 8 від 23 квітня 2020 року)*

Креативний підхід у сучасній мистецькій освіті : збірник матеріалів наукового-методичного семінару «Креативний підхід у сучасній мистецькій освіті» / За заг. ред. І. В. Ратинська, Л. В. Соляр. Кременець : КОГПА ім. Тараса Шевченка. 2020. 108 с.

У збірнику матеріалів науково-методичного семінару представлено доробки вітчизняних дослідників з актуальних проблем педагогічних та мистецьких наук.

Для науковців, викладачів вищих навчальних закладів, педагогічних працівників загальноосвітніх навчальних закладів та шкіл мистецтв, аспірантів, магістрантів, студентів.

*Збірник підготовлено з оригіналів статей авторів без
літературного редагування*

© Ратинська І. В.,
© Соляр Л. В., 2020

Ткачук Борис Васильович, магістр Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка. (Науковий керівник: Дем'янчук О. Н., доктор педагогічних наук, професор).

Фесюк Ольга Олексіївна, магістрантка Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка. (Науковий керівник: Ільчук Л. П., кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри мистецьких дисциплін та методик їх викладання КОГПА ім. Тараса Шевченка).

Царик Алла Романівна, магістрантка Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка. (Науковий керівник: Ільчук Л. П., кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри мистецьких дисциплін та методик їх викладання КОГПА ім. Тараса Шевченка).

Чуй Оксана Олександрівна, магістрантка Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка. (Науковий керівник: Ільчук Л. П., кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри мистецьких дисциплін та методик їх викладання КОГПА ім. Тараса Шевченка).

Яскевич Валерій Миколайович, асистент кафедри мистецьких дисциплін та методик їх викладання Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка

мистецьких дисциплін та методик їх викладання КОГПА ім. Тараса Шевченка).

Петручок Богдана Анатоліївна, магістрантка Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка. (Науковий керівник: Черепанин М. В., доктор мистецтвознавства, професор).

Поцілуйко Володимир Богданович, магістр Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка. (Науковий керівник: Яремко Б. І., кандидат мистецтвознавства, професор).

Присяжнюк Вікторія Олексіївна, магістрантка Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка. (Науковий керівник: Яремко Б. І., кандидат мистецтвознавства, професор).

Ратинська Інна Василівна, кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри мистецьких дисциплін та методик їх викладання Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка.

Рокур Ніна Михайлівна, магістрантка Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка. (Науковий керівник: Дем'янчук О. Н., доктор педагогічних наук, професор).

Соляр Лариса Віталаївна, кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри мистецьких дисциплін та методик їх викладання Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка.

Стадник Орест Олегович, магістр Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка. (Науковий керівник: Соляр Л. В., кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри мистецьких дисциплін та методик їх викладання КОГПА ім. Тараса Шевченка).

Стасюк Галина Миколаївна, магістрантка Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка. (Науковий керівник: Ільчук Л. П., кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри мистецьких дисциплін та методик їх викладання КОГПА ім. Тараса Шевченка).

Сторожук Оксана Вікторівна, магістрантка Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка. (Науковий керівник: Яремко Б. І., кандидат мистецтвознавства, професор).

ЗМІСТ

Ільчук Ліна ФОРМУВАННЯ МЕТОДИЧНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА.....	5
Царик Алла КОДЕКС ЦІННОСТЕЙ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ВИХОВАННЯ ОМЕЛЯНА ВИШНЕВСЬКОГО У КОНТЕКСТІ ВИМОГ НУШ.....	8
Рокур Ніна ПРОБЛЕМА «МУЗИЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ» У НАУКОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ.....	11
Чуй Оксана ПОЛІХУДОЖНІЙ РОЗВИТОК ШКОЛЯРІВ У ПРОЦЕСІ ІНТЕГРОВАНОГО НАВЧАННЯ НА УРОКАХ МИСТЕЦТВА.....	16
Фесюк Ольга ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ СУЧАСНИХ ОСВІТНІХ ТЕХНОЛОГІЙ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА.....	19
Соляр Лариса, Яскевич Валерій ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ІНТЕРАКТИВНИХ ФОРМ І МЕТОДІВ НАВЧАННЯ НА ЗАНЯТТЯХ З ОСНОВНОГО МУЗИЧНОГО ІНСТРУМЕНТУ.....	24
Стадник Орест СУЧАСНИЙ СТАН ТА ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ НАРОДНО- ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ.....	29
Ратинська Інна, Козачок Володимир ФОРМУВАННЯ ФАХОВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У КЛАСІ ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ.....	35
Присяжнюк Вікторія ФОЛЬКЛОР ЯК ФУНДАМЕНТ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ.....	39
Марчук Іванна ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ СИСТЕМИ КАРЛА ОРФА І БЕЛІ БАРТОКА В СУЧАСНОМУ ВИХОВАННІ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ.....	43

Булка Марія МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ МИКОЛИ ЛИСЕНКА ТА ЙОГО ПОСЛІДОВНИКІВ	47
Петровська Єлизавета МЕТОДИКА ОСВОЄННЯ МУЗИЧНО-РИТМІЧНИХ РУХІВ УЧНЯМИ ПОЧАТКОВИХ КЛАСІВ.....	51
Ткачук Борис «КРЕАТИВНІСТЬ» ЯК ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНА ПРОБЛЕМА.....	57
Легкун Оксана ОПЕРНА ТВОРЧІСТЬ МИКОЛИ ЛИСЕНКА ДЛЯ ДІТЕЙ.....	63
Поцілуйко Володимир ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ.....	66
Петручок Богдана РЕТРОСПЕКТИВНИЙ АНАЛІЗ РОЗВИТКУ ВОКАЛЬНО- ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ.....	72
Бондар Софія ФІЗІОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНОГО АПАРАТУ У СТУДЕНТІВ МИСТЕЦЬКИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ.....	78
Сторожук Оксана ШЛЯХИ ВДОСКОНАЛЕННЯ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЇ РОБОТИ З ШКОЛЯРАМИ.....	82
Стасюк Галина ПІЗНАВАЛЬНИЙ ІНТЕРЕС ЯК ОСНОВА УСПІШНОЇ НАВЧАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПІДЛІТКІВ	87
Мацюк Мар'яна МУЗИЧНИЙ РОЗВИТОК ДІТЕЙ ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ	91
Гринюк Юлія ЕСТЕТИЧНЕ ВИХОВАННЯ ШКОЛЯРІВ ЗАСОБАМИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ТАНЦЮ	96
Гуральна Світлана ІННОВАЦІЙНІСТЬ У ПІДХОДІ ДО ВИВЧЕННЯ ПОЛІФОНІЧНИХ ТВОРІВ У ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ.....	101
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ.....	105

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Бондар Софія Сергіївна, магістрантка Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка. (Науковий керівник: Дем'янчук О. Н., доктор педагогічних наук, професор).

Булка Марія Олександрівна, магістрантка Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка. (Науковий керівник: Шинкаренко А. І., кандидат педагогічних наук, доцент).

Гринюк Юлія Святославівна, магістрантка Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка. (Науковий керівник: Черепанин М. В., доктор мистецтвознавства, професор).

Гуральна Світлана Степанівна, кандидат мистецтвознавства, асистент кафедри мистецьких дисциплін та методик їх викладання Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка.

Ільчук Ліна Петрівна, кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри мистецьких дисциплін та методик їх викладання Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка.

Козачок Володимир Север'янович, старший викладач кафедри мистецьких дисциплін та методик їх викладання Кременецької гуманітарно-педагогічної академії імені Тараса Шевченка.

Легкун Оксана Гаврилівна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри мистецьких дисциплін та методик його викладання Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка.

Марчук Іванна Миколаївна, магістрантка Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка. (Науковий керівник: Черепанин М. В., доктор мистецтвознавства, професор).

Мацюк Мар'яна Олексіївна, викладач педагогічного коледжу Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка.

Петровська Єлизавета Леонідівна, студентка факультету соціально-педагогічної освіти та мистецтв Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка. (Науковий керівник: Соляр Л. В., кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри

Список використаних джерел:

1. Гуральна С. Теоретичні аспекти вивчення поліфонічних творів. Кременець: ВЦ КОГПА ім. Тараса Шевченка, 2015. 25 с.
2. Зиско В. Робота над поліфонією у фортепіанному класі. URL: <http://intkonf.org/zisko-vv-robota-nad-polifonieyu-u-fortepiannomu-klasi/> (дата звернення 01.05.2020 р.)
3. Методика роботи над поліфонічними творами в молодших і старших класах. URL: http://www.akolada.org.ua/index.php?dep=&page=bibl/mus_v_ukonavstvo/robotanadpolifon (дата звернення 24.04.2020 р.)

Ільчук Ліна

ФОРМУВАННЯ МЕТОДИЧНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Підготовка учителів музичного мистецтва, як довготривалий і різнобічний процес, передбачає формування у них програмних компетентностей потрібних для майбутньої професійної діяльності. Важливою складовою загальної фахової готовності педагога-музиканта до здійснення освітньої роботи у закладах загальної середньої освіти є методична компетентність.

Проблему компетентнісного підходу розглядали у своїх дослідженнях Н. Бібік, Т. Байбара, М. Головань, І. Зимня, Л. Карпова, В. Краєвський, В. Лозова, А. Маркова, О. Овчарук, О. Онопрієнко, О. Пометун, О. Савченко, Л. Соляр та ін. Удосконаленню методичної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва присвятили наукові розвідки К. Авраменко, О. Апраксина, І. Боднарук, Н. Верещагіна, С. Горбенко, А. Козир, Є. Проворова, Л. Таланова й ін. Така кількість досліджень дає підстави для визначення сутності й особливостей означеного процесу у контексті викладання освітнього компоненту «Теорія і методика навчання мистецтв у школі».

Із-поміж різних компетентностей методична компетентність майбутніх педагогів-музикантів є ключовою у підготовці вчителя. Вона формує здатність педагога обирати ефективні методики, методи та прийоми педагогічного впливу на процес виховання школярів засобами музичного мистецтва. Ми погоджуємося з визначенням Ван Юе, що «методична компетенція майбутнього вчителя музики є системним особистісним утворенням, яке проявляється в наявності у студентів здібностей до організації та здійснення процесу музичного навчання школярів на рівні сучасних художньо-освітніх вимог, успішного вирішення методичних завдань, професійної самореалізації та самовдосконалення» [3, с.106]. Цілком слушним є твердження С. Гончаренка про те, що методична підготовка майбутніх учителів у закладах педагогічної освіти є найважливішою ланкою навчального процесу, що виконує міжпредметну функцію, синтезуючи знання, уміння і навички, необхідні педагогу для здійснення

своєї професійної ролі [4, с. 2–6]. К. Авраменко вважає методичну підготовку вчителя музики системоутворюючим компонентом професійної підготовки педагога; самостійною, динамічною та комплексною системою, що віддзеркалює її зміст, структуру й функції [1]. Водночас, Т. Бодрова звертає увагу на виробничо-спрямовані характеристики досліджуваного феномена, які яскраво виявляються в тісних зв'язках педагогічної теорії та шкільної практики [2].

Підсумовуючи думки науковців зазначимо, що формування методичної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва залежить від створених певних педагогічних умов, які сприятимуть інноваційній скерованості освітнього процесу у закладах вищої педагогічної освіти на оновлення методики викладання музичного мистецтва.

Одним із шляхів набуття й удосконалення методичних знань, умінь і навичок майбутніх педагогів є вивчення освітнього компоненту «Теорія і методика навчання мистецтв у школі». Зміст дисципліни знайомить здобувачів освіти з різноманітними методами, формами та прийомами подачі навчального матеріалу. Серед пропонуванних методів навчання: інтерактивні (музично-дидактичні ігри, мозковий штурм, творчі завдання, моделювання частини уроку з інсценізацією, метод цікавих аналогій, художньо-педагогічний аналіз, метод переосмислення твору мистецтва в діалоговій манері з елементами акторської гри, метод імпровізації, колективного музикування) та інноваційні (створення мультимедійного уроку, використання арт-технологій, метод емоційної драматургії, моделювання нестандартних уроків, як от: урок-диспут, усний журнал, урок-віртуальна подорож, урок-майстер клас, урок-аукціон, урок-театральний майданчик, урок-мистецьке лото тощо). Водночас, пропонуємо використання творчих завдань щодо визначення рівня сформованості у майбутніх учителів навичок вибору доцільних форм і методів організації навчання школярів на уроках музичного мистецтва та в позакласній діяльності.

Ефективним методом навчання вважаємо, зокрема, проведення педагогічних тренінгів «Я крокую до майстерності», «Я серед інших», «Арт-терапія, як спосіб досягнення психічної рівноваги, зниження емоційного напруження» та ін. Метою таких тренінгів є формування у майбутнього молодого вчителя впевненості у правильному виборі професії, вміння діяти та спілкуватися, стимулювати бажання підвищувати свій

наступний етап розучування твору – поєднання обох партій руками. Важливо стежити над тим, щоб почерговий вступ голосів був зрозумілим, чітким, яскраво проведеним від початку до закінчення музичної думки. Так відбувається вивчення всієї фактури твору. І лише після окремого програвання найскладніших моментів варто переходити до цілісного виконання всіх голосів із логічно продуманою драматургією та динамічним виокремленням важливих фрагментів у музичному розвитку поліфонічної партитури.

При вивченні творів підголоскової чи контрастної поліфонії цікавим методом є виконання самостійних креативних завдань: на основі провідного голосу дібрати підголосок; зіграти один голос, а інший проспівати; скласти продовження верхнього голосу і т. д.. Результатом таких практик буде ефективне практичне засвоєння теорії та полегшення процесу запам'ятовування.

Власне виконання поліфонії передбачає внутрішнє осмислення та реальне відтворення сплетіння голосів. Складністю для піаніста буде збереження природного голосоведіння завдяки підбору зручної аплікатури та донесення до реципієнта відчуття відокремлення формотворчих структур. Варто пам'ятати, що протискладнення та інтермедії відіграють доповнюючу роль, а тому часто призводять до динамічної кульмінації чи закінчення частин композиції. Відтак, завдяки відпрацюванню каденційних ділянок та відтворенню правильного голосоведіння із внутрішнім відчуттям багатоплановості, рельєфності звучання досягається правильне інтерпретування багатоголосого твору.

Цікавим заохоченням до вдосконалення виконавської майстерності є ансамблеве виконання твору з педагогом одночасно на двох інструментах та відео-запис виконання твору на смартфон чи виклад його найбільш досконалого звучання у соцмережі. Такий розвиток подій на заняттях стрімко мотивує здобувачів вищої освіти до самоорганізації та самовдосконалення, а також забезпечує високий результат.

Отже, використання зазначених методів, включаючи інноваційні підходи, при вивченні поліфонічних творів у закладах вищої освіти вирішують не тільки проблему практичного втілення нових сучасних концепцій організації навчання, а й забезпечують становлення та розвиток творчої особистості та підвищують загальний рівень мистецької освіти в регіональному та національному аспектах.

фортепіанної музики [1, с. 3]. Професіоналізм інтерпретатора залежить від рівня складності виконуваного репертуару, що передбачає постійне збагачення та урізноманітнення у творах музичної фактури, мелодики, ладо-гармонічних побудов та прийомів розвитку. Найскравішим показником такого професійного зростання здобувача вищої освіти є освоєння поліфонічного твору, де фрагменти накладання голосів вимагають особливої уваги.

Сам процес оволодіння новим твором можна поділити на такі складові: огляд нотного тексту, музикознавчий аналіз композиції, слухання виконавських інтерпретацій для формування відповідних стиле-слухових уявлень, процес розучування та власне виконання.

Стандартна процедура копіювання нотного тексту чи аналіз твору не потребують деталізації, оскільки вони залежать від масштабу та музичної тканини індивідуально підбраного відповідного твору. Пропоную зупинитися на наступних складових, адже знайомство із композицією відбувається не тільки на заняттях із педагогом, а й під час самостійної роботи.

Слухання поліфонічного твору за допомогою сучасних інформаційних технологій не тільки прискорюють усвідомлення студентом стилю епохи та жанрової відповідності, але й істотно впливають на самостійну роботу. Тому бажано, щоб такі тенденції у формуванні бажаної специфіки відтворення художнього образу були під наглядом педагога-фахівця.

Процес розучування твору залежить від рівня володіння музично-теоретичними знаннями та інструментом, а також від виконавського досвіду здобувача вищої освіти. Для покращення музикознавчих знань із законів звукоорганізації поліфонічної музики корисно не тільки читати відповідну літературу, а й переписувати поліфонічні твори, переглядати презентації на освітніх платформах всесвітньої мережі Інтернет, відео-уроки на ютуб-каналі тощо. У роботі за інструментом важливо працювати над окремими голосами, їх виразним і співучим проведенням, щоб сформувати відповідні образні асоціації. Дуже корисно при вивченні кожного голосу напам'ять, втілити у них контрастні динамічні відтінки та відмінні тембральні барви за допомогою точного відтворення штрихів та правильно підібраних прийомів гри. Виконання двох партій в ансамблі з педагогом одночасно чи поперемінно руками допоможе чітко простежити самостійне життя кожного голосу, при чому у тісному взаємозв'язку [2]. Це полегшить

професійний рівень, активізувати творчий потенціал кожного педагога-початківця. На таких тренінгах викладач постає у ролі фасилітатора (*від англ. facilitate* – допомагати, полегшувати, сприяти), який скеровує діяльність і взаємодію учасників освітнього процесу на вивчення певної теми заняття та досягнення мети тренінгу. Під час таких тренінгів виділяють теоретичний і практичний блок. У процесі останнього студенти виконують різного характеру практичні завдання: робота в групах, рольові ігри, інсценування, виконання творчих проєктів, дискусії, дебати тощо.

Наступним завданням занять з теорії і методики навчання мистецтв є формування здатності майбутніх учителів методично правильно розв'язувати різноманітні нестандартні педагогічні ситуації, що також сприяє розширенню методичних компетентностей. Ці вміння залежать від наявності в студентів комплексних теоретичних знань і розуміння як правильно використати їх на практиці. Моделюючи на заняттях з теорії і методики навчання мистецтв ті чи інші проблемні ситуації здобувачі засвоюють технології їх вирішення, здійснюють аналіз методів і прийомів педагогічного впливу, оцінюють результати власної діяльності.

Підсумовуючи зауважимо, що застосування описаних методів і форм у підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва створює на заняттях атмосферу активного пошуку та творчості, ініціює здатність студента до інноваційної, творчої самореалізації та сприяє перенесенню набутих теоретичних знань, умінь і навичок у методичну площину практичної діяльності.

Список використаних джерел:

1. Авраменко К. Б. Методична підготовка вчителів початкових класів у педагогічних навчальних закладах України (1956–1996) : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04. К., 2002. 22 с
2. Бодрова Т. О. Методична підготовка майбутніх учителів музики : праксеологічний контекст. *Наукові записки: Психолого-педагогічні науки. Серія: Наукові видання Ніжинської вищої школи*. Ніжин : Ніж. держ. ун-т ім. М. Гоголя, 2015. № 1. С. 7–12.
3. Ван Юе. Діагностика та умови формування методичної компетенції майбутніх учителів музики. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*. 2017. Вип. 1 (9). С. 106–114.
4. Гончаренко С. У. Методика як наука. *Шлях освіти*. 2000. № 1. С. 2–6.

КОДЕКС ЦІННОСТЕЙ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ВИХОВАННЯ ОМЕЛЯНА ВИШНЕВСЬКОГО У КОНТЕКСТІ ВИМОГ НУШ

В умовах упровадження концепції Нової української школи (далі НУШ) особливої актуальності набуває формування морально-духовних цінностей підростаючої особистості в освітній сфері закладів загальної середньої освіти (далі ЗЗСО). Основою НУШ є педагогіка партнерства, оновлений зміст освіти, нова структура освітнього процесу, орієнтація на учня, сучасне освітнє середовище та виховання школярів на цінностях [6]. Тому, завданням учителів музичного мистецтва, і не тільки, є створення для школярів такого освітнього середовища, де у процесі музично-естетичної, поліхудожньої діяльності формуватиметься морально-духовний світогляд і загальнолюдські цінності учнівської молоді.

Природа цінностей, особливості їх становлення і формування стали предметом багатьох наукових досліджень. Так, філософський аспект проблеми порушувався у дослідженнях С. Анісімова, М. Бердяєва, О. Дробницького, І. Канта, В. Тугарінова та ін. Психолого-педагогічний аспект проблеми формування особистісних цінностей розкрито у працях К. Альбуханової-Славської, І. Беха, Л. Божович, Л. Виготського, О. Запорожця, С. Рубінштейна та ін. Особливості організації процесу морального виховання дітей дошкільного віку та молодших школярів досліджували Л. Артемова, С. Козлова, С. Новосьолова, Т. Поніманська, В. Тернопільська й ін.

Питанням формування та діагностики моральних цінностей особистості школярів присвячені роботи І. Беха, Г. Ващенко, Т. Дем'янюк, В. Шадрикова та ін. Особливості становлення особистісних цінностей розкрито у дослідженнях О. Бондарук, О. Золотарьової, С. Купцової, Н. Саліхової, А. Сікалюк та ін. Особливо варта нашої уваги наукова праця О. Вишневського в якій описано «Кодекс цінностей сучасного українського виховання» [4].

Ураховуючи значний інтерес науковців до означеної проблеми метою статті визначили аналіз «Кодексу цінностей сучасного українського виховання» Омеляна Вишневського у контексті вимог Нової української школи.

ІННОВАЦІЙНІСТЬ У ПІДХОДІ ДО ВИВЧЕННЯ ПОЛІФОНІЧНИХ ТВОРІВ У ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ

Українське суспільство XXI століття, інертно впроваджуючи нагальні урядові реформи західноєвропейського зразка, повному реагує на цивілізаційні виклики та реалії буття, враховуючи тенденції та перспективи розвитку держави. Саме тому, перевірена ефективність та різногалузеве поширення синтезу науки та виробництва, вимагає від молоді не лише володіння відповідними базовими знаннями та практичними навичками, а й стрімкого, мобільного освоєння інноваційним інструментарієм та технологіями.

Соціально-психологічне середовище, що ще вчора балансувало між традиційною системою навчання та вимогами інформаційного суспільства, сьогодні потребує втілення нових ідей у підготовці майбутніх фахівців. Виклик усім цим процесам дали освітні заклади країни, які на основі наукових принципів, досягнень педагогічної науки і практики європейських, американських та азійських систем освіти, модифікують сучасні підходи до організації педагогічного процесу.

Мистецька складова національної освіти відіграє особливу роль у підготовці майбутнього поціновувача власної та зарубіжної культури, інтелектуальної особистості та продовжувача історіографії розвитку художніх традицій українців. Музична підготовка дітей та молоді особливо важлива для розуміння провідних морально-етичних істин, формування високих почуттів та емоційної рівноваги. І хоча дослідженням впливу музичного виховання на особистість займались О. Апраксіна, Н. Ветлугіна, Л. Коваль, А. Ковтун, С. Миропольський, О. Рудницька, Г. Падалка, А. Щербо та інші вчені, ознайомлення з інноваційними процесами у цій сфері було поза межами їх зацікавлень.

Мета – висвітлити основні передові методи та прийоми навчання в процесі вивчення поліфонічних творів.

Демонстрація гри на музичному інструменті (фортепіано) являється одним із пріоритетних засобів навчально-виховного процесу, що якісно впливає на духовне становлення особистості. Відтак, виконавська майстерність майбутнього вчителя музичного мистецтва зростає завдяки ретельному вивченню жанрової палітри нотографічної спадщини

спрямованого на формування базової культури майбутнього громадянина. Тому в процесі навчання хореографічного мистецтва школярів зосереджується увага на особистості дитини як найбільшій цінності, враховуються її потенційні можливості. Цим забезпечується розвиток індивідуальних творчих здібностей учня, виховання орієнтується на вищі морально-духовні норми; формується повага до культури, мистецтва, здатність сприймати українську культуру як невід'ємну частину загальнолюдської. Крім того залучення дітей до народного танцю розвиває у вихованців відкритість, толерантність, передбачає рівноправність всіх учасників танцювального колективу у процесі спілкування.

Таким чином, активне залучення дітей до творчої діяльності на заняттях народним танцем, вдосконалення їх навчально-виховного процесу, спрямованого на естетичне виховання молоді, сприятиме не лише особистісному розвитку дитини, а й значно розширить можливості та перспективи виховання підростаючого покоління.

Список використаних джерел:

1. Верховинець В. Теорія українського народного танцю. Київ: Музична Україна, 1990. 149 с.
2. Забрєдовський С. Г. Методика роботи з хореографічним колективом: навч. посіб. Київ: НАКККіМ, 2011. 188 с.
3. Каміна Л. І. Фольклорний танець та його особливості у сучасній Україні [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://tur.kosiv.info/ukrainian-culture/>
4. Таранцева О. Історичні передумови розвитку національної народно-сценічної хореографії. *Рідна школа*. 2002. №4. С. 71–73.
5. Чорнобай В. С. Формування національної самосвідомості молодших підлітків засобами народної музично-пісенної творчості (в умовах взаємодії школи і клубних закладів): дис. ... канд. пед. наук. Київ, 1993. 189 с.

Сучасне українське виховання зорієнтоване на залучення молодого покоління до відродження традицій, звичаїв, активної участі в розвитку рідної культури, в якій представлено менталітет українського народу. Вона виявляється в різних формах буття. Таким чином, культура, мистецтво, традиції, що формують загальнолюдські цінності виступають складовою ментальності нашої нації.

В українському суспільстві існує певна ієрархія цінностей, тобто серед усіх цінностей виокремлюють провідні та залежні від них. Ця ієрархія мінлива і залежить від історичної епохи або типу культури. Протиставлення матеріальних і духовних цінностей позбавлене сенсу, оскільки без усіх них людина не може існувати [1]. Цінності є властивостями буття, що створює людина чи ставлення до неї. Самі цінності наповнюють сенсом існування людини та суспільства, духовно відтворюючи їх ціннісні орієнтації – важливого компоненту структури особистості. Це відносно стійка система спрямованості її інтересів і потреб на певну ієрархію життєвих вартостей, схильність у наданні переваг певним із них у різних життєвих ситуаціях, спосіб розрізнення особистісних явищ і об'єктів за рівнем їхньої значущості для людини [5, с. 991–992].

Так, М. Бердяєв виділяв цінності матеріальні, соціальні та духовні. При цьому філософ наголошує, що найвищими є духовні цінності – релігійні, пізнавальні, моральні та естетичні, оскільки їх функціонування ґрунтується на ідеї служіння народу і разом з цим забезпечує творення суспільства. На його думку, істинно багатим і процвітаючим суспільством може бути лише те, яке базується на загальнолюдських цінностях [2, с. 34].

Найважливішим фактором, що зумовлює становлення і розвиток моральних цінностей є виховання. Як вважає Б. Братусь, виховання моральних цінностей особистості має здійснюватися з одного боку – від нестійких, епізодичних ставлень до стійких, усвідомлених ціннісно-сміслових орієнтацій; з іншого – від спрямованості на вигоду, благо для себе до формування загальнолюдських уявлень, смислової ідентифікації зі світом [3, с. 71].

Для нашої роботи представляє неабиякий інтерес «Кодекс цінностей сучасного українського виховання» Омеляна Вишневецького. Науковець у своїй праці [4] визначає систему цінностей та напрямки виховання і розвитку підростаючої особистості. Кодекс включає абсолютні, вічні цінності та їх антиподи, основні національні цінності, громадянські, цінності

сімейного життя, цінності особистого життя, валео-екологічні цінності. Зокрема, автор виділяє цінності життєспрямованості і мотивації життєдіяльності, цінності сфери усвідомлення змісту, мети і процесу діяльності, цінності реалізації процесу діяльності та цінності, репрезентовані індивідуальними якостями суб'єкта діяльності [4, с. 128–131].

З-поміж основних національних цінностей «Кодексу» виокремлено любов до рідної культури, мови, національних свят і традицій, історична пам'ять, протидія антиукраїнській ідеології; серед громадянських – обстоювання міжетнічної справедливості, пошана до національно-культурних цінностей інших народів; сімейних – дотримання народних звичаїв, охорона традицій; особистісних – розвиток естетичних смаків і творчих естетичних здібностей, працьовитості й організованості, творчої активності; валео-екологічних – увага до власного фізичного та духовного здоров'я, ведення здорового способу життя.

О. Вишневський вбачає зміст українського виховання у формуванні цілісної системи ідеалів, цінностей, знань, а оволодіння ними сприяє на забезпечення всебічного та гармонійного розвитку морально-духовних рис особистості, поваги до культурних і національних святинь. Як слушно стверджує педагог «народ лише тоді розвине національну зрілість, коли, не втрачаючи своєї національної самозосередженості, спиратиметься на загальнолюдські духовні цінності» [4, с. 209–211].

Особливо важливим розглядаємо формування національних цінностей підростаючого українського покоління у процесі музично-естетичного виховання у ЗЗСО. У цьому контексті вважаємо, що виховання підростаючої особистості засобами різних видів мистецтв зумовлює можливості формування абсолютних, вічних цінностей: віри, любові, доброти, чесності, справедливості, щирості, милосердя, прощення, досконалості, краси.

Отже, важливим завданням Нової української школи вважаємо формування у школярів стійкого інтересу та поваги до української музичної культури, їх ціннісного ставлення до людей, які творили окремі цінності в означеній сфері, а також усвідомлення значення мистецтва для всебічного, полікультурного розвитку особистості. Водночас, необхідною умовою успішного формування загальнолюдських моральних

Із перших років навчання слід виховувати в дітей серйозність, свідоме ставлення до сприйняття матеріалу. Увесь процес навчальної діяльності має організовуватися так, щоб він мав творчий, спрямований характер. Під час оволодіння танцювальною технікою потрібно формувати в колективі творче мислення, досягати виразності кожного руху. Простота й природність виконання побутових українських народних танців та хороводів надають більше можливостей для розвитку комунікативних якостей у дітей: дружельюбності, товариськості, співчуття, які визначають духовно-моральну культуру особистості. Танцювальний твір, який правдиво передає задум художника – важливий засіб естетичного виховання. Для того, щоб танець став засобом естетичного виховання, він повинен мати високохудожню форму. Досягти цієї мети виконавець може, лише досконало оволодівши засобами української народної танцювальної лексики [2, с. 8].

З метою застосування традиційного масового досвіду виховання дітей необхідно врахувати низку передумов успіху, серед яких: з'ясування можливостей та ефективних шляхів реалізації прогресивних ідей української педагогіки в сучасній практиці; виокремлення способів встановлення контактів народної педагогічної мудрості з педагогічною наукою; аналіз значення тих чи інших явищ народного життя й визначення їх відповідності чи невідповідності сучасним завданням виховання; розкриття педагогічного потенціалу звичаїв і традицій в сучасних умовах; визначення доцільності нових методів, які сприяють вихованню доведеної особи українця.

Надзвичайно актуальною проблемою є розробка та впровадження нових дієвих форм, методів і прийомів естетичного виховання молоді шляхом залучення їх до творчої діяльності в процесі занять народним танцем, що в свою чергу потребує методичного забезпечення педагогічного процесу.

Заняття народним танцем сприяють розвитку фізичного, психічного та духовного здоров'я підростаючого покоління, задоволенню естетичних і культурних потреб. Естетична спрямованість виховного процесу на уроках народної хореографії, який реалізується шляхом індивідуального підходу до дитини, створює умови для формування здатності протидіяти проявам аморальності, бездуховності, антигромадської діяльності.

Народний танець, є засобом естетичного, культурного розвитку особистості, а також його культуротворчого аспекту,

них навичок виконання танців, розвитку творчості під час означеного виду діяльності присвячено дослідження Н. Ветлугіної, О. Горшкової, А. Зіміної та ін. Ученими підкреслюється, що за допомогою рухів дитина пізнає світ: рухаючись під музику, вона вчиться повнішому її сприйманню, завдяки чому отримує певні враження від музичних творів. За таких умов у дітей розвивається загальна музичність, творча уява, спеціальні здібності музично-рухового виконавства, поступово формується художній смак.

Виховна цінність народного танцювального мистецтва полягає в тому, що формування і розвиток особистості відбуваються невимушено і природньо, в контексті життя народу, сім'ї, так що дитина навіть не відчуває, що вона залучена до виховного процесу.

Народний танець, як один із жанрів музичного фольклору, є результатом колективної творчості широких народних мас. Він не тільки узагальнює факти із життя, але і дає їм об'єктивну оцінку, формує певне ставлення до них. Твори народної танцювальної спадщини за своїм внутрішнім характером є реалістичними, і в цій правдивості полягає їх виховна сила [5].

Український танець посідає значне місце серед культурних надбань нашого народу. У танцювальних образах розкривається національний характер народу, відображаються явища, взяті безпосередньо з його побуту та праці, рідна природа тощо. Український народ створив багато прекрасних, різноманітних танців, у яких відобразились кращі риси народного характеру. Танець завжди несе в собі певне національне забарвлення, оскільки є мистецтвом справді загальнолюдським, доступним без перекладу людям всіх рас і континентів. Суть українського народного традиційного мистецтва полягає в спадкоємності, безперервності існування у часі. Воно тісно пов'язане з життям та побутом людей, їхніми звичаями, природою. Українська народна творчість виникла і збагачувалася одночасно з історичним розвитком українського народу. Воно є тою вихідною точкою, з якої починається історія.

В основі танцю лежить потреба виявити свої емоції, такі як любов, ревності, страх, радість, покірність, сміливість та інші. Будь-який психічний стан людини можна передати очима, мімікою, розгорнутими і згорнутими рухами або положенням тіла [4, с.71–73].

цінностей школярів є єдність освітнього процесу та позакласної роботи.

Список використаних джерел:

1. Бех І. Д. Духовні цінності розвитку особистості. Педагогіка і психологія. Київ, 1997. №4. С. 124–129.
2. Бердяев Н. А. Творчество и объективация. Мн.: Экономпресс, 2000. 304 с.
3. Братусь Б. С. Двойное бытие души и возможность христианской психологии. Вопросы психологии. 1998. № 4. С. 71–79.
4. Вишневський О. І. Теоретичні основи сучасної української педагогіки : посіб. для студ. вищ. навч. закладів. Дрогобич : Коло, 2003. 528 с.
5. Енциклопедія освіти / гол. ред. В. Г. Кремень. Київ: Юріком, 2008. 1036 с.
6. Нова українська школа: концептуальні засади реформування середньої школи / Упоряд.: Л. Гриневич, О. Елькін, С. Калашнікова та ін. Львів, 2016. 40 с.

Рокун Ніна

ПРОБЛЕМА «МУЗИЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ» У НАУКОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ

У системі актуальних завдань, що постають перед педагогічною наукою України, одне з центральних місць посідає розробка технологій і методик гармонійного розвитку особистості дитини з урахуванням її унікальності, власної активності, творчих нахилів, здібностей та обдарувань. Сьогодні мова йде про створення в Україні нової школи XXI століття, яка б плекала творчу особистість, створювала умови не тільки для повноцінного та фізичного розвитку дитини, а й для самореалізації її в різних видах творчої діяльності.

Вважається, що здібності – це індивідуальні особливості особистості, які є суб'єктивними умовами успішного здійснення визначеного роду діяльності; вони не зводяться тільки до накопичення знань, вмінь, навичок; виявляються у швидкості, глибині, міцності та тривалості оволодіння засобами і прийомами діяльності [6, с. 23].

У великому тлумачному словнику поняття «здібність» взагалі розглядається як природна обдарованість та уміння, а також можливість виконувати які-небудь дії [4, с. 300].

Вітчизняний вчений С. Гончаренко поняття «здібності» визначає як стійкі індивідуальні психічні властивості людини, які є необхідною внутрішньою умовою її успішної діяльності. Вони виявляються у тому, як людський індивід навчається, набуває певних знань, умінь і навичок, освоює певні галузі діяльності, включається у творче життя суспільства. Здібності людини розвиваються у процесі засвоєння нею суспільного досвіду, виховання і навчання, у процесі трудової діяльності. Здібності поділяються на загальні – такі, що проявляються у будь-якій діяльності, і спеціальні, характерні для певних її видів (математичні, технічні, музикальні та ін.). Вищим ступенем розвитку здібностей є талант [5, с. 135].

Як відомо, кожна дитина має певні здібності, тому головне завдання вчителя – вчасно їх помітити, заохотити й надати можливість їм розвиватися. Тільки той учитель, який сам творчо працює, може виховати творчих учнів.

На думку С. Рубінштейна, розвиток здібностей у сукупності з задатками здійснюється у вигляді спіралі. Реалізація можливостей, які надають здібності одного рівня розвитку, відкриває нові можливості для подальшого розвитку здібностей більш високого рівня і т. д. Обдарованість людини визначається діапазоном нових можливостей, котрі відкриває реалізація наявних можливостей. Здібності людини – це внутрішні умови її розвитку, які формуються в сукупності з задатками під впливом зовнішніх умов у процесі взаємодії людини з навколишнім середовищем [9, с. 243].

Науковець О. Леонтьєв дає таке визначення здібностей: це якості особистості, які визначають успіх конкретної діяльності, в самій діяльності, звичайно, в залежності від зовнішніх умов. Вчений зазначив, що здібності формуються в результаті «привласнення» культурної продукції [7, с. 7].

Важливим внеском у теорію розвитку здібностей стали роботи Б. Ананьєва. Вчений дослідив проблему співвідношення загального і особливого розвитку та наголосував на визначенні статусу та взаємозв'язку здібностей у структурі особистості. На думку вченого, загальна структура людини складається з трьох взаємопов'язаних підструктур. Які характеризують людину як індивід, особистість і суб'єкт діяльності. Здібності – це найбільш узагальнені (і в той же час потенційні) ефекти суб'єктивної субструктури [2].

Необхідно зазначити, що галузь музичної психології, до якої і відноситься проблема розвитку музичних здібностей

Г. Настюков, Т. Ткаченко та ін. Регіональні особливості українського фольклорного танцю та народно-сценічної хореографії вивчали А. Гуменюк, З. Сизоненко, О. Колосок, М. Полятикін, Б. Стасько, В. Тітов, Я. Чуперчук та ін. Науково-методологічні аспекти використання українського танцювального фольклору в роботі з дітьми досліджували В. Верховинець, А. Іваницький, Т. Науменко, Н. Сулій, А. Шевчук.

Українське хореографічне мистецтво – це потужний фактор гуманізації суспільства, розвитку духовності та моральності, відродження національних традицій. В. Верховинець, видатний український фольклорист, етнограф і хореограф, у книзі «Теорія українського народного танцю» зазначав, що українське хореографічне мистецтво має вивчати народні танці, які «...наповнюють душу естетичним задоволенням, мають свою особливу мову, яка завжди свіжа, нова і мила...» [1, с. 114].

Будучи важливим засобом накопичення й передачі соціального досвіду, народний танець входить сьогодні в усі сфери виховної роботи, емоційно збагачуючи особистість ставленням, спонукаючи до художньо-творчої діяльності [3].

Естетичне виховання дітей засобами хореографії здійснюється в закладах позашкільної та шкільної освіти. Заняття хореографією в них здійснюються за провідними методиками вітчизняних і зарубіжних учених (Т. Баришнікової, А. Ваганової, К. Василенка, А. Гуменюка та ін.), розрахованими на дітей, які мають спеціальні хореографічні та художні здібності. Достатньо розроблені й питання методики хореографічної роботи як засобу естетичного виховання дітей у позашкільних освітніх закладах (Г. Березова, Л. Бондаренко, А. Тараканова та ін.). Поряд з цим у сучасній національній освітній системі спостерігається стійка тенденція впровадження в навчально-виховний процес середніх закладів освіти уроків хореографії. Хореографія не входить до складу обов'язкових навчальних предметів загальноосвітніх закладів, проте в практиці початкової школи набуває широкого розповсюдження й викладається як додатковий предмет, завдання якого спрямовані на духовний та фізичний розвиток особистості кожної дитини. Естетичне виховання засобами ритміки та хореографії висвітлено у працях Є. Абдуліної, Б. Асаф'єва, А. Верещагіної, Д. Кабалевського, К. Тарасової, та інших. Проблема музично-рухового розвитку дітей, формуванню в

ЕСТЕТИЧНЕ ВИХОВАННЯ ШКОЛЯРІВ ЗАСОБАМИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ТАНЦЮ

У сучасній системі освіти й вихованні школярів значне місце посідає проблема всебічного та гармонійного розвитку особистості, яка вступає в суспільне життя. У наш час проблема естетичного виховання, розвитку особистості, формування її культури – одне із найважливіших завдань, що стоять перед школою, при цьому важливим є виховання людини, здатної акумулювати і творчо переосмислювати набутий досвід, досягнення людства в науці, культурі, мистецтві тощо.

Практично, будь-яке педагогічне дослідження певною мірою торкається розвитку творчих здібностей і виховання творчої особистості.

Мистецтво має унікальні можливості впливу на людину, тому художньо-естетичне виховання потрібно розглядати не лише як процес набуття художніх знань і вмінь, а, насамперед, як універсальний засіб особистісного розвитку школярів на основі виявлення індивідуальних здібностей, різнобічних естетичних потреб та інтересів. Мета художньо-естетичного виховання полягає в тому, щоб у процесі сприймання, інтерпретації творів мистецтва і практичної художньо-творчої діяльності формувати в учнів особистісно-ціннісне ставлення до дійсності та мистецтва, розвивати естетичну свідомість, загальнокультурну і художню компетентність, здатність до самореалізації, потребу в духовному самовдосконаленні.

Важливим компонентом культури кожної нації є народна хореографія. Сучасні педагоги, мистецтвознавці розглядають використання української хореографічної культури в освіті як проблему естетичного виховання дитини, забезпечення єдності освіти і національної культури, гуманізації виховання, що утверджує право школярів на різнобічний особистісний розвиток на вітчизняних культурних засадах (Л. Масол, Г. Падалка, О. Рудницька, А. Шевчук та ін.).

Дослідженню народного танцювального мистецтва загалом і українського зокрема з мистецтвознавчої та фольклористичної позиції приділяли увагу провідні теоретики і практики народного танцю: К. Василенко, В. Верховинець, П. Вірський, А. Гуменюк, Є. Зайцев, С. Карабанова,

молодших школярів, ще не достатньо вивчена, хоча спроби філософського осмислення людських здібностей можна знайти ще в працях філософів початку нашої ери, зокрема Аврелія, Галена, Августина, Фарабі, Ібн Сіна, Аквінського. Закладене Платоном та Аристотелем вчення про здібності як якості психіки розвивалося саме в творчості цих особистостей. Ці спроби і сьогодні являють собою тему наукових пошуків.

Розвиток у школярів здатності повноцінно сприймати музику здійснюється за двома тісно пов'язаними між собою напрямками. Перший – це розвиток у широкому плані, коли у дітей формується здатність розуміти роль і місце музики в житті людини, її багатство і різноманітність, а також усвідомлювати і систематизувати музичні враження, що отримані з навколишнього життя [3, с. 2].

В основу Типової освітньої програми покладені дві ідеї, відповідно до яких підбирається репертуар і розробляється методика навчання.

Обидва ці аспекти дозволяють здійснювати цілісний підхід до проведення уроків музичного мистецтва.

Деякі музичні здібності прийнято позначати в термінах, пов'язаних з назвами сторін та елементів музичної мови (звуківисотний, тембровий слух, відчуття ладу, гармонійний і мелодійний слух). Іноді їх також позначають у термінах психічних процесів і явищ (слухові здібності, рухові). У різних країнах дослідники, педагоги-музиканти називають серед музичних здібностей різні властивості слуху і різні психічні функції. Наприклад, М. Римський-Корсаков відносив до музичних здібностей ритмічний і гармонійний слух, слух ладу, архітектонічний слух, почуття темпу і почуття розміру, почуття тональності.

Американський психолог К. Сішор вважав, що в основі будь-яких музичних здібностей лежить здатність людини розрізняти звуки по висоті, тембру, гучності і тривалості: від чутливості слуху до висоти і тембру залежить сприйняття мелодії та гармонії, а також всіх можливих варіацій музичної висоти. Не менш важливим К. Сішор вважав музичну уяву, яка може бути розвинена в процесі навчання, хорошу музичну пам'ять і «музичне почуття» (тобто єдність музикальності і творчих здібностей) [1, с. 34].

В розробку педагогічних проблем, пов'язаних з розвитком музичних здібностей особистості значний внесок зробили вітчизняні педагоги Б. Асаф'єв, П. Блонський, Н. Гродзенська,

Д. Кабалевський, М. Румер, Г. Рогаль, Н. Сац, Б. Теплов, С. Шацький, В. Шацька, Б. Яворський та інші.

Серед праць, в яких розглядалися проблеми музичної психології, психології розвитку музичних здібностей, можна виділити роботи Л. Бочкарьова, Г. Когана, В. Медушевського, Є. Назайкінського, І. Петрушина.

В «Короткому психологічному словнику» музичні здібності визначено як –індивідуально-психологічні особливості особистості, до яких належать слухова чутливість, що зумовлює аналіз природних, мовленнєвих чи музичних звуків, і емоційна реакція на них. Психологи відносять до музичних здібностей ладове чуття – здатність переживати відношення між звуками як форму і зміст; музично-слухові уявлення – здатність прослуховувати розумом раніше сприйняту музику, як основу для музичної уяви, формування музичного образу і розвитку музичного мислення; музично-ритмічне чуття – здатність сприймати, переживати, точно відтворювати і створювати нові ритмічні рухи [8, с. 211].

Здібності до музичної діяльності розвиваються на основі природних задатків, пов'язаних з такими особливостями нервової системи як чуттєвість аналізаторів, сила, рухомість та урівноваженість нервових процесів. І для того, щоб такі здібності виявлялися, необхідно кожному індивіду багато працювати. У процесі занять з музичної діяльності робота аналізаторів удосконалюється, з'являються сенсорні синтези, які дозволяють переводити образи музично-слухових уявлень у рухові реакції [10, с. 11].

Музичні здібності – індивідуальні психологічні властивості людини, що зумовлюють сприйняття, виконання, написання музики, здатність до навчання в галузі музики. В тій чи іншій мірі музичні здібності проявляються майже в усіх людей. Яскраво виражені, індивідуально проявляються музичні здібності називають музичною обдарованістю [10, с. 11].

Музичний розвиток – складне явище. Між його компонентами встановлюються різноманітні взаємозв'язки: між природними задатками і сформованими на їхній основі музичними здібностями; між внутрішніми процесами розвитку й досвідом, який передається дитині іззовні; між засвоєнням досвіду й розвитком, що відбувається при цьому, тощо. Таким чином здійснюється поєднання різноманітних внутрішніх процесів і зовнішніх впливів на них.

твори, як, наприклад: С. Майкапар «Метелик»; Ю. Щуровський «Півник-задирака»; Д. Шостакович «Шарманка»; І. С. Бах «Полонез»; Ю. Щуровський «Український танець»; М. Мусоргський «Гопак»; Д. Кабалевський «Клоуни»; М. Глінка «Полька»; Українська народна пісня в обр. М. Лисенка «Кучерява Катерина»; В. А. Моцарт «Турецький марш»; П. Чайковський «Нова лялька»; О. Гречанинов «Котик видужав»; П. Берлін «Маршируючі поросята».

Будучи надзвичайним, особливим засобом розвитку емоційної сфери, музика виявляється тим механізмом, що спонукає до дії внутрішні та зовнішні мовленнєві процеси. Таким чином вона примушує функціонувати мовлення злагоджено, гармонійно, використовувати доречні мовні засоби з розвивальною метою. Музичні твори сприяють вияву творчої уяви й фантазії в самостійному створенні дошкільниками казок.

За дошкільний період діти проходять великий шлях розвитку. Дитина дошкільного віку з великою охотою і задоволенням включається в світ музики: наспівує, танцює, бігає, грає в музичні ігри. Систематичні заняття різними видами музичної діяльності сприяють розвитку музичного сприйняття. Емоції, викликані музикою, стають більш стійкими, інтереси – більш міцнішими. У результаті систематичних занять у дитячій розвиваються музично-творчі здібності, вдосконалюються музично-ритмічні та вокально-хорові навички.

Музичне виховання – це цілеспрямоване, послідовне, систематичне формування особистості дитини шляхом впливу музичного мистецтва; це формування інтересів, потреб, здібностей, естетичного відношення до музики.

Список використаних джерел:

1. Музичне виховання у дошкільному закладі: збірник методичних матеріалів / І. А. Романюк. Тернопіль: Мандрівець, 2007. 250 с.
2. Організація роботи у дошкільному навчальному закладі: навчально-методичний посібник / І. А. Романюк. Тернопіль: Мандрівець, 2014. 280 с.
3. Програма розвитку дитини дошкільного віку «Українське доквілля» / О. І. Білан, Л. М. Возна, О. Л. Максименко. Тернопіль: Мандрівець, 2013. 264 с.
4. Швайгерт Н. Чарівну силу музики – дітям щодня. *Дошкільне виховання*. 2013. № 9. С. 32–34.
5. Шоломович С. Сприймання музики. *Дошкільне виховання*. 1970. №3.

У розвитку всіх видів музичної діяльності дітей дошкільників особливе місце займає формування музично-сенсорних здібностей. Основу цього формування становить вслухання дитиною, розрізнення і відтворення нею чотирьох властивостей музичного звуку (висоти, тривалості, тембру і сили).

Оскільки музика має великий вплив на дітей, займаючись творчою діяльністю розвиваються творчі здібності, то дуже важливо створювати умови для формування основ музичної культури дітей дошкільного віку. У дитині важливо розвивати все краще, що закладено в ньому від природи; з огляду на схильності до певних видів музичної діяльності, на основі різних природних задатків формувати спеціальні музичні здібності, сприяти загальному розвитку. Необхідно запропонувати форми й методи роботи, які б забезпечили їм зняття психологічних бар'єрів, страхів перед публічними виступами, допомогли розвивати музичні і творчі здібності (з урахуванням можливостей кожного) за допомогою різних видів музичної діяльності; формувати початок музичної культури, сприяти формуванню загальної духовної культури, а також навчитися висловлюватися точно й зрозуміло для оточуючих. До форм роботи, що сприяють ефективному вирішенню завдань музичного розвитку дошкільників відноситься музикотерапія.

Музикотерапія – важливий компонент психологічного та дидактичного процесів, здатна глибоко впливати на емоції та почуття й цим давати стимул до творчості, посилювати продуктивність мовленнєвих процесів, активізувати дитячу інтелектуально-музичну діяльність.

При позитивних і негативних емоційних станах дітей, що мають яскраво виражений характер збудження, а також для гіперактивних дошкільників з метою урівноваження й стабілізації їх психічних станів можна використовувати дитячі музичні твори вітчизняних і зарубіжних композиторів: Е. Гріг «Ранок»; Б. Дваріонас «Прелюдія»; І. С. Бах «Менует»; Т. Шутенко «Полька-Яринка»; Я. Степовий «Колискова»; В. Косенко «Дощик»; В. А. Моцарт «Веснянка»; М. Глінка «Жайворонок»; К. Сен-Санс «Лебідь»; П. Чайковський – «Пори року» («Березень», «Квітень»); О. Гречанінов «Котик захворів»; П. Чайковський «Хвора лялька».

Емоційні стани дітей, що проявляються в пригніченості, невпевненості, пасивності, у відсутності бажань та інтересів, змінюються на стабільний, дійовий, необхідний для нормальної музичної активності пропонуються для слухання такі музичні

Розвиток творчих музичних здібностей молодших школярів значно ускладнюється об'єктивними чинниками: у дітей дуже малий життєвий, художній досвід, вони не володіють запасом знань та мисленнєвими операціями. Отже, для реалізації творчого підходу у розвитку музичних здібностей необхідним є засіб стимулювання, за якого можна було б показати весь шлях пошуку нового в музиці: створення проблемних ситуацій, їх усвідомлення, поетапне розв'язання і постійне підтримування інтересу дітей, враховуючи індивідуальні можливості кожного. Таким засобом стимулювання пізнавально-пошукової, творчої діяльності учнів є евристична бесіда – форма навчання, побудована на запитаннях і відповідях, коли вчитель не повідомляє учням знання, а логічно побудованою системою запитань спонукає їх на основі вже здобутих знань, спостережень, досвіду підходити до нових висновків.

Умовою успіху у розвитку творчих музичних здібностей учнів є їх висока пізнавальна активність. Тому ефективне засвоєння знань передбачає таку організацію діяльності учнів, за якої навчальний матеріал є предметом активних розумових і практичних дій кожної дитини. При цьому психологічно обґрунтованою стає така побудова уроку, коли діти вчаться не з примусу, а за бажанням і внутрішніми потребами.

Отже, пошук методів навчання, які б сприяли активізації пізнавальної діяльності учнів, розвитку їх творчих музичних здібностей, є однією з основних проблем сьогодення. Надзвичайної актуальності набувають розвивальні, проблемні методи, самостійна робота, різного роду творчі завдання, вправи, тренінги, які забезпечують творче зростання учнів.

Список використаних джерел:

1. Абдуллин Э. Б. Теория и методика музыкального образования школьников: программа- конспект. Москва, 1996. 53 с.
2. Ананьев Б. Г. О проблемах современного человекознания. Санкт-Петербург: Питер, 2001. 263 с.
3. Бервецький Ю., Хлебникова Л. Виховувати музичну культуру / Грані творчості. Кн. для вчителя, Київ: Рад. Шк.. 1989. с. 272.
4. Большой толковый психологический словарь / Артур Ребер. Москва: Вече-АСТ, 2000. 596 с.
5. Гончаренко С. У. Український педагогічний словник. Либідь. Київ, 1997. 330 с.

6. Крутецький В. А. Формування і розвиток здібностей учнів / Радянська школа. 1972. № 4. С. 23–27.

7. Леонтьев А. Н. О формировании способностей // Вопросы психологии. 1960. № 1. С. 7–17.

8. Музыкальные способности. Краткий психологический словарь / под общ. ред. А. В. Петровского, М. Г. Ярошевского. 2-е изд., расш., испр. и доп. Ростов н/Д, 1999. 431 с.

9. Рубинштейн С. Л. Проблемы общей психологии. Москва: Педагогика, 1973. 424 с.

10. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. Избранные труды: В 2 т. Т. 1. Москва. Педагогика, 1985. 328 с.

Чуй Оксана

ПОЛІХУДОЖНІЙ РОЗВИТОК ШКОЛЯРІВ У ПРОЦЕСІ ІНТЕГРОВАНОГО НАВЧАННЯ НА УРОКАХ МИСТЕЦТВА

З утвердженням гуманістичних ідей в освітній системі України виникає нова суспільна потреба використання універсальних можливостей мистецтва у формуванні особистості, здатної до творчого самовираження, самореалізації. Важлива роль в означеному процесі відводиться художньо-естетичній освіті та поліхудожньому вихованню учнів у закладах загальної середньої освіти (далі ЗЗСО), що спрямовані на формування в молоді гуманітарного й системного мислення, розвиток системи духовно-моральних та естетичних цінностей. Сучасна інтегрована мистецька освіти та предмети художньо-естетичного циклу в ЗЗСО покликані сприяти вирішенню цих завдань, бо саме вони мають великий вплив на духовну сферу дитини.

Проблема інтегрованого навчання школярів розглядається на законодавчому рівні. Так, у Законах «Про освіту» (2017), «Про середню освіту» (2019), Державному стандарті початкової і середньої освіти (2018) та концепції Нової української школи (далі НУШ) (на період до 2029 року) йдеться про обов'язкове оволодіння учнями культурною компетентністю. Вона передбачає залучення до різних видів мистецької творчості (образотворче, музичне та інші види мистецтв) шляхом розкриття і розвитку природних здібностей, творчого вираження особистості [3].

Ціла низка педагогічних досліджень присвячена різним аспектам поліхудожнього розвитку школярів та інтегрованого

вільно конструювати на музичному матеріалі неповторні мелодії та рухові комбінації має великий потенціал для розвитку творчих здібностей дитини.

Дошкільний вік – період, коли закладається початкові здібності, що обумовлюють можливість залучення дитини до різних видів діяльності. Що стосується музичного розвитку, то завдання педагога виявити та розвинути музичні здібності дитини, ознайомити з музикою з раннього дитинства.

Музика, особливо співи, поліпшують мову дітей. Співаючи, діти змушені протяжно вимовляти слова, що формує чітку вимову, сприяє правильному засвоєнню слів. Крім того, слова в пісні підпорядковані певному ритму, що також допомагає вимові важких звуків і складів.

Дитина, наслідуючи дорослого, підспівує окремі звуки, кінці фраз, а потім і нескладні пісеньки і «підспівки», пізніше починається становлення власне співочої діяльності. І тут завдання педагога – прагнути розвинути у дітей співоче звучання, збільшити доступний для цього віку обсяг вокально-хорових навичок. Дітей можна підводити до того, щоб вони передавали у співі своє ставлення до виконуваного твору. Наприклад, деякі пісні треба співати бадьоро і весело, а інші – ніжно і лагідно.

Діти, які постійно співають, мають низький показник внутрішньої агресії. Психологи помітили, що там, де панує гарна музика, а особливо де домінує спів (спів – це інтонація, пропущена через живе серце), дитячі осередки врівноважені, діти мають рівні, стабільні стосунки, є більш чуйними один до одного. Там, де вихователь невтомно працює над розвитком творчої свідомості дітей, розширюючи пізнання ігровим способом, результат має блискучі показники.

У музичному вихованні сприйняття музики дітьми є провідним видом діяльності. І виконавство та творчість дітей базується на яскравих музичних враженнях. Відомості про музику даються в опорі на її «живе» звучання. Розвинуте сприйняття збагачує всі музичні здібності дітей, а види музичної діяльності сприяють розвитку здібностей дитини.

Змістом музичного виховання дошкільника є прилучення його до різних видів музичної діяльності, формування уваги та інтересу до музики. У цей період формується, насамперед, сприйняття музики. Воно займає провідне місце у вихованні дітей в цілому.

доброта, уміння співчувати іншим людям тощо. Музика, яка сприймається голосовим рецептором, діє на загальний стан всього організму дитини, викликає реакції, пов'язані із зміною кровообігу, дихання. Співи розвивають голосовий апарат, поліпшують мовлення, сприяють виробленню вокально-слухової координації. Правильна поза під час співу регулює і поглиблює дихання. Заняття ритмічними рухами, танцями поліпшують поставу, сприяють виробленню у дітей пружності та координації рухів, спритності, виробляють чіткість ходьби та легкість бігу. Таким чином, заняття музикою сприяють загальному розвитку особистості дитини. Взаємозв'язок між усіма сторонами виховання складається в процесі різноманітних видів і форм музичної діяльності. Емоційна чутливість до музики і розвинений музичний слух у більшості дошкільників дають змогу в доступних формах відгукуватися на добрі почуття і вчинки, допомагають активізувати розумову діяльність і, постійно вдосконалюючи рухи, розвивають дітей фізично.

Впливаючи на почуття і думки дітей музика формує їх моральне обличчя, сприяє емоційному пізнанню оточуючого середовища, допомагає його перетворенню, зміні. При допомозі своєї емоційної мови музика діє на почуття, впливає на світогляд дитини, направляє і змінює його, виховує загальну та музичну культуру, художній та музичний смак, формує особистість дитини.

Музиці відводиться особлива роль у вихованні дитини. Вперше на слух вона сприймає музику з колисковими. Вони чинять своєрідну магічну силу на дитинча – в уяві формуються образи, розвивається яскрава фантазія. Нерідко, розвиток дітей яким співали в дитинстві колискові пісні відрізняється широким кругозором та спритною уявою, що підтверджує попередні рядки. Пізніше, цілеспрямоване музичне виховання дитина отримує в дитячому садку, і надалі, в школі. Музичне виховання є одним із засобів формування особистості дитини.

Розуміючи актуальність цієї проблеми, в дитячому садку велике значення приділяється вихованню творчої активності дитини, здатної під впливом емоцій бачити, відчувати, милуватися, любити, слухати, творити прекрасне в житті, в природі, в мистецтві, в суспільстві вцілому.

Завданням сучасної музичної педагогіки є вміння виявити у дітей потенційні можливості творити на базі хороших музичних вражень. Річ у тому, що вміння дітей вигадувати, творчо і

навчання. Проблема поліхудожнього розвитку особистості знайшли відображення у працях В. Алієва, О. Бузової, В. Киященко, Л. Масол, М. Новицького, Г. Падалки, Л. Предтеченської, Т. Рейзенкінд, О. Рудницької, Л. Савенкової, Г. Шевченко, О. Щолокової, Б. Юсова та інших. Питання інтегративної освіти вивчали П. Атутова, С. Батишева, О. Федорова, В. Кондакова, П. Новикова, І. Зверєва, В. Максимова, Н. Сорокіна, П. Кулагіна, В. Фоменко й інші.

Ураховуючи актуальність означеної наукової проблеми **метою** статті визначили обґрунтування значення інтегрованого навчання у поліхудожньому розвитку школярів.

Сучасний стан полікультурного розвитку підростаючої особистості дитини характеризується як особливо складний та бездуховний. Негативний вплив телебачення, інтернет-мережі провокує до аморальності, злочинності, жорстокості людини та соціуму. Наслідком цього стає знецінення моральних норм та установ, загальносуспільна безкультурність, безавторитетність педагога-вихователя, зниження вагомості та значущості ролі освіти у вихованні та розвитку підростаючого покоління.

Як стверджує І. Бех розвиток особистості є багатофакторним процесом, який залежить від низки об'єктивних і суб'єктивних чинників. З-поміж об'єктивних – це соціально-історичні особливості, культурні традиції країни, її система освіти; суб'єктивних – особистісні якості педагогів, рівень їхньої педагогічної майстерності, психологічні особливості та ціннісні орієнтації учасників виховного процесу [1, с. 12].

Останнім часом увага науковців (О. Базелюк, О. Гайдамака, О. Ільченко, Л. Масол, Г. Падалка, О. Рудницька, Б. Юсов; Г. Шевченко та ін.) зосереджена на поліхудожньому розвитку школярів та залученні їх до різних видів мистецтв, що розглядається залучивим чинником художнього виховання. На думку Г. Падалки, мистецьке навчання повинно «вписуватись» і органічно співвідноситись із поліхудожнім» [4, с. 13].

Одним із компонентів всебічно розвиненої, творчої особистості є поліхудожній підхід у вихованні. Л. Масол вважає, що «поліхудожній підхід – це якісно новий рівень педагогіки, для якого недостатньо простого взаємного ілюстрування й підкріплення даного виду мистецтва прикладами з інших галузей». Водночас дослідниця зазначає, що не зважаючи на спорідненість сутності понять «поліхудожній», «інтегрований» їх зміст відрізняється від професійно-мистецтвознавчого, метою

якого є практичні навички та знання стосовно мистецтва минулого. Сутність поліхудожнього та інтегративного підходу заключається в забезпеченні педагогічних умов для творчого процесу [2, с. 60].

Науковці Б. Юсов і Г. Шевченко справедливо стверджують, що поліхудожній розвиток школярів зумовлює досягнення окремого виду мистецтва через обов'язкове включення до його інших, художнього мислення, яке спирається на засоби художньої виразності, художню мову, художньо-образний зміст мистецьких творів. Поліхудожній розвиток є обов'язковою умовою формування креативності особистості [5, с. 46].

Відтак, вважаємо, що поліхудожній розвиток особистості ефективно відбуватиметься у процесі вивчення різних видів мистецтв як під час уроків музичного мистецтва так і в позакласній та позашкільній діяльності школярів. Саме тут стають у нагоді інтегровані уроки, що дають учневі досить широке і яскраве уявлення про світ, в якому він живе, про взаємозв'язок явищ і предметів, про взаємодопомогу, про існування різноманітного світу матеріальної і художньої культури. Мета інтегрованого навчання – формування в учнів цілісного світосприйняття, активізація їх пізнавальної діяльності; підвищення якості засвоєння сприйнятого матеріалу; створення творчої атмосфери в колективі учнів; виявлення здібностей учнів та їх особливостей; формування навичок самостійної роботи школярів з довідковою літературою, таблицями міжпредметних зв'язків, опорними схемами; підвищення інтересу учнів до матеріалу, що вивчається; ефективна реалізація розвивально-виховної функції навчання.

Інтегрований урок мистецтва – широке поле для творчості учнів. Вона виявляється у різних видах діяльності на уроці. Так, у музичному сприйманні – як надзвичайна спостережливість, уміння підміняти незвичайне, неповторне, простежити динаміку розвитку музичних образів і т.п., в оцінюванні – у багатстві уявлень, незвичайності асоціацій, прагненні до самостійної оцінки, оригінальних обґрунтувань тощо; у процесі виконавської діяльності: хоровому, сольному співі, грі на музичних інструментах, музичних іграх, рухах під музику – як потреба у власній інтерпретації мелодій; у власній творчій діяльності учнів – як створення ними музичних образів на основі засвоєних знань.

3. Занков Л. В. Развитие школяров в процессе обучения. Москва, 1967. 132 с.

4. Папуча М. В. Проблемы психологии личностного развития. Ніжин: ПП Лисенко М. М., 2008. 384 с.

5. Розіна І. В. Психологічні особливості розвитку креативних форм мислення в підлітковому віці: автореф. канд. псих. наук: 19.00.07. Південноукраїнський національний педагогічний ун-т ім. К. Д. Ушинського. 2009. 21 с.

6. Щукина Г. И. Педагогические проблемы формирования интересов учащихся. Москва: Педагогика, 1988. 203 с.

Мацюк Мар'яна

МУЗИЧНИЙ РОЗВИТОК ДІТЕЙ ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ

Музика – могутнє джерело думки. Без музичного виховання неможливий повноцінний розумовий розвиток дитини. Першоджерелом музики є не тільки навколишній світ, а й сама людина, її духовність, мислення і мова. Музичний образ повному розкриває перед людьми особливості предметів і явищ дійсності. Увага дитини немовби зосереджується на предметах і явищах, які в новому світлі відкрила перед нею музика, і її думка малює яскраву картину, а ця картина проситься в слово.

Музика розвиває дітей розумово. Окрім різноманітних відомостей про музику, які мають пізнавальне значення, бесіда про неї включає характеристику її емоційно-образного змісту. Словниковий запас дітей збагачується новими образними словами і виразами, що характеризують настрої, почуття, які передаються у музиці. Різноманітний зміст музичних творів обумовлює розвиток фантазії, уяви, уваги, музичних та творчих здібностей. Сприйняття музики вимагає від дітей зосередженості, співпереживання, кмітливості, тобто воно тісно пов'язане з розумовими процесами. Діти дослухаються до звучання, порівнюються схоже і різне звучання, відзначають характерні смислові особливості художніх образів, вчать розумітися на структурі твору. Крім того музика має велике пізнавальне значення. В ній відображені життєві явища, які збагачують дошкільників новими уявленнями.

Музика надзвичайно сильно розвиває емоційну сферу дитини. Емоційний відгук на музику – одна з найголовніших музичних здібностей, яка пов'язана з розвитком емоційного відгуку в житті. З вихованням таких якостей особистості як

думати, відповідно знання засвоюються свідомо, у процесі активної праці. До того ж основна мета проблемного навчання полягає в забезпеченні активного ставлення підлітків до оволодіння знаннями, інтенсивного розвитку їхньої самостійної пізнавальної діяльності та індивідуальних творчих здібностей. Проблемність – важливий стимул пізнавальної активності. Проблемні ситуації виникають тоді, коли в учнів для успішного розв'язання пошукового завдання не вистачає потрібних знань. Тобто, в основі проблемної ситуації лежить суперечність між тим, що учні знають, і тим, що вони повинні знати. Таким чином, виникає бажання й потреба читати, думати, вивчати, досліджувати.

Основними показниками ефективності проблемного навчання є: істотне підвищення якості оволодіння учнями навчальним матеріалом і забезпечення можливостей його раціонального використання в нових умовах діяльності; формування пізнавальних потреб та інтересів учнів, бажання вчитися; розвиток творчих здібностей та емоційно-вольових якостей учнів. Тобто, проблемність та активізація навчального процесу взаємопов'язані. Адже в основі формування пізнавальних інтересів лежить систематична активізація розумових сил підлітка, його вольових зусиль під час розв'язання навчальних завдань. Таким чином, застосування проблемного навчання великою мірою сприяє розвитку активності й самостійності школярів, що є однією з головних умов формування в них стійких пізнавальних інтересів. Проблемні питання активізують не тільки пам'ять, а й мислення. Підлітки, засвоюючи нове, самі шукають, переживають, уявляють, «відкривають». Адже відомо, що інтерес учня до навчання істотною мірою залежить від інтенсивності його розумової праці, від його особистих зусиль.

Узагальнюючи усе вищезазначене можна зробити висновок, що формуючи та розвиваючи пізнавальний інтерес варто враховувати не лише особливості навчально-пізнавальної діяльності, а й вікові особливості учнів, їх вподобання.

Список використаних джерел:

1. Асеев В. Г. Мотивация поведения и формирование личности. Москва: Мысль, 1976. 158 с.
2. Бібік Н. М. Формування пізнавальних інтересів молодших школярів. Київ, 1997. 90 с.

Підсумовуючи сказане можна зробити наступні висновки. Поліхудожнє виховання представляє особистісно зорієнтоване планомірне долучення школярів до різних видів мистецтва у їх взаємодії, результатом якого є формування комплексу естетичних властивостей особистості, поліхудожньої свідомості та здатності до поліхудожньої діяльності, що забезпечують готовність до художньо-творчої самореалізації і художньо-естетичного самовдосконалення.

Список використаних джерел:

1. Бех І. Д. Особистісно-орієнтована модель виховання як науковий конструкт. *Психолого-педагогічні проблеми сільської школи: зб. наук. праць УДПУ ім. Павла Тичини*. Умань, 2002. Вип. 3. С. 12–22.
2. Масол Л. М. Інтеграція в системі шкільної мистецької освіти і поліхудожня підготовка вчителів. *Психолого-педагогічні проблеми сільської школи*. Вип. 4. Київ : Наук. світ, 2003. С. 7–15.
3. Нова українська школа: концептуальні засади реформування середньої школи / за заг. ред. М. Грищенко. Київ : МОН України, 2016. 34 с.
4. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва: теорія і методика викладання мистецьких дисциплін : монографія. Київ : Освіта України, 2008. 274 с.
5. Юсов Б. П., Шевченко Г. П. Взаємодія та інтеграція мистецтв у поліхудожньому розвитку школярів : рекомендації до розробки комплексних програм з мистецтва для шкіл та позакласних занять. Луганськ, 1990. 180 с.

Фесюк Ольга

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ СУЧАСНИХ ОСВІТНІХ ТЕХНОЛОГІЙ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Нова українська школа ставить високі вимоги до організації освітнього процесу у закладах загальної середньої освіти (далі ЗЗСО). Пошук перспективних шляхів удосконалення музичного навчання школярів передбачає необхідність упровадження нових підходів до всебічного забезпечення уроку музичного мистецтва методичними рекомендаціями, дидактичними матеріалами та необхідними мультимедійними технічними засобами. Відповідно, діяльність учителя стане набагато ефективнішою, зорієнтованою на поліхудожній, творчо-

естетичний розвиток підростаючої особистості, формування в неї інтересу до музики.

Дослідженню різних аспектів використання мультимедіа в освітньому процесі ЗЗСО присвячено низку науково-педагогічних розвідок. Так, розробка методичних основ проектування, створення та використання мультимедійних навчальних програм та комплексів; використання засобів мультимедіа в процесі навчання майбутніх учителів інформаційним технологіям знайшла своє відображення у працях Т. Бабенко; мультимедіа як засіб підвищення ефективності навчання в школі вивчала Ю. Єгорова; мультимедіа як дидактичний засіб вищої школи розглянула Н. Клемешова тощо. Найбільший інтерес викликають дослідження теоретичних і практичних основ комп'ютерно-розвиваючого навчання іншими вченими (В. Антипова, Г. Бокаєва, О. Горбуненко, О. Гребенюк, Н. Сергєєва, Л. Сухорукова тощо). Науковці (В. Янкул, В. Штепа, М. Фіцула, О. Ростовський) вказують, що спеціальні технічні засоби навчання (мультимедіа) є важливим і необхідним чинником засвоєння знань.

Таким чином, ураховуючи актуальність означеного питання, а також потребу в удосконаленні освітнього процесу ЗЗСО із застосуванням мультимедіа **метою** статті визначили обґрунтування особливостей використання мультимедійних технологій на уроках музичного мистецтва.

У світлі інноваційних змін у шкільній освіті постає проблема впровадження сучасних освітніх технологій які сприятимуть удосконаленню процесу навчання. До них відносимо мультимедійне забезпечення, що є ефективним засобом підвищення якості уроку музичного мистецтва.

Технологія охоплює людські ресурси (вчителя й учнів як суб'єктів освіти), інтелектуальні ресурси (знання та ідеї), технічні ресурси (засоби і прийоми організації освітньої діяльності, зокрема аудіовізуальні, мультимедійні) [6]. Педагогічна (освітня) технологія (грец. *technē* – майстерність і *logos* – слово, вчення) – сукупність психолого-педагогічних настанов, які визначають спеціальний підхід і композицію форм, методів, способів, прийомів, засобів (схем, креслень, діаграм, карт) у виховному процесі [5, с. 98].

Вважаємо за доцільне з'ясувати використання феномену «мультимедіа» в освітньому процесі ЗЗСО, зокрема в музично-педагогічній освіті. В наукових дослідження «мультимедіа»

встановлення загальних наукових принципів, що пояснюють різні явища.

Розвиток пізнавальних інтересів підлітків з віковими змінами знижується у порівнянні із молодшим шкільним віком. Спостереження та аналіз поведінки підлітків дають право стверджувати про зниження інтересу підлітків не лише до навчання, а й до пізнання взагалі. Знижується пізнавальна активність, зменшується загальне прагнення учнів до наукових, теоретичних знань.

Тому дуже важливо у даному віці розвивати пізнавальний інтерес, що стає виразнішим, стійкішим і змістовнішим. Він є більш високим рівнем мотиву ніж усі інші, яким учень керується повсякденно, а не в перспективі. Він є «самим особистісним» для дитини і не лише впливає на розвиток особистості підлітка, а й визначає її спрямованість. Пізнавальний інтерес стимулює бажання і прагнення школяра до відкриттів, довідатись більше та проникнути в раніше невідоме за будь-яких обставин, долаючи на цьому шляху неважливо які перешкоди та перепони [2].

У дослідженнях Б. Ананьєва, Л. Божович, Л. Виготського, В. Крутецького, С. Рубінштейна та інших вчених доведено, що пізнавальний інтерес є основою практично будь-якої діяльності, і навчальної зокрема. Низький її рівень стає на перешкоді ефективної організації освітнього процесу, оскільки знання, отримані у готовому вигляді, учням складніше застосувати при поясненні спостережуваних явищ і вирішенні конкретних практичних завдань [3].

Сьогодні важливо організувати таке навчання, яке б забезпечувало залучення підлітків у процес активного самостійного пошуку й «відкриття» нових знань. Нині це вимога часу й суспільства в цілому, адже є потреба в активних, ініціативних і творчих людях, здатних приймати власні нестандартні рішення, творчо виконувати будь-яку діяльність. Науковці стверджують, що методи, які спонукають учнів до активної роботи, до пошуку, викликають у них позитивні емоції. Емоційно забарвлений матеріал краще запам'ятовується і має характер усталеності.

З'ясовано, що використання проблемного методу в навчальному процесі – ефективний засіб активізації пізнавальної діяльності учнів. Адже проблемне навчання дає змогу залучити до роботи усіх учнів класу, це спонукає кожного

перетворенню дійсності. Будь-яку діяльність людина, мотивована пізнавальним інтересом, виконує більш ефективно. Пізнавальний інтерес – найважливіша якість особи, яка складається в процесі життєдіяльності людини, формується в соціальних умовах його існування і жодним чином не є властивим людині від народження. Інтерес виступає як найенергійніший активатор, стимулятор діяльності, реальних наочних, учбових, творчих дій і життєдіяльності в цілому. Особливу значущість пізнавальної інтерес має шкільні роки, коли навчання стає фундаментальною основою життя, коли до системи утворення пізнання дитини, підлітка, привернуті спеціальні установи і педагогічно підготовлені кадри. Інтерес формується і розвивається в діяльності, і вплив на нього надають не окремі компоненти діяльності, а весь її комплекс: характер, процес, результат. Інтерес – це «сплав» багатьох психічних процесів, що створюють особливий тонус діяльності, особливі стани особи (радість від процесу навчання, прагнення заглиблюватися в пізнання предмету, що цікавить, в пізнавальну діяльність, переживання невдач і вольові прагнення до їх подолання).

Провідною діяльністю підлітків є пізнавальна діяльність, що спрямована на здобуття знань, розвиток інтересів та здібностей. Учені розглядають пізнавальний інтерес як окремий вид інтересу, що окреслює емоційно-пізнавальне ставлення особистості до предметів, явищ, подій, а також до певних видів діяльності, які мають важливе значення для людини.

Розвиток інтересу – це суто індивідуальний процес. Важливим його чинником є оточення особистості, суспільні чинники та процеси навчання і виховання. Активність підлітка у суспільстві, у колективі є рушійною силою розвитку інтересів.

У навчальному процесі вагомий вплив на розвиток пізнавального інтересу має методична система вчителя: стиль провадження педагогічної діяльності, використані форми, засоби та методи навчання, їх співвідношення та врахування вікових особливостей підлітка.

Якщо у молодшому шкільному віці переважає безпосередній інтерес до нових фактів та явищ, пов'язаних з навчальним матеріалом уроку, то у молодшому підлітковому віці домінує інтерес до пізнання істотних властивостей предметів і явищ, а у старшому – починає формуватись інтерес до причинно-наслідкових зв'язків, з'ясування закономірностей і

розглядається різнобічно:

1) по-перше, як засіб підвищення ефективності навчання на заняттях з музичного мистецтва у ЗЗСО та з фахових дисциплін у закладах вищої освіти;

2) по-друге, як засіб психолого-педагогічного впливу на особистість учнів та студентів в умовах новітніх інформаційних технологій навчання;

3) по-третє, як засіб навчання та інструмент розробки педагогічних програм;

4) по-четверте, як засіб розвитку творчих здібностей та образного мислення студентів на заняттях з фахових дисциплін з використанням мультимедійних технологій тощо [1; 4; 5].

Як слушно стверджує В. Гладуш, мультимедійні технології є нині найбільш «модним» напрямом використання інформаційно-комп'ютерних засобів у сфері освіти. У широкому сенсі «мультимедіа» означає спектр інформаційних технологій, що використовують різноманітні програмні та технічні засоби з метою найбільш ефективного впливу на користувача [2, с. 113].

Отже, мультимедіа – це система комплексної взаємодії візуальних і аудіоефектів під управлінням інтерактивного програмного забезпечення з використанням сучасних технічних і програмних засобів, які об'єднують текст, звук, графіку, фото, відео тощо в одному цифровому відтворенні.

На думку науковців (К. Баханова, І. Дичківська, К. Завалко, С. Зуєва, Н. Мілюкової, О. Чайковської та ін.) сучасні інноваційні технології надають можливість одночасного поєднання в мультимедіа графічного зображення, аудіо (звукової) і візуальної інформації, комбінувати її різні форми представлення (текстової, звукової, графічної, анімаційної, відео) [3]. Відтак, всебічно освічений, медіаграмотний учитель музичного мистецтва повинен уміти послуговуватися усім арсеналом мультимедійних засобів, а саме: проводити уроки з їх застосуванням, створювати власну електронну продукцію, використовувати різні комп'ютерні програми для музичного навчання тощо. Ці засоби володіють великим емоційним зарядом і активно включають увагу користувача (слухача), а тому сприятимуть створенню повноцінного уроку музичного мистецтва.

Розглянемо основні напрями та особливості використання мультимедійних технологій на уроці музичного мистецтва в школі.

Інформаційні технології дозволяють комплексно використовувати на уроках текстову, звукову, графічну й відеоінформацію – створюється новий мультимедійний контент. Приміром, результатом гармонійного поєднання знань комп'ютерної грамоти з музикою, образотворчим мистецтвом і літературою є якісно сучасний інтегрований урок.

До мультимедійних засобів навчання відносять:

1. дидактичну техніку (ноутбук, інтерактивна дошка, планшет, кінопроектори, медіапроектори, телевізори, відеомагнітофони);

2. аудіовізуальні засоби: екранні посібники статичної проекції (діафільми, діапозитиви, транспаранти, дидактичні матеріали для епіпроекції);

3. окремі посібники динамічної проекції (кінофільми, кінофрагменти, кінокільцівки), фонопосібники (грамзаписи і магнітофонні записи, відеозаписи, радіо-і телевізійні передачі).

Для підготовки та проведення уроку музичного мистецтва із застосуванням мультимедійних технологій учителю потрібно знати структуру пропонованого заняття, зміст його кожного етапу.

Мультимедійний урок (комбінований) музичного мистецтва в школі складається з логічно-обґрунтованих частин, які мають таку послідовність.

- оголошення теми уроку;
- вступ (вступна бесіда);
- пояснення нового матеріалу з використанням мультимедійної демонстрації;
- формування навичок музичного сприймання (відео-презентація);
- розучування, чи художнє виконання пісенного матеріалу (відео-демонстрація);
- підведення підсумків уроку.

Послідовність частин уроку може змінюватись. Незмінними кроками є: тема уроку, вступ (вступна бесіда), засвоєння нового матеріалу, підсумки уроку.

Наведемо приклад застосування мультимедійних технологій під час здійснення кожного етапу уроку з музичного мистецтва.

Оголошення теми уроку: на екрані з'являється запис теми уроку. Учитель разом з дітьми читає запис.

Вступ (вступна бесіда): на екрані з'являються головні герої, які розповідатимуть про музичне мистецтво. Вони

ПІЗНАВАЛЬНИЙ ІНТЕРЕС ЯК ОСНОВА УСПІШНОЇ НАВЧАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПІДЛІТКІВ

Пізнавальний інтерес – важливе особистісне утворення та характеристика навчального процесу. У контакті з оточуючим світом людина знайомиться з новими предметами і сторонами діяльності. Коло щось набуває деяку значимість для людини, воно викликає у неї інтерес, специфічну направленість на неї особистості. Являючись вираженням загальної направленості особистості, пізнавальний інтерес охоплює усі психічні процеси: сприйняття, пам'ять, мислення тощо; спрямовує розвиток розумової, соціальної сфери особистості.

У науково-педагогічній літературі поняття «пізнавальний інтерес» подається як один з найвагоміших чинників, що впливає на якість та результативність навчання підлітків, пов'язаний з формуванням здатності до самостійного здобуття знань, бажанням самовдосконалення, і розглядається у психологічному, педагогічному, соціологічному та філософському аспектах.

Основою позитивного ставлення до навчання та самоосвіти є пізнавальний інтерес, який мобілізує увагу дитини, сприяє її загальному психічному розвитку, активації пізнавальних інтересів, мислення, більш успішному засвоєнню знань, спрямовує до самостійного пошуку нової інформації, розширення світогляду. Саме у підлітковому віці змінюється структура інтересів, відбувається стале формування потреб та ідеалів. Ці зміни вивчалися психологами В. Асєєвим, Г. Щукіною та іншими [1, 6]. У працях психологів А. Маркова, Н. Морозова, О. Попова та інших окреслено проблеми розвитку пізнавального інтересу підлітків. Особливості розвитку підлітків вивчали Л. Божович, Л. Виготський, Д. Ельконін, Е. Еріксон, В. Крутецький. Теорія інтересу в психології та педагогіці розглядається в працях науковців Б. Ананьєва, Ю. Бабанського, В. Бондаревського, В. Мясіщева, М. Цветкова та інших.

Особливістю пізнавального інтересу є його здатність збагатити і активізувати процес не тільки пізнавальної, але і будь-якої діяльності людини, оскільки пізнавальний початок є в кожній із них. Будь-який вид людської діяльності містить в собі пізнавальний початок, пошукові творчі процеси, сприяючі

Правильний спів сам по собі є охороною голосу. При формуванні співочого голосу слід враховувати особливості анатомії та фізіології голосового апарату, що дасть змогу зрозуміти складний процес голосоутворення. Педагогу слід пам'ятати, що для збереження голосу в дітей, крім правильного добору репертуару і використання його, необхідно знати про ті профілактичні заходи, які запобігають різним змінам або захворюванням голосового апарату.

Хорове виконання будь-якого твору вимагає від співаків володінням цілим комплексом вокально-хорових навичок. Сучасний шкільний учитель повинен володіти чіткою і виразною диригентською технікою, дбати про ансамблевість хорового співу, працювати над дикцією, інтонацією, звуковеденням тощо. Всі ці навички школярі здобувають під час співу у хорі та на уроках музичного мистецтва. Як правило, кожен твір містить декілька завдань, які на даному етапі навчання становлять собою основні труднощі для учнів. Педагог повинен зосередити основну увагу на їх вирішення. Водночас, вчитель має акцентувати увагу школяра на такі елементи співацького процесу, як активність дихання, чистота унісону, ансамбль, якість звуку. Тут слід відзначити, що не всі методи та художньо-технічні прийоми, які використовують при роботі із дорослими співаками можна використати в роботі з дітьми. Навчання дітей пов'язане з цілим комплексом труднощів. І це повинен враховувати вчитель музичного мистецтва при роботі зі школярами.

Список використаних джерел:

1. Гадалова І. М. Музика та співи. Методика викладання: навч. посіб. Київ: Вища школа. 1996. 425 с.
2. Добровольская Н., Орлова Н. Что нужно знать учителю о детском голосе. Москва, 1972. 271 с.
3. Михайлова М., Шувалова О. Хорова робота в початковій школі / *Мистецтво у школі*. 2003. №3. С. 43 – 47.
4. Печерська Е. П. Уроки музики в початкових класах: навч. посіб. Київ: Либідь, 2001. 272 с.

вітаються з учнями, ведуть між собою та учнями діалог відповідно до теми уроку.

Учитель (за бажанням) може продовжити з учнями цей діалог.

Демонстрація пісні: звучить зразковий варіант виконання пісні (з супроводом чи a-cappella) перед її розучуванням.

Розучування пісні: на екрані – слова пісні та графічний запис мелодії (1-2 класи), ноти та слова пісні (3-4 класи). Учні можуть слідувати за графічним зображенням мелодії разом з персонажем пісні або за нотним записом пісні звертати увагу на «графіку» мелодії (рух мелодії вгору, вниз, на місці, стрибками).

Зображення нотного тексту пісні введене до структури мультимедійного уроку перш за все для педагога – він може не звертатися до друкованого посібника. Вивчення нотної грамоти та спів із нот не передбачені державними вимогами до рівня загальноосвітньої підготовки учнів.

Таким чином, учитель застосовує різні методики розучування пісні – на слух, з графічного запису.

Караоке: звучить супровід до пісні, на екрані – текст у режимі караоке. У такому режимі вчитель опрацьовує зміст кожного куплету, виконавський розвиток вокального твору. Учні готуються до «концертного» виконання пісні.

Розповідь про музику: головні герої ведуть діалог про музичне мистецтво – обговорюють твір для слухання, пригадують історію його створення, розповідають про композитора, дають визначення окремих музично-теоретичних понятті і термінів.

Звуковий супровід ілюструється світлинами, портретами, слайд-шоу, творами живопису, відеофрагментами тощо.

Педагог може продовжити з учнями діалог про музику, повторити теоретичні визначення.

Сприймання музики: прослуховування музичного твору. На моніторі – лише автор і назва твору. Заставка таких кроків «нейтральна», це не відволікає учнів від сприймання самої музики.

Аналіз прослуханого твору: питання головних героїв до учнів. Учні відповідають самостійно, іноді – за допомогою підказок на моніторі (слів-характеристик музики при включенні функції F12).

Учитель може доповнити аналіз прослуханого твору власними питаннями, завданнями.

Тестові завдання: питання для перевірки знань матеріалу уроку з варіантами відповідей.

Підведення підсумків уроку: діалог головних героїв. Учитель, за бажанням, може продовжити з учнями цей діалог.

Підсумовуючи зазначимо, що використання мультимедійних засобів є необхідною ланкою у роботі творчого викладача тому, їх арсенал дидактичних можливостей дуже великий. Сюди відносимо урізноманітнення форм подання інформації, навчальних завдань; забезпечення зворотного зв'язку, широкі можливості діалогізації навчального процесу; широку індивідуалізацію процесу навчання, розширення поля самостійності; широке застосування ігрових прийомів; активізація навчальної роботи учнів, посилення їх ролі як суб'єкта учбової діяльності; посилення мотивації навчання.

Список використаних джерел:

1. Бабенко Т. А. Применение средств мультимедиа в процессе обучения будущих учителей информационным технологиям: дисс канд. пед. наук : 13.00.08. Армавир, 2003. 201 с.

2. Гладуш В. А., Лисенко Г. І. Педагогіка вищої школи : теорія, практика, історія: навч. посіб. Дніпропетровськ, 2014. 416 с.

3. Дичківська І. М. Інноваційні педагогічні технології. Київ: Академвидав, 2004. 218 с.

4. Єгорова Ю. Н. Мультимедиа как средство повышения эффективности обучения в общеобразовательной школе : дисс канд. пед. наук: 13.00.01. Чебоксары, 2000. 196 с.

5. Новолокова Н. П. Енциклопедія педагогічних технологій та інновацій. Харків «Основа», 2012. 176 с.

6. Пехота О. М., Кіктенко А. З., Любарська О. М. Освітні технології : навч.-метод. посіб. / За заг. ред. О. М. Пехоти. Київ: А.С.К., 2001. 256 с.

**Соляр Лариса
Яскевич Валерій**

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ІНТЕРАКТИВНИХ ФОРМ І МЕТОДІВ НАВЧАННЯ НА ЗАНЯТТЯХ З ОСНОВНОГО МУЗИЧНОГО ІНСТРУМЕНТУ

В сучасному закладі вищої освіти значна увага приділяється організації навчального процесу в умовах

інтонування. Термін «інтонування» у музикознавчій і музично-педагогічній літературі використовують як у широкому, так і у вузькому розумінні. У вузькому сенсі це поняття означає точне відтворення висоти звуку. Більш широке тлумачення цього терміну, запроваджене академіком Б. Асаф'євим, виходить за межі точного відтворення висоти звуків і передбачає повноцінне художнє виконання музики – розкриття її змісту, стилю, жанру, обумовлене багатьма іншими чинниками у взаємодії всіх елементів виразності. У цьому випадку термін «інтонування» вживається у вузькому його значенні. Це питання вивчало багато педагогів-методистів (І. Гейнріхс, А. Раввінов, Н. Орлова, В. Бєлородова, С. Гладка, Н. Кулікова та інші).

Ще одним важливим етапом формування вокально-хорових навичок учнів є розвиток співацького звукоутворення (атаки звуку). Момент звукоутворення називається атакою звука (від італійського *attacca* – напад, наступ). У вокальній педагогіці розрізняють три види атаки: тверда, м'яка й придихова. Усі види атаки пов'язані з відповідною силою голосу. При твердій атаці відбувається затримка дихання, швидке щільне змикання голосових зв'язок до початку звуку. При м'якій атаці змикання відбувається одночасно з виникненням звуку, обумовлюючи його спокійний і плавний початок. При придиховій атаці зв'язки включаються в роботу поступово, їх остаточна установка ніби запізнюється і відбувається вже після початку видиху. Фактично, при атаці відбувається не лише змикання зв'язок, а й швидкий перехід положення гортані від дихального до співацького стану. Спеціалісти вважають, що одним із найважливіших виражальних засобів у співі є атака, оскільки вона визначає якість звучання голосу і залежить від самого музичного твору, структури музичної фрази тощо.

Значне місце у вокально-хоровій роботі з школярами займають вокально-хорові вправи, які сприяють не тільки розвитку співочого голосу, музичного слуху, але й розвивають увагу і уяву, образне мислення, емоційну пам'ять та здатність аналізувати своє виконання [2].

У методичній літературі наголошується на необхідності систематичного використання вправ на вокально-хорових заняттях та розучування їх у певній послідовності, з поступовим ускладненням завдань. Діти повинні зрозуміти, що вправи – це школа вокальної майстерності, і до роботи над ними слід ставитися так само серйозно, як і до роботи над піснею [4].

Виразний спів можливий лише при поступовому розвитку у дітей вокально-хорових навичок, серед яких найбільш важливими є: співоча установка, спів на легато, співоче дихання, звукоутворення, звуковедення, артикуляція, дикція, ансамбль та стрій. Формування вокально-хорових навичок школярів базується на розвитку музичного слуху дітей. Засвоєння співочих навичок виступає необхідною умовою повноцінного розкриття художнього образу творів [4].

Вокально-хорова робота є головною умовою успішної діяльності будь-якого хорового колективу. Оскільки достатньо високий рівень виконання будь-якого хорового твору забезпечує вокально-хорова техніка, то керівник хору повинен постійно турбуватися про її розвиток та удосконалення у колективі. Наріжний камінь її інтонація та хоровий стрій у поєднанні з вірною постановкою голосу, адже якщо такого поєднання не існує, дуже важко досягти відповідного хорового звучання.

Працюючи із шкільним хоровим колективом вчитель повинен враховувати як вікові особливості учасників хору, так і фізіологічні та природні задатки школярів.

На початкових етапах навчання школярі вчать брати дихання за диригентським жестом. Слід наголошувати на його економному використанні: школярі повинні співати так, щоб дихання вистачило до кінця фрази або слова.

Не менш важливим питанням у хоровому співі є звукоутворення. Цей процес тісно пов'язаний із співацькою поставою та диханням. У поняття *співочої постави* входять: навичка правильного тримання корпусу і голови під час співу, а також вміння природно розкривати рот. Співаючи, треба стояти чи сидіти прямо, не витягуючи шиї, не напружуючи її м'язів. Руки краще вільно опустити вниз (це під час співу стоячи), чи вільно покласти на коліна (під час співу сидячи). Язик і губи не повинні бути скованими, млявими, а навпаки – рухливими і пружними; голову не опускати і не задирати вгору, дивитися прямо перед собою. При такій поставі складаються умови для вільного дихання. Корпус не повинен бути млявим або напруженим. У всій поставі повинна бути активність, готовність до співу. Правильна постава є наслідком внутрішньої активності, в той же час сама постава добре впливає на внутрішній стан дитини, добре її організовує.

З процесом звукоутворення пов'язана одна із основних вокально-хорових навичок – процес точного, чистого

кредитно-трансферної системи, розробці освітньо-професійних програм підготовки висококваліфікованих фахівців за новітніми технологіями, що передбачають формування загальних, фахових компетентностей та кінцевий результат – програмні результати навчання. Нові форми організації навчального процесу диктують і нові методи роботи зі здобувачами вищої освіти, а саме, інтерактивну модель навчання, яка передбачає взаємодію викладача і здобувача, впровадження таких форм практичних занять як дидактичні, рольові ігри, дискусії, творчі завдання тощо. Дана проблематика стоїть перед науково-педагогічними працівниками вищої школи, широко обговорюється на сторінках преси, в дослідженнях науковців та в педагогічних колективах вузів. Так, Г. Падалка визначає методологічні орієнтири, якими слід керуватись у виборі методів мистецького навчання. Це – гуманістична спрямованість, національна основа мистецької освіти, особистісно-орієнтований підхід до мистецького навчання, забезпечення системності, мистецького навчання [3, с. 63].

У працях О. Глотова, Е. Пехоти, Г. П'яtkової, розроблені сучасні інтерактивні технології та методика їх застосування у вищій школі. Об'єктом досліджень Г. Козлової, Т. Клубнікової є компетентнісний підхід до навчання здобувачів. Автори доводять, що вирішення цього завдання «...забезпечить впровадження освіти, орієнтованої на компетенції», тому що саме вони «...стають відправною точкою у складанні навчальних планів, формуванні методик навчання і системи діагностики якості освіти» [2, с. 83]. Такий підхід може бути підґрунтям для розробки програм з інших напрямків підготовки, в тому числі мистецьких. Вивчення сучасних методик викладання напряму музичного мистецтва є предметом досліджень В. Буцяк, Я. Сверлюка, Н. Цюлюпи та інших. Незважаючи на значну кількість досліджень цієї проблеми, особливості впровадження в навчальний процес інтерактивних методів навчання у підготовці музикантів залишаються маловивченими.

Суть інтерактивних методів навчання полягає в тому, що навчальний процес здійснюється за умови постійної, активної взаємодії здобувача та викладача, які є рівноправними суб'єктами навчання. Воно є засобом створення в навчальному закладі тієї атмосфери, що найліпше сприяє співпраці викладача та студента, надає можливості дійсно реалізувати особистісно-орієнтоване навчання. Інтерактивне навчання

сприяє формуванню навичок та вмій як предметних, так і загально-навчальних; виробленню життєвих цінностей; створенню атмосфери співробітництва, взаємодії; розвитку комунікативних якостей.

Вчені О. Пометун та Л. Пироженко створили умовну робочу класифікацію інтерактивних технологій за формами навчання (моделями), у яких вони реалізуються. Автори розподіляють їх на чотири групи, залежно від мети заняття та форм організації навчальної діяльності здобувачів: – інтерактивні технології кооперативного навчання; – інтерактивні технології колективно-групового навчання; – технології навчання у грі; – технології навчання в дискусії. Інтерактивні технології навчання науковці поділили на чотири групи: парне навчання, фронтальне навчання, навчання у грі, навчання в дискусії [4, с. 46]. Отже, реалізація інтерактивних методів навчання потребує від викладача створення певних умов, що надають можливості для якісної організації навчального процесу, а саме: – включення всіх без винятку учасників навчального процесу в єдиний процес здобуття та засвоєння знань; – багатосторонній тип комунікації, що відтворюється в навчальному процесі; – створення позитивного комфортного емоційного фону, атмосфери, в якій відбуватиметься процес засвоєння та закріплення знань.

Добираючи методи навчання викладач повинен виходити з того, що метод покликаний активізувати пізнавальну діяльність здобувачів. Він має окреслювати логіку вирішення навчального завдання й визначати спосіб набуття компетентностей зумовлювати можливості, вид та форму обміну інформацією між суб'єктами навчання, здійснювати його управління та регулювання, стимулювати навчання, а також бути способом самоаналізу, аналізу й оцінки навчальної діяльності. Окрім того викладач зобов'язаний співвідносити методи з цілями й завданнями навчання в цілому та конкретного його етапу зокрема. Метод має узгоджуватися із змістом навчального матеріалу, рівнем навчальних досягнень студентів, наявністю відповідних засобів навчання, а також із ступенем методичної підготовки самого викладача, його вміннями застосовувати той чи інший метод. З досвіду роботи можемо стверджувати, що високу ефективність на заняттях основного музичного інструменту показують такі інтерактивні форми та методи як: «мозковий штурм», метод проєктів, метод творчих завдань.

строєм, звукоутворенням, звуковеденням (А. Авдієвський, А. Болгарський, К. Виноградов, А. Мархлевський, К. Пігров, К. Птиця); розкриття емоційності та передачі музично-художнього образу в процесі хорового співу (Ю. Алієв, М. Славкін, Д. Огороднов, В. Попов, О. Ростовський, О. Свєшніков та ін.).

Н. Орлова підкреслює, що вміння виконувати певну дію (в даному разі співати) складається з великої кількості часткових умій або навичок. Одні із них характерні для різних видів діяльності (зосередженість, самоконтроль тощо), інші властиві лише окремій галузі – співу (вміння утворювати вокальний звук, «тягнути» його тощо). Н. Добровольська, Н. Орлова вказують, що «вокальні навички – це комплекс автоматизованих дій різних частин голосового та дихальних апаратів, котрі відбуваються у процесі співу і підпорядковані волевим зусиллям співаючого, його виконавським бажанням» [2, с. 15]. Відповідно до цього вокальні навички поділяються на навички дихання, володіння звуком і володіння словом у тексті.

Існує декілька форм прилучення школярів до заняття хоровим співом. В першу чергу, це уроки музики в закладах середньої освіти, на яких діти знайомляться з основами хорового співу, з різноманітними жанрами хорової музики та хоровою літературою. Додатковою, не менш ефективною, формою залучення школярів до вокально-хорової діяльності є спів в шкільному хорі. Відомі педагоги-хормейстери вважають, що при організації шкільного хору потрібно приймати до нього всіх охочих, не боятися, якщо у школяра слабкий музичний слух або поганий тембр голосу, хоча це, звичайно, потребує додаткової індивідуальної роботи. Перед зарахуванням до хору слід виявити індивідуальні особливості, надалі це надає можливості для спостережень за музичним розвитком дітей. Потрібно враховувати, що при першому прослуховуванні не завжди вдається безпомилково визначити характер голосу і рівень розвитку музичних здібностей. У процесі неспішної вокально-хорової роботи основною вимогою до учнів є розвиток музичного слуху і вокально-хорових навичок, які є необхідними у виразному виконанні вокально-хорових творів [1; 3].

При виконанні творів вчитель спрямовує увагу школярів на красу звучання голосу, на правильне дихання та звукоутворення.

2. Отич О. М. Розвиток педагогічної майстерності майбутнього викладача ПТЗН засобами мистецтва. / *Мистецька освіта в контексті європейської інтеграції*: Збірник наукових праць. Суми–Київ: Сум.ДПУ ім. А. С. Макаренка, 2005. С. 240–249.

3. Паньків Л. І. Теорія та методика підготовки майбутнього вчителя до керівництва учнівськими музичними колективами: автореф. канд. пед. наук: 13.00.02. / НПУ імені М. П. Драгоманова. Київ, 2005. 19 с.

4. Стулова Г. П. Хоровой класс. Теория и практика вокальной работы в детском хоре. Москва: Просвещение, 1988. 126 с.

Сторожук Оксана

ШЛЯХИ ВДОСКОНАЛЕННЯ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЇ РОБОТИ З ШКОЛЯРАМИ

Суспільство нашого часу висуває об'єктивні та певні вимоги до особистості, де провідне значення у її формуванні належить освіті. Це зазначається в законі України «Про освіту», «Про загальну середню освіту». Національна доктрина розвитку освіти України у XXI столітті акцентує увагу на розвитку музичного мистецтва та залученні громадян до культурно-історичних цінностей, збереженню їх традицій. У цьому контексті треба відзначити роль хорового виконавства, яке займає провідне місце у національній культурі України. Саме хорова діяльність учнів є однією з найбільш ефективних і доступних форм музичного навчання дітей. Хорове навчання певною мірою розвиває гуманні почуття учнів, і їхні вокально-інтонаційні здібності. У музикознавстві хоровий спів розглядається як засіб виховання музичної культури особистості школяра. Тому ми приділяємо особливу увагу хоровому співу як найдоступнішому виду дитячої творчості у всій системі освіти.

Питання особливостей хорового виконавства лягли в основу наукових досліджень багатьох педагогів-хормейстерів, які розглядали різні аспекти вокально-хорової діяльності, а саме: розвиток дитячого голосу (О. Апраксина, В. Багадуров, О. Комісаров, Й. Левідов, Г. Стулова та ін.); виховання музичного слуху школярів (В. Белобородова, Н. Борисова, М. Мусаєв, Г. Струве та ін.); робота над ансамблем, дикцією,

Мозковий штурм (брейнстормінг) – розв'язання певної проблеми або завдання за допомогою активного розумового пошуку рішення студента. Він може бути короточасним або тривалим. Це активна форма діяльності, яка розвиває та тренує мозок, формує вміння лаконічно й чітко висловлювати власні думки, за допомогою інструменту.

Метод проектів є однією із найперспективніших складових сучасного навчального процесу і спрямований передусім на розвиток основних освітніх компетентностей здобувача, його здатності до саморозвитку та самоосвіти. Застосування даного методу в музичній освіті створює необхідні передумови для творчої самореалізації студента, сприяє підвищенню навчальної мотивації, посилює практичну значущість отриманих знань та умінь.

Метод творчих завдань – система самостійних, пізнавально-пошукових завдань, спрямованих на закріплення в студентів пошукових мисленевих операцій та на тренування і розвиток їх творчих здібностей у практичних діях (у художній діяльності). На заняття основного музичного інструменту доцільно застосовувати різноманітні творчі завдання відповідно до такої класифікації:

1. Творчі завдання, виконання яких сприяє розвитку: а) ритмічного відчуття; б) ладового, звуковисотного й інтонаційного слуху; в) художньо-образних уявлень й виконавських здібностей у процесі гри на музичних інструментах.

2. Творчі завдання художньо-естетичної спрямованості, через виконання яких формується і розвивається художнє сприймання, оригінальне асоціативне мислення, емоційно-почуттєва сфера.

Для розвитку ритмічного відчуття доцільно використовувати такі творчі завдання:

— Створити ритмічну відповідь на ритмічне запитання викладача;

— Створити ритм, схожий на марш (під нього можна крокувати, на танець, наприклад, вальс або польку (можна танцювати), на пісню-колискову);

— Придумати певну ритмічну послідовність;

— Створити ритмічний супровід до певної тематики дитячих казок (який їх характер і ін.?).

Для розвитку ладового, звуковисотного й інтонаційного слуху варто застосовувати такі творчі завдання:

— Створити мелодію імені;
— Придумати інтонації, звуки, які можна було почути у лісі, також інтонації героїв казок, з якими можна було зустрітися під час музичного «мандрування»

— Передати в інтонації різні почуття: сум, радість, упевненість, спокій тощо.

Для розвитку художньо-образних уявлень і виконавських здібностей у процесі гри на музичному інструменті, зокрема, і дитячих, автор пропонує такі творчі завдання:

— Проілюструвати оповідання, вірш або маленьку історію музично-шумовим супроводом, що містив би певний ритмічний малюнок;

— Створити музичні ілюстрації до казки, запропонованої викладачем [1].

Формуванню і розвитку творчої особистості сприятиме розширення кругозору через усі існуючі інформаційні канали. Особливу увагу необхідно приділяти накопиченню музичних та позамузичних вражень, що має здійснюватись у різноманітних формах роботи, звичайно, якнайбільше – на заняттях основного музичного інструменту, а також і під час відвідування концертів та участі у них тощо. Як відомо, процесом накопичування вражень доцільно керувати, оскільки здобувачі можуть одержати їх із різних і до того ж не завжди педагогічно цінних джерел. Тому у своїй роботі варто звертатись до найкращих зразків різних видів мистецтва, зокрема, музичного, використовуючи при цьому народну, класичну і сучасну музику.

У сучасний процес занять з основного музичного інструменту необхідно включати сукупність інтерактивних методів і засобів для реалізації змісту навчання. Особливо важливо для викладача ґрунтовно оволодіти технологіями навчання, найраціональнішими способами навчання на основі принципів системності, що забезпечить ефективність реального навчального процесу. Адаже в оптимально змодельованому навчальному середовищі створюється комфортний психологічний клімат, студенти налаштовуються на активну й плідну індивідуальну форму роботи, забезпечується розвиток їхньої особистості, формування таких властивостей мислення, як самостійність, швидкість, гнучкість, вміння творчо мислити.

У хорі юнаки відчувають теситурні труднощі тоді, коли тон дається жіночим голосом. Труднощі в голосоутворенні пояснюються інерцією голосу, котрий не відразу здатний пристосуватися до інших умов [1, с. 10].

У багатьох методичних працях обговорюється питання, чи можна співати в період мутації. Проте практика доводить, що спів під керуванням досвідчених педагогів не тільки тренує голосовий апарат, а також і зберігає співацький голос. Навички, котрі набуваються в дитинстві, залишаються і після мутації, а тривале збереження головного легкого звучання в перехідному періоді дає можливість розвивати новий голос.

У мутаційний період необхідно дбайливо ставитися до охорони співацького голосу та багаторазово виконувати методичні вокальні вправи з розвитку співацького голосу, досягати того, щоб здобуті вміння і навички мали автоматизований характер і формувалися на основі застосування знань щодо вокально-хорового мистецтва, шляхом цілеспрямованих планомірних вправлень. Адаже навички і вміння тісно взаємопов'язані.

Правильно організований співацький процес активізує діяльність голосового апарату, зміцнює голосові зв'язки, розвиває приємний тембр голосу. Правильна поза під час співу впливає на рівномірний і глибокий подих. З цього приводу Г. Стулова зазначає: «Систематичність занять співом за правильного звукоутворення та дотримання всіх гігієнічних норм зміцнює серцево-судинну систему, дихальну мускулатуру, збільшує життєву ємкість легенів дітей, підлітків, що цілюще впливає на їх стан здоров'я» [4, с. 108].

Отже, спираючись на дослідження науковців, можна стверджувати, що заняття співом у підлітковому віці має позитивний ефект для організму в цілому.

Завдання педагога-вокаліста – на основі знань усіх особливостей цього перехідного, кризового й бурхливого періоду розвитку особистості надати всебічну допомогу, створюючи сприятливе навчальне середовище для самостійного та успішного розвитку та розв'язання всіх проблем і труднощів.

Список використаних джерел:

1. Антонюк В. Постановка голосу: Навчальний посібник для студентів вищих музичних навчальних закладів. Київ: Українська ідея, 2000. 68 с.

Голос дівчат не так різко змінюється, як у хлопчиків, і стає сильнішим, збагачується обертонами та переходить із фальцетного в грудний. Формування жіночого голосу завершується до 17–20 років.

Мутацію хлопців можна умовно поділити на три періоди: початковий, основний та завершальний.

Під час початкового етапу хлопчачий голос втрачає верхні тони діапазону та знижується, але зниження залежить від індивідуальних фізіологічних особливостей голосу. Хлопці ще співають у першій та другій октаві, але внизу вже з'являються звуки малої октави. Це характерно для даної стадії.

У основний мутаційний період хлопчачий голос стає хриплим, інколи переходить з високого тону раптово на нижній і навпаки. Такий складний етап триває зазвичай 3–4 місяці. Хлопці стають сором'язливіші не тільки під час співу, а й при спілкуванні. Вони не знають, який звук пролунає в даний час – у теситурі чоловічого чи дитячого голосу. Інколи гострий період може проходити дуже хворобливо, навіть з втратою голосу, що супроводжується великою кількістю слизу, почервонінням гортані, порушенням функцій дихання.

По закінченню основного періоду мутації голоси хлопчиків робляться сильнішими, діапазон розширюється до октави та нони, але тембр чоловічого голосу визначити ще важко.

Післямутаційний етап (15–18 років) – найважливіший. В цей час юнаки навчаються по-новому утворювати звуки та співати. Проте не зникає почервоніння зв'язок і гортані, залишковий слиз ще залишається та характерна малоактивна м'язова робота гортані. У дівчат явища мутації до 17 років відступають, а в юнаків частково зберігаються. Діапазон дівчачого голосу значно розширюється, голос набуває сили звуку, яскравіше проявляється тембральне забарвлення. У юнаків голос ще обмежений, невеликої сили, але яскравіше проявляється тембр майбутніх тенорів та баритонів. Після певного завершення мутації зміцнювання голосу триває.

Після мутації повільний ріст гортані не дає можливості швидко перейти з фальцетного співу на грудний, отож потрібен певний час, аби юнаки звикли до свого голосу та вміли перебудуватися на резонування низького голосу. Важко буває баритонам, що мали до мутації високий голос.

Список використаних джерел:

1. Бельська Г. В. Інтерактивні прийоми викладання навчальної дисципліни у вищій школі. Київ: НПУ імені М. П. Драгоманова, 2001. 118 с.

2. Козлова Г., Кублікова Т. Компетентісний підхід до навчання студентів і викладачів / Вища школа. 2011. № 4 С. 83–93.

3. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва. *Теорія і методика викладання фахових дисциплін*. Київ: Освіта України, 2008. 274 с.

4. Пометун О. І. Інтерактивні технології навчання. Київ: А.С.К., 2004. 192 с.

Стадник Орест

СУЧАСНИЙ СТАН ТА ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

Народно-інструментальне мистецтво України є величезним духовним скарбом, надбанням багатьох поколінь, яке ґрунтується на принципах міжетнічного взаємозбагачення, взаємодоповнення і взаємозв'язку. Музичне виховання відіграє важливу роль у духовному становленні особистості людини. Питання функціонування і розвитку народно-інструментального мистецтва України були і залишаються об'єктом досліджень вітчизняних учених.

Окреслена проблема відображена також у роботах А. Білошицького, М. Булди, А. Гуменюка, М. Давидова, В. Дейнеги, П. Іванова, М. Імханицького, В. Комаренка, Мих. Лисенка, О. Ільченка, Ю. Лошкова, М. Різоля, О. Трофимчука, М. Черепанина, Л. Черкаського та ін.. Однак, попри вагомість доробку вчених, в українському мистецтвознавстві відчутно бракує досліджень присвячених висвітленню особливостей становлення і розвитку народно-інструментальної музики України.

Відповідно до актуальності представленої проблеми, **мета** статті полягає у проведенні та розкритті сучасного стану та тенденцій розвитку народно-інструментального мистецтва України.

Народно-інструментальне мистецтво України має власний шлях розвитку, упродовж якого відбувалося формування його

різновидів і склалася система стійких взаємозв'язків, що зумовлює вбачати ознаки системності у функціонуванні народно-інструментального мистецтва як явища та виділення його так званих компонентів.

Першим компонентом у структурі народно-інструментального мистецтва України є народний музичний інструментарій, що становить її основу. Історія становлення та розвитку народного музичного інструментарію тісно пов'язана із загальним процесом розвитку української музичної культури, що формувалась протягом багатьох століть. У визначенні поняття «народні музичні інструменти» існує ціла низка поглядів українських і зарубіжних учених, що відзначаються неоднозначністю і розмаїтістю. Так, І. Мацієвський, застосовуючи системний метод, розкриває багатоаспектність і багатогранність поняття «народний музичний інструментарій», визначає розмаїття ознак і критеріїв оцінки музичних інструментів, які об'єднує це поняття, а також їхню приналежність до культурно-історичної системи, що постійно розвивається [2, с. 159]. Таке трактування народного інструментарію не збігається із традиційними уявленнями про народні інструменти як про знаряддя, призначенням яких є відтворення музики і які виконують певну функцію в життєвих або обрядових зв'язках народу.

Зазначимо, що Україна займає одне з найпочесніших місць з-поміж небагатьох країн світу щодо різноманітності народного музичного інструментарію. Однак, ідентифікуючи народні музичні інструменти будь-якого народу, потрібно керуватися трьома факторами: часом, простором і суспільним фактором: а) *за фактором часу* до народних музичних інструментів ми відносимо ті, що протягом певного історичного періоду використовувалися даним народом, виготовлялися і вдосконалювалися його майстрами і, найголовніше, набули специфічного національного репертуару; б) *за фактором простору* інструменти поділяють на загальнонаціональні (скрипка, бандура, колісна ліра, торбан, сопілка, окарина, бубон, барабан тощо) і регіональні (флюяра, дводенцівка, дуда, трембіта, теленка, дрімба, бугай (Гуцульщина); цимбали, флейта Пана (Буковина); труба (лігава), сопілка-викрутка, дудка-колянка, ріжки (Полісся) та інші) [6].

Немаловажним в ідентифікації народних інструментів є суспільний фактор. Адже в кожній верстві населення (дворянства, духовенства, міщан, козацької старшини) були

мутації полягає в тому, що м'язи гортані розвиваються нерівномірно, порушується пропорційність зростання з голосовими зв'язками, тому у хлопчиків зривається голос, у дівчаток змінюється тембр, сила і характер голосу, але без різких змін у гортані [2, с. 240].

Мутаційний період, його динаміка, протікання залежить від багатьох причин (кліматичні умови, загальний фізичний розвиток організму, фізіологічні особливості, психоневрологічної та ендокринної системи). Зміна голосового апарату відбувається в результаті збільшення резонаторних порожнин і язика та активного росту гортані. Для голосового апарату характерна диспропорція окремих частин під час росту. Яскравіше це проявляється у хлопчиків. У них голосові зв'язки дуже збільшуються в довжину, швидко і стрімко росте гортань, але повільніше ростуть резонаторні порожнини. Ці явища спричиняють диспропорцію в роботі мовленевих органів, дихання й гортані [3, с. 5].

Зміни голосу виникають в період від 11–12 до 16–18 років. Інколи період мутації проходить ще довше. Але трапляється, що у хлопчиків мутація не настає, і голос залишається дитячим, інфантильним. Рахується нормою, коли мутація у підлітків триває від 6–8 місяців до 2–3 років. У дівчат мутація не довга, але можливе повторення у 15–16 років.

Мутацію можна поділити на три етапи: передмутаційний, мутаційний і післямутаційний. Зупинемося на мутаційному етапі, оскільки якраз цей період співпадає із вступом та навчанням у середніх спеціальних навчальних закладах.

Для мутаційного періоду (13–15 років) характерний раптовий ріст гортані. Хлопчача гортань в цей період може збільшитись на дві третини, а дівчача – на третину. Голосові зв'язки робляться товстішими, розтягуються, і голос змінюється. Хлопчачі голоси знижуються на октаву. У дівчат не відбуваються різкі зміни, але голоси у них в цей період більш насичені, яскраво проявляється тембр та збільшується діапазон.

У дівчат під час перехідного віку спостерігаються хриплість, нестійкість інтонації у звучанні голосу, тільки в менш вираженій формі, ніж у хлопців. Рідко, але бувають випадки, коли у дівчаток мутація проявляється дуже хворобливо. Спів упродовж певного часу стає неможливим.

2. Васильєва О. В. Формування морально-естетичної культури учнівської молоді засобами хорового мистецтва на Слобожанщині: традиції та сучасність / Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 16: *Творча особистість учителя: проблеми теорії і практики*. 2012. Вип. 16. С. 39–43. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu_016_2012_16_11 (дата звернення 01.03.2020).

3. Горбенко С. С. Історія гуманізації музичної освіти. Навчальний посібник за модульно-рейтинговою системою навчання. Кам'янець-Подільський: Видавець Зволейко Д. Г., 2007. 348 с.

4. Українська музична культура: Погляд крізь віки (Л. Корній у співавторстві з Б. Сютюю). Київ: Музична Україна, 2014 590 с.

5. Філософія освіти: хрестоматія: навч. посіб. для студ. вищих навч. закл. / уклад.: В. О. Огнев'юк, О. М. Кузьменко. Київ: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2014. 508 с.

Бондар Софія

ФІЗІОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНОГО АПАРАТУ У СТУДЕНТІВ МИСТЕЦЬКИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ

Одним із оптимальних напрямів підготовки майбутніх учителів музики є формування їх образно-інтонаційних навичок у процесі вивчення диригентсько-хорових дисциплін.

У процесі цієї підготовки важливо враховувати вікові фізіологічні особливості розвитку голосового апарату студентів педагогічних коледжів. З цієї позиції потрібно брати до уваги, що до коледжу вступають абітурієнти віком 14–16 років і навчаються протягом чотирьох років. Це підлітковий вік та вік ранньої юності. У цей час в організмі людини (підлітковий та юнацький період розвитку 12–18 років) відбуваються значні анатомо-фізіологічні й нервово-психічні зміни, які впливають на всю його життєдіяльність.

У цей період дитина перетворюється на дорослого, внаслідок чого в голосовому апараті відбуваються дуже складні процеси – мутація. Мутація (від лат. Mutation – зміна) – зміна голосу в період статевого дозрівання.

Зміна голосу пов'язана зі швидким ростом гортані паралельно з активним ростом всього організму. Сама суть

власні традиційні інструменти, що використовувалися і у сфері народної музики. Так, серед дворянства були поширені столоподібні гуслі і торбан, серед духовенства – гуслі-псалтир і столоподібні гуслі. Для козацької старшини вважалося престижним грати на торбані та супроводжувати на ньому кобзарський репертуар [6].

Не включати ці інструменти до складу українських народних – означає збіднювати власну національну культуру, зводити її до рівня примітива.

На думку відомого німецького музикознавця і фольклориста Еріха Штокмана – головною ознакою, яка визначає належність музичного інструмента до народного, ми повинні вважати соціологічні зв'язки, що встановлюють застосування його в народному житті [5, с. 39–55.]. Це народ створює інструменти, він їх відбирає, щоб пристосувати для своєї мети, для потреби самовираження. Тому ми повинні перш за все брати до уваги ставлення самого народу до власних музичних інструментів.

У сучасній музичній практиці і в побуті українського народу використовується народний музичний інструментарій, удосконалення та реконструкція якого відбувалися упродовж усього ХХ ст. і тривають сьогодні. Вводяться нові способи звуковидобування і прийоми гри, завдяки чому з'являється нове звучання удосконалених народних інструментів. Це відповідає вимогам часу і культурним потребам суспільства, яке постає замовником, споживачем і поціновувачем результатів художньої діяльності. Другим компонентом у структурі народно-інструментального мистецтва України є композиторська творчість – явище, що виникло в європейській музичній культурі і пов'язане з професійною писемною складовою музичної традиції [4].

Творчість сучасних українських композиторів для народних інструментів розвивається в руслі тенденцій постмодернізму і характеризується переосмисленням надбань минулого, творчими експериментами, пошуком нових засобів виразності. Митці вільно володіють новітніми композиторськими техніками і залучають художньо-технічні прийоми та засоби, притаманні сучасній камерно-інструментальній музиці – додекафонію, серійну техніку, алеаторику, полістилістику, сонористичні прийоми. Відбувається розвиток і оновлення академічних жанрів музики для народних інструментів – концерту, сонати, сюїти, партити із позицій сучасної стилістики. У творах спостерігається поєднання інтонаційно-ритмічних елементів

різних стилів (неокласицизму, необароко, неоромантизму) із засобами сучасної музичної мови. Новітні техніки композиції (сонористика, мінімалізм, кластерна техніка та ін.) органічно поєднуються із фольклором та індивідуальними особливостями композиторського мислення.

На межі ХХ – ХХІ ст. народні інструменти активно інтегруються у інструментальний простір камерної музики. Для удосконалення народних інструментів починають створювати музику композитори, які працюють в інших академічних жанрах. Це є свідченням утвердження статусу народних інструментів у сфері сучасної академічної музики, оновлення їхнього естетичного іміджу. У доробку українських композиторів представлені твори для камерного ансамблю за участю народних інструментів у поєднанні з академічними. На сьогодні створено велику кількість композицій для струнних і готововиборного баяна (В. Бібік, Ю. Гомельська, В. Губа, В. Зубицький, В. Ларчіков, Л. Самодаєва, Є. Станкович, К. Цепколенко), який розглядають як камерний концертний інструмент. Існує ціла низка творів й для інших змішаних складів – баяна й фортепіано (Ю. Гомельська, К. Майденберг-Тодорова, А. Томльонова), баяна і флейти (В. Бібік, В. Зубицький), баяна і кларнета (Л. Самодаєва), баяна і фагота (А. Томльонова), бандури і фортепіано (Ю. Олійник), домри і фортепіано (В. Івко), скрипки, гітари і баяна (А. Загайкевич), флейти, скрипки, гітари, акордеона, контрабаса та ударних (В. Мартинюк) та ін. Помітне місце в українській музичній культурі також займають композиції для струнного квартету, камерного та симфонічного оркестрів із соло народних інструментів, зокрема, для бандури з оркестром (І. Гайденко, О. Герасименко, В. Павліковський), для гітари і симфонічного оркестру (А. Андрушко, М. Стецюн), для цимбалів і камерного оркестру (Б. Синчалов), для цимбалів і симфонічного оркестру (А. Гайденко), для баяна з оркестром (І. Гайденко, В. Зубицький, В. Рунчак, Л. Самодаєва), для акордеона з камерним оркестром (А. Гайденко), для домри з оркестром (Ю. Бабенко) та ін. Такі творчі експерименти співзвучні із постмодерністською тенденцією «змішування-синтезу» і сприяють виявленню нових, досі не розкритих художньо-виражальних можливостей удосконаленого народного музичного інструментарію.

У сучасній народно-інструментальній музиці відбувається поєднання елементів стильових систем різних епох із

Продовжуючи ретроспективний аналіз хорового мистецтва, потрібно зазначити, що у ХХ ст. високе українське хорове мистецтво стало відоме у світі завдяки виступам протягом 1920-х–1940-х рр. української республіканської капели та інших хорів під орудою О. Кошиця, які гастролювали в різних країнах Європи й Америки. Українські вокально-хорові колективи завжди дивували світову спільноту професійним та душевним виконанням музичних творів. Вузкопрофесійний підхід викладачів до вокально-хорового навчання у позашкільних музичних колективах та потреба формування в учнів естетичних і духовних цінностей, необхідність формування у них художньої компетентності та відсутністю відповідного методичного забезпечення цього процесу на уроках музичного мистецтва спонукають до впровадження нових методик роботи з вокально-хоровими колективами.

Відродження українських співочих народних традицій має велике значення для розвитку й виховання високоосвіченої, всебічно та духовно розвиненої особистості. Виховання підростаючого покоління на основі традицій української народної пісенної творчості нашого народу, духовних творів, джазових та сучасних якісних естрадних пісень зміцнить, піднесення музичної та, насамперед, духовної культури всіх українців.

Отже, ретроспективний аналіз вокально-хорового мистецтва дав змогу виокремити суттєве значення у розквіті та становленні професійного вокально-хорового навчання учнів в Україні: родинних співочих традицій, церковного співу, козацького навчання та виховання хлопчиків та юнаків українсько-патріотичними піснями. Вокально-хорове навчання розкриває широкі можливості розвинути весь мистецько-культурний потенціал учнів початкових класів, зумовлює збагачення музичної і вокально-хорової культури, духовності, музично-творчого досвіду, прагнення зберігати і примножувати національні пісенні традиції та духовні цінності українського народу.

Список використаних джерел:

1. Бабіченко Н. О. Початкові спеціалізовані мистецькі навчальні заклади – основа культурно-музичної та креативної індустрії / Культурні і креативні індустрії: історія, теорія та сучасні практики: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (24 квітня 2017 р.), Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2017. С. 7–9.

музика підтримувала тісні зв'язки. Ще вищий етап розвитку духовної музики припадає на другу половину XVIII ст. (творчість видатних композиторів М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя) [4, с. 7]. Ці композитори стали відомими завдяки Глухівській музичній школі, яка була на Лівобережжі першим вітчизняним центром професійної вокально-хорової та музично-педагогічної освіти. Задовго до її офіційного відкриття в Глухові існувала практика набору та навчання співаків під контролем гетьманів та генеральної старшини. Випускниками школи були такі визначні особистості, як мандрівний філософ-музикант Г. Сковорода, композитори Д. Бортнянський та М. Березовський, які після закінчення Глухівської школи продовжували своє навчання в італійських музичних школах, що були центрами тогочасної європейської музики. Поєднання традицій партесного співу і сучасних технік європейського письма обумовило унікальність творчості цих композиторів.

У дисертації О. Васильєвої «Формування морально-естетичної культури учнівської молоді засобами хорового мистецтва на Слобожанщині (кінець XIX – початок XX століття)» [2] встановлено, що провідні освітяни й педагоги-музиканти кінця XIX–початку XX ст. вважали головним призначенням хорового мистецтва у формуванні морально-естетичної культури молоді розвиток її естетичних почуттів та художнього смаку, прищеплення моральних цінностей та етичних норм поведінки. Доведено, що провідна роль хорового мистецтва у формуванні морально-естетичної культури учнівської молоді була зумовлена наявністю в ньому різноманітних засобів (хорові твори різних стилів і жанрів, репертуарні збірки та методичні посібники для занять хоровим співом, музично-педагогічні видання, хоровий спів, концертно-хорова практика [2]).

Починаючи із 30-х років XX ст. в Україні посилюється розвиток та виховання підрастаючого покоління засобами вокально-хорового мистецтва. Створюються хорові гуртки, секції у позаурочний час, позашкільні навчальні заклади, що відіграли значну роль у формуванні хорових колективів. Практично в кожній школі був хор, і це допомагало згуртовувати учнів до спільної праці, надихало на творчість, виховувало вокально-хоровими заняттями стійкість, терпіння, збагачувало музичними знаннями кожного учасника хору.

використанням нових музично-виразових засобів, жанрів розважальної музики та авангарду. Яскраве відображення ця тенденція набула у композиціях майстерно синтезованого модерну і естрадно-джазового напрямку (А. Білошицького, А. Гайдена, В. Власова, В. Зубицького, А. Сташевського). У низці творів поєднано ознаки неobaroco, неofolklorizmu та прийоми джазового музикування (В. Зубицького, Г. Матвіїва, Ю. Олійника, Р. Стахніва), ознаки джаз-року і блюзу (музика А. Білошицького, Б. Мирончука, Ю. Шамо). Композиторська творчість для народних інструментів демонструє яскраве новаторство у сфері сучасних ідей та композиторських технік і відбиває прагнення зробити удосконалені народні інструменти надбанням академічної музики.

Другим компонентом у структурі народно-інструментального мистецтва є композиторська творчість, яка тісно пов'язана із музичним виконавством –соціокультурним і художнім явищем, що «забезпечує реальне (звукове) буття музики, відтворює музичні твори у готовому вигляді для суспільного та індивідуального уживання» [1].

Проблему первинного і вторинного видів творчої діяльності досить ефективно розв'язує А. Муха, який поєднує композиторську і виконавську творчість та слухацьке сприйняття музичних творів в один процес, і таким чином визначає композиторську діяльність як первинну, виконавську – як центральну, слухацьку – як підсумкову [3]. Отже, композиторська і виконавська творчість тісно взаємопов'язані між собою і постають як послідовний акт діяльності.

Одним із видів музично-виконавської діяльності є народно-інструментальне виконавство, що відповідає третьому компоненту народно-інструментального мистецтва. В сучасній музичній культурі існують три основні напрями народно-інструментального виконавства: фольклорний, академічний та естрадний. Витоки фольклорного напрямку сягають періоду палеоліту, йому притаманні колективна форма творчості, синкретичний характер виконання, усне збереження і передавання творів. Академічний напрям народно-інструментального виконавства є відносно молодим явищем культури, процес формування якого охопив майже усе XX ст. В українську традиційну музичну культуру поступово проникали форми і засоби західноєвропейської академічної музики, відбулися удосконалення та реконструкція народного музичного інструментарію, створення навчального та

концертного репертуару для народних інструментів. В естрадному напрямі вказаного виду музичної культури поєднано окремі естрадні стилі з виконавством на удосконалених чи автентичних народних інструментах [4].

Четвертим компонентом є музична освіта, яка тісно взаємопов'язана із композиторською творчістю і музично-виконавською діяльністю і має такі складові: заклади музичної освіти, фахові мистецькі школи, постаті педагогів. Музичну освіту розглядають як культурну традицію, реалізація здобутків якої здійснюється через діяльність професійно спрямованих закладів освіти і безпосередньо постатей педагогів – засновників та послідовників фахових мистецьких шкіл.

Звідси можна визначити провідні тенденції народно-інструментального мистецтва на сучасному етапі:

- здійснення підготовки виконавців на народних інструментах на всіх музично-освітніх рівнях (музична школа, музичне училище, музична академія);

- використання удосконаленого народного музичного інструментарію;

- жанрово-стильова розмаїтість репертуару (оригінальні твори, перекладення класичної музики, обробки народних мелодій, сучасний авангард);

- поєднання народного мелосу з музично-стильовими особливостями професійної музики;

- активна популяризація народно-інструментального жанру.

Потрібно відзначити, що на сьогоднішній день помітними є ознаки спаду популярності народно-інструментальної музики. Це значною мірою пов'язано з процесами в економічній, соціальній, політичній сферах нашої держави. Тому нагальною є потреба збереження і розвитку народно-інструментального мистецтва України як унікального різновиду європейської культури.

Підсумовуючи вищезазначене, можемо стверджувати, що народно-інструментальне мистецтво України функціонує як складна цілісна система, до якої входить низка компонентів (інструментарій, композиторська творчість, виконавство, фахова музична освіта). Ці компоненти взаємодіють між собою і постійно перебувають у численних системних і позасистемних взаємозв'язках, забезпечуючи створення, поширення і використання результатів творчої діяльності у народно-інструментальній сфері.

Українські народні пісні – це найцінніше наше надбання, що дозволяє передавати традиції народу через фольклор. Одні вважають, що народний спів – це специфічний спів, більш галасливий. На наше глибоке переконання, український спів несе в собі незламний дух, силу та натхнення, передає історичність народу, розкриває пісенні традиції, звичаї, несе в собі всю мудрість українців крізь призму століть. Народна пісенна творчість має міцне коріння і передавалася із покоління в покоління, тому українська пісня увібрала весь колорит життя людей нашої країни.

Науковцем С. Горбенко визначено свідчення про історичні дані, що «музичне виховання дітей в Україні (хоровий спів) бере свій початок з монастирських і церковних шкіл XI століття. Вони були провідниками музичної культури, музичних знань. У цей же період зароджуються приватні школи, де одним із предметів був спів, причому діти тут навчались і індивідуально» [3, с. 154].

Необхідно зазначити, що важливим у розвитку вокально-хорового мистецтва були церковно-приходські школи, недільні, в яких діти, особливо підліткового віку виховувалися на кращих світових зразках духовної музики. Вони вчилися не тільки співати, а й художньо-емоційно передавати через спів любов до Бога, до життя, до родини, до Батьківщини. До сьогодні залишається нерозривний зв'язок народності й духовності, що зумовлюють достойне піднесення юнацького вокально-хорового виховання до вершин професійного музичного мистецтва.

Досліджуючи ретроспектив розвитку хорового мистецтва, становлення професійного мистецтва на українських землях почалося з церковної музики, яка стала розвиватися після прийняття християнства в Києві. Спочатку це був одноголосний церковний спів (монодія). Подібно до того, як григоріанський хорал у Західній Європі був важливим інтонаційним джерелом для розвитку багатоголосної музики, так і інтонації української церковної монодії використовувалися творцями церковної музики та кантів. Розквіт української духовної музики припадає на епоху Бароко (XVII–перша половина XVIII ст.). Українські композитори, творячи в бароковому стилі, писали багатогорні композиції (партесні концерти), які в найкращих зразках (творчість Миколи Ділецького, Симеона Пекалицького та ін.) за мистецьким рівнем не поступалися тогочасній духовній західноєвропейській та польській музиці, з якою українська

Ми погоджуємось із деякими твердженнями Тома Аквінського, що музика – це радість, натхнення, виховання, що сприяють розвитку інтелекту, здібностей, досвіду підростаючого покоління у житті. Особливо – це стосується хлопчиків, юнаків. Але, на нашу думку, мистецтво хорового співу повинно не тільки виховувати, розвивати й надихати, а й формувати високі морально-естетичні і духовні цінності. Залучаючи якомога більше учнів до вокально-хорового мистецтва, згуртовуючи їх у вокально-хоровий колектив або навчаючи гри на музичних інструментах цілком якісно, природно і досконало. Важливим, на наш погляд є формування вмінь і навичок, що забезпечать якісне звучання вокально-хорового чи інструментального твору.

Філософи, педагоги та історики практично одностайні в тому, що першою ланкою освіти завжди була сім'я. Найдавніші батьки, вводючи дітей у контекст життя, прагнули передати їм свій досвід, зрештою вони хотіли, щоб діти успадковували їхній спосіб життя та діяльності, вірування і традиції.

Відтак вони навчали дітей усього, що вміли і знали самі. На цьому етапі у зародковій формі виникла педагогічна діяльність, виділилися навчання і виховання. Власне сім'я сформувала ідею школи і стала її прообразом. Зародження ідеї навчання, виховання й розвитку дитини у сім'ї, виокремлення відповідних функцій та ролей стали першим еволюційним поступом освіти [5, с. 299].

Цінні погляди на гуманістичну сутність народно-музичної творчості висловлювались представниками вітчизняної педагогіки та культури в різні історичні періоди. Так, відомий український філософ, музикант, мандрівник Г. Сковорода вважав її основою духовного формування гармонійно розвиненої «істинної» людини. Мандруючи Слобожанщиною, його вірними супутниками та помічниками були сопілка й українська народна пісня. У такий спосіб мислитель-гуманіст спілкувався з народом, висловлював свою любов до людей, до пісні, закликав виховувати дітей у дусі народних традицій та ідеалів, наголошуючи на необхідності постійно вивчати народну мудрість, черпати з її глибинних джерел матеріал для самовдосконалення, навчання і виховання людини. Г. Сковорода був прибічником самопізнання «сродних» нахилів і здібностей шляхом використання різних жанрів і форм народної музики [4, с. 84].

Список використаних джерел:

1. Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури: автореф. дис...канд. мист-ва: 17.00.01 / Київ, 2006. 19 с.
2. Мацневский И. В. Народный музыкальный инструмент и методология его исследования: к насущным проблемам этноинструментоведения Актуальные проблемы современной фольклористики: сб. ст. и материалов. Ленинград, 1980.
3. Муха А. Процесс композиторского творчества (проблемы и пути исследования). Київ: Музична Україна, 1979. 271 с.
4. Сідлецька Т. І. Народно-інструментальне мистецтво України як явище музичної культури. URL: <http://journals.uran.ua/visnyknakkim/article/view/191808/192031> (дата звернення 25.02.2020).
5. Штокман Э. Исследование народных музыкальных инструментов Европы и их описание в многотомном справочнике // *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка*: сб. статей и материалов / Под общ. ред. Е. В. Гиппиуса : в 2. ч. Ч. 1. Москва: Советский композитор, 1987.
6. <https://studfile.net/preview/8133683/page:2/>

Ратинська Інна
Козачок Володимир

ФОРМУВАННЯ ФАХОВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У КЛАСІ ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ

Формування фахової компетентності фахівців в умовах розвитку національної освіти залишається провідним завданням закладів вищої педагогічної освіти. Пріоритетним напрямом розвитку системи освіти є забезпечення відповідності сучасним стандартам якості підготовки високоосвічених вчителів, які досконало володіють своїм фахом, готові до постійного професійного зростання та конкуренції на ринку освітніх послуг.

Формування фахової компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва включає широкий ряд педагогічних завдань, який передбачає опанування повним циклом музичних дисциплін: музичний інструмент, вокальний клас,

музично-теоретичний цикл, диригентський клас, хоровий клас, придбання практичного досвіду під час практичних занять, що дозволить майбутнім фахівцям успішно самостійно розвиватися і реалізовувати придбаного впродовж навчання професійного музичного потенціалу.

Професійна компетентність вчителя музичного мистецтва – специфічний педагогічний феномен, який визначається особливостями музично-педагогічної діяльності, своєрідністю її завдань, перевагою художньо-творчих форм практичної роботи та специфічними методами мистецького навчання. Ця педагогічна категорія наразі вивчається багатьма вітчизняними музикантами-науковцями, зокрема О. Олексюк, Т. Пляченко, А. Растрігіною, Р. Савченко, О. Щолоковою та іншими представниками мистецької освіти.

У системі підготовки майбутнього вчителя цикл вокально-хорових дисциплін й хорове диригування зокрема, займає одне із провідних місць, оскільки визначається специфікою роботи фахівця, спрямованою на практичне вирішення завдань формування духовності підростаючого покоління засобами хорового співу.

Завданням курсу хорового диригування в закладах вищої освіти є формування у студентів знань, умінь та навичок засвоєння хорової партитури, інтерпретації музичних творів, керування хоровим співом, виховання естетичного смаку. Основні особливості в роботі диригента хору полягають в тому, що охоплюють широке коло видів діяльності в сфері хорового виконавства: аналіз хорової партитури, диригування, передачі виконавського задуму композитора, інтерактивне спілкування. Майбутній вчитель музичного мистецтва – це керівник, вихователь цілого колективу виконавців.

В системі підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва хорове диригування як навчальний предмет, на наш погляд, є одним із найбільш специфічних серед інших видів професійної діяльності, оскільки потребує міжпредметних зв'язків даного курсу з іншими дисциплінами, що забезпечують у комплексі фахову підготовку студента.

Оволодіння технікою диригування неможливе без навичок та вмінь, пов'язаних з дисциплінами музично-теоретичного циклу (сольфеджіо, гармонія, аналіз музичних форм, поліфонія, музична література) та циклу індивідуальних музичних дисциплін (гра на музичному інструменті, постановка голосу.

накопиченого у цій сфері історичного, науково-методичного і музично-творчого досвіду.

Опорними у вирішенні питання формування естетичного світогляду учнів засобами вокально-хорової музики є концептуальні теорії методики музичного навчання та виховання, дослідження, присвячені розкриттю природи музики, специфіки музичного сприймання та музичного мислення, сутності музичного змісту (Б. Асаф'єв, О. Костюк, В. Медушевський, О. Ростовський та ін.), місце вокально-хорового мистецтва у розвитку особистості (М. Дилецький, М. Колесса, М. Лисенко, К. Стеценко, Н. Ветлугіна, Л. Горюнова, О. Єгоров, З. Кодай, Т. Овчиннікова, К. Пігров, К. Птиця, Г. Струве, В. Шацька та ін.).

Враховуючи актуальність порушеної проблеми, можемо сформулювати **мету** статті, яка полягає у широкому ретроспективному аналізі вокально-хорового мистецтва в Україні.

Аналіз філософської літератури з означеної проблеми засвідчив, що музичному вихованню юнацтва надавали важливого значення ще у давні часи. Епоха Античності стала важливою сходинкою в соціально-економічному та духовному розвитку людства. Створені в цю епоху духовні скарби стали основою європейської культури. Античним системам музично-естетичного виховання притаманний естетико-педагогічний максималізм, що виявляється у використанні мистецтва переважно з виховною метою. Музика вважалась важливим засобом та метою суспільного виховання, а музичальність людини розглядалась як соціально-цінна та визначальна якість особистості (спартанці, Піфагор, Платон, Арістотель). Серйозним ставленням було до музики як до заняття, що не поступається за важливістю медицині. У Давній Греції всі громадяни до 30 років повинні були навчатися співу та гри на музичних інструментах, співати в хорі. Розуміючи важливість хорового співу, яке за словами Платона Афінського, є «божественне і небесне» заняття, що укріплює все добре і благородне в людині, давні греки вважали його одним із елементів освіти, а слово «неосвічений» трактували як «невміючий співати в хорі». Арістотель, Квінт Горацій Флакк, Марк Фабій Квінтіліан підкреслювали гуманістичну, миротворчу силу музичного мистецтва [1, с. 7]. Філософи надавали музичному мистецтву головну роль у формуванні духовних, естетичних, розумових і виховних цінностей людини.

мислення у створенні гармонії, опора на фольклорну основу; відтворення барвистої гами почуттів, емоційних станів людини, їх контрастне зіставлення; тонка психологізація музичних образів, виразне їх образно-емоційне розгортання; розмаїття жанрово-стильової палітри; естетична довершеність музичної мови (поліфонічна виразність, тонкість мелодичних нюансів, різнобарв'я ладотонального вирішення, дотримання законів єдності поетичної і музичної архітекτονіки, драматургічна цілісність, гармонійна рівновага цілого і деталей тощо).

Список використаних джерел:

1. Іваницький А. І. Українська народна музична творчість : посібник для вищих та середніх учбових закладів. Київ: Музична Україна, 1990. 336 с.

2. Історія української дожовтневої музики / [упор. О. Я. Шреєр-Ткаченко]. Київ: Музична Україна, 1969. 584 с.

3. Історія української музики: Музично-педагогічна та творча діяльність провідних композиторів Західної України II половини XIX – I половини XX століття : навчальний посібник [для студентів середніх спеціальних навчальних закладів, вчителів гуманітарних гімназій тощо] / [уклад. В. В. Белікова]; Криворізький державний педагогічний університет. 2 вид., перероб. й доп. Київ: МОНУ, Кривий Ріг: КДПУ, 2004. 24 с.

4. Садовенко С. М. Світ фольклору: Український музичний фольклор як засіб формування музичних здібностей дітей дошкільного віку: Науково-методичний посібник. Київ: КТ «Київська нотна фабрика», 2007. 332 с.

5. Садовенко С. М. Рецепція хронотопу в українських народних казках. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: Наук. журнал. Київ: Міленіум, 2011. № 4. С. 68–73.

Петручок Богдана

РЕТРОСПЕКТИВНИЙ АНАЛІЗ РОЗВИТКУ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ

Кардинальні зміни в системі освіти України потребують оновлення форм і методів художньо-естетичного виховання підрастаючого покоління. Особливої значущості набуває проблема формування естетичного світогляду учнів початкових класів засобами вокально-хорового мистецтва. Удосконалення такого процесу формування передбачає ретельне вивчення

Надзвичайно важливим є взаємозв'язок хорового диригування із хорознавством та хоровим класом.

Навчальна робота у класі хорового диригування проводиться у органічній єдності та взаємодії таких важливих сторін, як: заняття з викладачем, репетиційна робота з концертмейстером, самостійна робота студента над творами репертуару та створенням індивідуальних творчих завдань, практична робота з колективом.

Таким чином, робота студента в класі хорового диригування передбачає опанування комплексом, пов'язаним із засвоєнням музично-теоретичних знань, диригентсько-хорових навичок та умінь набуттям індивідуальних особистісних якостей, що необхідні для організації виконавського колективу та здійснення практичної роботи з ним.

Робота у цьому напрямку має здійснюватися з урахуванням системи існуючих сьогодні науково аргументованих загальнодидактичних, музичних та спеціальних принципів навчання.

Багатогранність диригентської професії вимагає комплексного підходу до формування у студентів диригентських навичок та умінь, що, в свою чергу, передбачає широке використання самих різноманітних методів навчання: вербальних, наочних, практичних, репродуктивних, проблемних. А. Растрігіна охарактеризувала взаємозв'язок загальнопедагогічних методів навчання з суто професійними, що характерні у формуванні професійної компетентності в процесі вивчення диригентсько-хорових дисциплін.

Одним з найбільш поширених у практиці мистецької освіти є пояснювально-ілюстративний метод, який поєднує вербальний і наочний методи (пояснення за допомогою слова та показ наочного матеріалу).

Вербальний метод передбачає використання бесіди, пояснення, розповіді, усного аналізу.

З наочних методів застосовуються виконання твору на фортепіано, ілюстрація запису, показ викладачем диригентського його втілення під супровід концертмейстера, спів хорових партій. Завдяки доступності, емоційності та естетичному впливу показ створює можливості для наслідування, що є важливим для здійснення диригентської діяльності.

Важливого значення набувають також практичні методи, які не тільки допомагають в оволодінні основами диригентської техніки та практичної роботи з хором, а й впливають на формування творчої ініціативи студентів. Одним з найбільш ефективних у цьому відношенні можна вважати широке використання хрестоматійного матеріалу для хорового співу з методичними вказівками для диригента [1], а також вправ, як одного з способів реалізації практичних методів. Кожна вправа має конкретне призначення і спрямовується на виправлення недоліків у техніці диригування, удосконалення художньої виразності диригентського жесту та практичних умінь, навичок, потрібних для здійснення хорової роботи.

Велику користь приносить також проблемний метод, який в класі хорового диригування реалізується за рахунок виконання індивідуальних творчих завдань. Його використання спрямовується на активізацію мислення, розвиток креативності та самостійності студентів в оволодінні мануальною технікою та методикою роботи з хором.

Таким чином, ми прийшли до висновку, що зміст і завдання курсу хорового диригування як навчального предмету, що є одним із найбільш специфічних серед інших видів професійної діяльності, визначається необхідністю набуття студентами в процесі його опанування як інтегрованих фахових компетенцій, так і спеціальних, що притаманні хоровому мистецтву як одному із видів мистецтва.

Успішному вирішенню зазначених завдань сприяють міжпредметні зв'язки даного курсу з іншими дисциплінами, що забезпечують у комплексі фахову підготовку студента, а також посилюють його професійну підготовленість.

Список використаних джерел:

1. Заруба Е., Растрігіна А. Хрестоматія з хорового диригування: навчально-методичний посібник для музичних відділень мистецьких факультетів. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2004. 104 с.

2. Корсавин М. Мысли о дирижерском искусстве. Одеса: «ПЛАСКЕ» ЗАТ, 2008. 156 с.

3. Козій О. М. Методика формування образно-інтонаційних навичок студентів педагогічних коледжів у процесі вивчення диригентсько-хорових дисциплін: монографія. Умань: ФОП Жовтий, 2016. 160 с.

4. Олексюк О. М. Музична педагогіка: навч. посібник. Київ. нац. ун-т ім. Б. Грінченка. Київ, 2013. 248 с.

У перше десятиліття ХХ століття розпочав свою творчу діяльність П. Сениця (1879– 960) – композитор, педагог, фольклорист. В українській музиці твори П. Сениці мали також новаторське значення, як і твори Я. Барнича. Музична спадщина композитора досить масштабна.

Музику до власних вокальних творів Павло Сениця писав на слова метрів української поезії – Т. Шевченко, М. Рильського, П. Тичини, М. Філянського, О. Олеса. Здебільше композитор при написанні вокальних творів звертався до текстів сучасних українських поетів: О. Коваленка, М. Філянського, О. Олеса, О. Пеприцького, А. Грановського.

Значним його досягненням було написання двох серій солоспівів на тексти з «Кобзаря» Т. Шевченка. До першої серії увійшли романси: «І широкою долиною», «Якби мені черевички», «Огні горять», «Тече вода в синє море», «Минули літа молодії». До другої серії його вокальних творів увійшли романси «Нащо мені врода», «Чого мені тяжко», «Вітер в гаї нагинає лозу і тополю», «Було колись в Україні». Романсова лірика композитора сповнена філософсько-споглядальної та філософсько-оповідальної лірики. Це можна простежити у його солоспівах, які були написані на слова Т. Шевченка. «Чого мені тяжко», «Минули літа молодії», «Якби мені черевички» та інші романси передають власні враження та почуття композитора від почутих віршів видатного поета. Музично-поетична тематика романсів, тісний зв'язок між музикою і словом, мелодична наспівність у поєднанні з декламаційними інтонаціями характеризують індивідуальний стиль Сениці.

Петра Сеницю можна вважати прихильником таких художніх напрямів мистецтва як романтизм, неокласицизм, імпресіонізм. Стиль модерну («нового мистецтва», «молодого стилю») – сучасного підходу до інтерпретації поезії українських класиків – спостерігається у його прагненні до нового відтворення художньо-образного змісту творів завдяки новим, удосконаленим прийомам розвитку мелодії та іншим, не менш важливим засобам виразності.

Підсумовуючи вищезазначене необхідно зазначити, що вокальна спадщина українських композиторів містить великий художньо-виховний потенціал, який ґрунтується на таких характерних ознаках, як: глибина і гуманістична спрямованість художнього змісту, прагнення глибоко та правдиво відтворити в музиці літературний текст, образна єдність поетичного і музичного висловлювання; відтворення національного

Його творчість увійшла до «золотого фонду» української класики. Значний внесок Л. Ревуцький зробив для розвитку жанру обробки народних пісень. У його творчій спадщині близько 120 оригінальних обробок, серед них збірка українських народних пісень для дітей «Сонечко» (1925), пісні «Із-за гір та з-за високих» (на слова М. Рильського), «Червона ружа», «Їхав козак» (1928), «Та ой крикнули журавлі», «Чуєш, брате мій» (1959).

Разом з Б. Лятошинським Л. Ревуцький вважається найвидатнішим діячем української музичної культури своєї епохи, який працював під впливом тенденцій і напрямків на зламі ХІХ – ХХ століть: імпресіонізму і символізму, постромантизму, неокласицизму, сецесії (модернізму) та інших.

Знайомство з вокальною спадщиною композитора розкриє перед слухачами стилістичні особливості його творчості, елементи музичної виразності, які допомогли Ревуцькому у створенні власних творів. Однією з найпомітніших постатей української музичної культури першої половини ХХ сторіччя є Станіслав Людкевич, який репрезентує інший тип митця, етично-філософського та художньо-естетичного спрямування вокальної творчості.

Особистої уваги заслуговує творча спадщина Я. Барнича (1896-1967) – українського композитора, диригента, педагога, скрипаля, громадського діяча. Також композитор приділяв велику увагу такому новому жанру в музичному мистецтві, як пісня-танго. Пісні-танго Барнича («Ой, соловію», «Хлопче мій, хлопче», «Гуцулка Ксеня»), розраховані на різний вік слухачів і можуть виконуватися навіть співаками-початківцями завдяки своїй виразній, співучій, нескладній для виконання мелодії, підтримуючому, акордовому супроводу.

Композитор активно працював і у галузі української оперети, яка у свій час була вилучена взагалі з нашої культури. У нашу музику композитор увійшов як основоположник модерної української оперети. «Дівча з Маслосоюзу» (1933), «Шаріка» (1934), «Пригода в Черчі» (1936), «Гуцулка Ксеня» (1938) – оперети, яким притаманний національно-демократичний характер. Прослуховування фрагментів зазначених оперет композитора, на нашу думку, сприятиме збільшенню уявлення майбутніх музикантів про мистецький доробок Я. Барнича, а також збагатить їх національні морально-світоглядні позиції.

5. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). Київ: Освіта України, 2008. 274 с.

Присяжнюк Вікторія

ФОЛЬКЛОР ЯК ФУНДАМЕНТ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ

Формування духовних цінностей суспільства неможливе сьогодні без вивчення культурних явищ і традицій минулого. Фольклор – це невід’ємна частина української культури. Він є вмістилищем різноманітної інформації – про життя народу, його побут, звичаї, традиції, вірування, сподівання тощо.

Вивчаючи витоки української фольклористики, можна сказати, що цілісний образ українського фольклору став накреслюватись тільки після виходу друком збірників М. Максимовича, фольклористичних праць М. Костомарова, П. Чубинського, Я. Головацького, Ф. Колеси. Чільний внесок у розвиток науки про фольклор зробили І. Франко, Леся Українка, І. Нечуй-Левицький, поповнивши фольклорну спадщину новими зразками народної творчості та розробивши деякі її теоретичні питання. Сучасні ж фольклористи М. Грицай, С. Грица, І. Ляшенко, А. Іваницький продовжують традиції своїх попередників, розвиваючи науку про народну творчість, намагаються відродити і ввести в наше життя забуту фольклорну спадщину наших предків.

Мета статті полягає у розкритті поняття «фольклор» та його місце у українській культурі.

Слово «фольклор» (англ. Folklore – народна мудрість, народне знання) в науковий обіг увів англійський археолог Уільям Джон Томс, опублікувавши у щотижневикі «The Atheneum» невелику за обсягом статтю «Folk-Lore». Як дослідник пам’яток матеріальної культури автор хотів за допомогою цього терміна підкреслити їх зв’язок із проявами духовного життя народу – зі звичаями, звичками, обрядами, забобонами, баладами, прислів’ями тощо давніх віків [1; 2]. Зокрема, у широкому і вузькому значеннях офіційно поняття «фольклор», прийняло і закріпило Англійське фольклорне товариство причому. У широкому воно означало всю «неписану історію народу, переважно неписану історію примітивних епох»; у більш вузькому значенні – «стародавні звичаї, звички, обряди

та церемонії минулих епох, які перетворилися в забобони і традиції нижчих класів цивілізованого суспільства» [2]. З цього часу фольклористика як наука постійно еволюціонувала: обсяг досліджуваних нею видів народної культури то розширювався, то звужувався. По-різному тлумачився і термін «фольклор» [2; 3]. Серед українських учених уперше почав його вживати М. Драгоманов, причому формальним приводом для цього послужила неординарна подія в історії нашого народознавства. Зокрема, восени 1883 року І. Франко організував «Етнографічно-статистичний гурток» – перше на західноукраїнських землях товариство з дослідження етнографії та фольклору українців. Він розробив програму, що передбачала розв'язання кількох поточних і стратегічних завдань, серед них – складання повної анотованої бібліографії всієї літератури з етнографії та краєзнавства України, створення бібліотеки та організацію екскурсій у різні куточки Галичини [5].

Фольклор охоплює поетичну, музичну, хореографічну, драматичну творчість народу. Така багатогранність фольклору обумовила розгалуження фольклористики на низку наукових напрямків, з яких головні – словесна та музична фольклористика.

Музична фольклористика вивчає народну музику, причому не тільки музичні зразки, але й музичний побут в його історичному розвитку. Такі завдання зближують музичну фольклористику з етнографією, яка вивчає матеріальну культуру, розселення і культурно-побутові взаємини народів. Через це поряд з терміном «музична фольклористика» вживаються й інші – етномузикознавство, порівняльне музикознавство, музична етнографія. Фольклор увібрав естетичний, утилітарний, моральний, правовий, світоглядний досвід поколінь.

В широкому розумінні фольклор – це надбання духовної історії людства від найдавніших часів і до сьогодення. Тому крім фольклористики, різні сторони фольклору вивчає ціла низка наукових дисциплін: етнографія, історія, лінгвістика, літературознавство, мистецтвознавство, психологія, педагогіка, археологія. Кожна з них виділяє у фольклорі одну з його сутностей, але разом з цим розглядає і деякі суміжні ділянки. Так, музична фольклористика проникає в суміжну проблематику словесної фольклористики (віршування, тематика), історичної лінгвістики (зв'язок мовного і музичного

Вірші таких поетів-демократів як Т. Шевченко, Леся Українка, І. Франко знайшли своє відображення у музиці композитора. Хист до поезії трагічного змісту був зумовлений важким особистим життям самого Дениса Січинського, що було «своєрідною формою протесту проти соціальної нерівності» [2, с. 453]. Так композитор наголошував на своїй самотності – романтичний статус, який він проніс через усе своє життя.

Солоспіві драматичного митця побудовані таким чином, що мелодична лінія кожного романсу втілювала окремі смислові інтонації літературного тексту. Січинський майстерно вмів втілювати як співучу кантилену, так і мелодичні, близькі до мови речитативи. Він прагнув до втілення художньо-образного змісту твору не шляхом деталізації у передачі тексту, а прагненням до узагальненого розкриття основної мети вокального твору. Велику увагу у реалізації основної ідеї твору композитор приділяв підбору відповідного до змісту типу мелодики. Переосмислення ладово-інтонаційних особливостей народнопісенних зразків, тяжіння до переважно міської романсової пісні, а іноді і до циганського романсу, м'який ліризм, а подекуди і сентименталізм, хвилюючі поривання та патетичні піднесення, болісний надрив та безнадійний трагізм – своєрідні ознаки вокальної творчості Січинського, які характеризують широко-планову індивідуальність композитора.

Український композитор Л. Ревуцький – педагог, громадський діяч, який, працюючи більше у великих музичних формах, писав оригінальні вокальні твори, серед яких відзначається кантата «Хустина» та обробки народних пісень для голосу з фортепіано, в яких особливо цікаві фортепіанні партії трактовані наскрізь самостійно (окремі збірники «Галицькі пісні», «Сонечко», «Козацькі та історичні пісні»).

Композитор збагатив українську музику власними індивідуальними стилістичними знахідками. Музичним творам Ревуцького притаманна оригінальність музичної мови, оздоблена цікавими технічними прийомами.

Композиторський стиль Л. Ревуцького сформувався на основі глибокого й всебічного пізнання традицій сучасної професійної музики та національного народного мелосу. У його вокальних шедеврах виразна мелодика поєднується з напружено складною гармонією. Творам митця притаманна життєрадісність, ліризм, стриманість, широта і багатство емоцій.

шкіл. Саме в цей період в передовій художньо-критичній думці виробляється погляд на мистецтво як на засіб суспільного розвитку та виховання, поєднуючи композиторський талант і педагогічну майстерність.

Досить відомим представником дореволюційної музичної культури Галичини є Д. Січинський (1865–1909). «Він був першим композитором, який наважився стати на важкий шлях музиканта-професіонала і цим проклав шлях подальшому зростанню професійної музики, яка потім так блискуче розвинулася у творчості С. Людкевича й молодшого покоління композиторів Західної України» [3].

Розглядаючи художньо-виховний потенціал творчого доробку Д. Січинського, слід підкреслити, що вокальні твори цього композитора реалістично передають актуальні соціальні теми того часу. «Найсильнішою сторінкою мистецької спадщини Січинського залишилися солоспіви, в котрих він виявився справжнім майстром драматичного монологу, створив неповторний драматичний почерк, по-значений глибоким внутрішнім неспокоєм, експресивністю» [1, с. 41]. Вокальна лірика Д. Січинського романтично піднесена, схвильована, а іноді сягає глибокого драматизму, примушує байдужих, задоволених усім людей минулого часу, відчутти справжню безнадійність життя у «неволі».

Композитора-лірика Д. Січинського з впевненістю можна вважати ще й композитором-новатором, композитором-експресіоністом, що підтверджується драматично-схвильованою лірикою його романсів. У своїх солоспівах він звертається до тем-конфліктів, піднімаючи загальнозначущі для кожної особистості питання. Як і М. Лисенко Д. Січинський дотримувався думки щодо боротьби за демократичний устрій суспільства та за розвиток національного музичного мистецтва. Композитор вважав необхідною сприятливою умовою успішного функціонування української професійної музики її тісний та безпосередній зв'язок з народною творчістю, яка стала основою багатьох вокальних творів. Так, опора на народнопісенну творчість та демократичні традиції передової української музичної культури визначає реалістичну спрямованість творчості Січинського. Порівнюючи його з попередниками, необхідно наголосити на його вмінні значно глибше та тонше передати художньо-образний зміст літературного тексту.

синтаксису), етнографії (обрядовість), історії (історичний зміст пісень), археології (матеріальні предмети музичних культів, найдавніші музичні інструменти), психології (розвиток мислення, зокрема музичного, закони сприймання і творчості).

Отже, комплексне вивчення фольклору забезпечує розуміння його своєрідності і місця в історії людства. Фольклор не просто культурна пам'ятка минулого, він несе в собі цінності, що далеко виходять за рамки часу, відображеного в піснях чи казках. Окрім величезної культурно-історичної інформації, яку вони містять, фольклорні твори здатні впливати на почуття сучасної особистості емоційно. На зорі людства художня творчість була несвідомою і становила частку практично-утилітарної діяльності (трудової, обрядово-магічної та ін.). Пісня регулювала ритм праці і танцю, танець відтворював сцени полювання, орнамент – обриси предметів та живих істот, також поступово формувалися естетичні почуття. Від несвідомо-художньої творчості людство перейшло до осмислювання дійсності засобами міфології. Усі пізніші досягнення людства, а мистецтва особливо, знаходять своє пояснення в процесах, що відбувалися за сивої давнини. Аналіз історії культури пояснює наявні у фольклорі міфологічні елементи (наприклад, образи казок, поєднання реальності і фантастики в текстах пісень і обрядах, «магічні» звукоемоції у наспівах тощо), адже фольклор бере свій початок із первісного мистецтва. Реалістичні картини народної творчості, розвинені наспіви належать до іншої – нової епохи, коли міфологія через зміни в економічній сфері втратила колишнє коріння. На певному етапі розвитку суспільства міфологія перестала бути рушієм художньої свідомості і перейшла в розряд художніх засобів [4, с. 5].

Знання і розуміння фольклору свого народу – джерело розуміння рідної культури, літератури, побуту й етнографії, традицій та обрядів тощо, навіть частково національної свідомості й того, що ми називаємо ментальністю – своєрідного способу мислення й духу, властивого винятково певному народові.

Фольклор – усна народна творчість, народна словесність, яка виникла, внаслідок спілкування людей з собі подібними і використала для цього власну фантазію й образність. У творенні фольклору протягом багатьох століть брали участь численні покоління, тому він як явище культури є складним і синтетичним. Фольклор дає матеріал для вивчення не лише

фольклористам – вченим, а й мовознавцям (історикам мови, діалектологам), літературознавцям, психологам, філософам та іншим науковцям. До появи писемності усна творчість народу (будь-якого) була єдиною формою передачі інформації, знань, звичаїв, народної етики, моральних цінностей.

Фольклор відрізняється від художньої літератури тим, що його твори різних жанрів не мають і не можуть мати конкретного автора, вони набагато об'єктивніші в тому плані, що передають загальнонародні, національні уявлення про добро і зло, справедливість і обман, про любов і зраду та про інші поняття (конкретні й абстрактні), якими живе народ. У порівнянні з твором усної народної словесності літературний твір певного автора відображає погляд на світ і життя конкретного письменника і є суб'єктивним.

Фольклор – це явище колективне й анонімне, варіантне й традиційне. Тобто якщо у певного твору первісно й був автор, то в процесі передачі твору від виконавця до слухача і так далі кожен охочий міг додати щось від себе, хоча сюжет традиційно зберігався як основа. Фольклорні твори можуть бути насичені діалектизмами, жаргонізмами, професіоналізмами та іншими видами лексики, за якою проглядається географічне місце утворення, історична доба, соціальне середовище тощо [6].

Таким чином, фольклор – глибинна основа духовної культури, завдяки якій здійснюється зв'язок минулого із сучасним, зберігається спадкоємність поколінь, ідентичність і цілісність етносу. Як історико-культурний і мистецький феномен фольклор розвивається й оновлюється в різноманітних зв'язках та взаємодіях. Креативний потенціал фольклору невичерпний.

Список використаних джерел:

1. Василевський Л. Із фольклорного руху в Західній Європі / *Життя і слово*, 1894. Т. I. [Кн. 2]. С. 233–237.
2. Гусев В. Е. Фольклор (История термина и его современные значения) / Советская этнография. 1966. № 2. С. 3–24.
3. Гусев В. Е. Фольклористика / Свод этнографических понятий и терминов. Москва, 1988. [Вып. 2]: Этнография и смежные дисциплины. Этнографические субдисциплины. Школы и направления. Методы.
4. Іваницький А. Український музичний фольклор. Вінниця: Нова книга, 2004. 320 с.

національної культури минулого, на основі якої виховувались покоління майбутніх українських педагогів. Ця спадщина і в наш час відіграє значну роль у музичній культурі нашої держави, адже допомагає зрозуміти всю складність художньо-образного та емоційного змісту національних творів, почути різнобарвність палітри музичної мови, осягнути непрості музичні форми та відчуті складні почуття світосприймання українських композиторів минулого.

Велику увагу у власній творчості українські композитори приділяли українській народній пісні. З 60-х років XIX століття інтерес до народної пісні почав зростати. Видатні вчені – фольклористи, зокрема такі як М. Леонтович, Л. Ревуцький, Д. Січинський, брали активну участь у збиранні народного фольклору, художній обробці народних пісень, її специфічних можливостей. Як справедливо зауважує сучасна дослідниця-культуролог С. Садовенко, «людина завжди прагнула до створення оптимальної системи передання досвіду – життєвого та естетичного – від старшого покоління до молодшого. До такої системи можна віднести національні традиції, мову, сакральне мистецтво, фольклор – ті традиційні механізми культурної трансляції та кодування, які побутують в усній формі, живуть у пам'яті народу, передаються від покоління до покоління, крізь призму яких реалізуються духовні й художні цінності вітчизняного етносу, формується соціально-культурна ідентичність, зберігається код нації» [5, с. 68]. «Високий мистецький рівень, невичерпна енергія, завзяття, емоційна насиченість вітчизняного фольклору, розмаїття пісень яскраво відбивають світогляд, естетичні уподобання, саму психологію українського народу. Це самобутнє явище посідає визначне місце не тільки в національній, а й у європейській та загалом світовій культурі», – підкреслює дослідниця [4, с. 53]. Більшість українських композиторів, розуміючи це, не тільки вивчали національний фольклор, а й робили його художньо-змістовним «ядром» музичної тканини своїх творів.

Саме пісенність – конкретний жанр з її образами, сюжетними лініями та метафорами увійшла в професійне українське мистецтво як елемент мислення і вплинула на безпосереднє сприйняття європейських стилів та напрямків у національному контексті та забезпечила входження у романтичний західний світогляд.

На початку 60-х років XIX століття відбувається формування ідейно-естетичних поглядів всіх національних

4. Утіна А. М. Опера М. В. Лисенка «Коза-дереза» у постановці Костянтинівської школи мистецтв: досвід створення ансамблевої партитури / *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2018. Вип. 48. С. 277–293.

5. Шреєр-Ткаченко О. Історія Української доживотної музики. Київ: Муз. Україна, 1969. 588 с.

6. *Widowisko muzyczno-teatralne dzieci Szkoły Powszech. Nr. 3 w Krzemieńczu // Życie Krzemienieckie*. 1935. № 1. S. 27–28.

Поцілуйко Володимир

ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Підготовка нової генерації музикантів ХХІ століття зумовлена збереженням духовності української нації, яка спроможна до глибокого пізнання і художнього спілкування з музичним мистецтвом не тільки зарубіжного «ґатунку», але й з мистецтвом, що несе у собі зерно національного характеру. Вокальна спадщина українських композиторів відіграє домінуючу роль у становленні майбутнього вокаліста як професійного виконавця. Тому що, з одного боку, базуються на інтонаціях знайомих з дитинства пісень, а з іншого, несе у собі новаторські риси сучасної музичної мови, нашарування західноєвропейської культури, що, в свою чергу, дозволяє особистості удосконалювати власну виконавську майстерність та швидко розвиватися у професійному напрямку не відходячи від національних традицій.

Проблема вивчення творчого, зокрема вокального доробку українських композиторів привертала увагу багатьох науковців як минулого, так і сучасності (А. Іваницький, Г. Скрипник, О. Шреєр-Ткаченко та ін.). Однак, поза увагою науковців залишилося питання щодо художньо-виховного потенціалу української вокальної спадщини таких композиторів як: Д. Січинського, Л. Ревуцького, Я. Барична, П. Сениці.

Період кінця ХІХ – початку ХХ століття ознаменований виходом на світову арену багатьох національних шкіл, серед яких була і українська композиторська школа. Творча спадщина таких видатних українських композиторів як М. Лисенка, П. Сокальського, С. Гулака-Артемівського, Я. Барнича, С. Людкевича та інших є вагомим пластом

5. Мороз М. О. Етнографічно-статистичний гурток (до 100-річчя від початку його діяльності) / *Народна творчість та етнографія*. 1983. № 6. С. 42–45.

6. Фольклор і фольклористика.

URL: <http://journ.sumdu.edu.ua/old/wp-content/uploads/2014/12/folk.pdf>. 28.01.2020

Марчук Іванна

ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ СИСТЕМИ КАРЛА ОРФА І БЕЛІ БАРТОКА В СУЧАСНОМУ ВИХОВАННІ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ

Зв'язок із життям наочно проявляється в зображальних можливостях музики. Ця властивість музичного мистецтва допомагає у більш доступній, елементарній формі розвинути художні уявлення молодших школярів. Елементи зображальності зустрічаються в п'єсах з різноманітною тематикою – у картинах природи, відображенні ігор і сцен з навколишнього життя, «музичних казках», «портретах» та ін. Разом з тим, зображальність у них може ґрунтуватись на різних факторах – від прямого прийому звуконаслідування до використання більш «побічних засобів», пов'язаних з характерною узагальненістю музичної мови. Такі твори, крім розвитку художньої уяви, розуміння зв'язку музики з життям, можуть дати дітям усвідомлення різноманітних засобів музичної виразності і на цій основі сприяти розвитку творчої самостійності дітей.

Ключем до розвитку дитячої музичної творчості може стати виховна система Карла Орфа та Белі Бартока, що цілком реально за умов, якщо:

- ставитись до дитини як до особистості, поважати її і приймати будь-які її індивідуальні прояви;
- створювати на заняттях атмосферу гри [1].

Елементарне музикування з інструментами неможливе без попередньої клопіткої роботи з оволодіння елементами музики, тому варто на кожному занятті поєднувати елементарне музикування з навчанням найпростішим елементам музичної мови. Та все ж головним є музикування, бажання дітей «спілкуватися» з музикою, співати та грати колективно, отримуючи від цього задоволення. Є певні пріоритетні завдання необхідні для розвитку музичних творчих здібностей

на заняттях:

- допомогти дітям увійти в світ музики, відчуті і пережити її чуттєво;
- створити передумови до формування творчого мислення;
- розвивати творчу уяву та фантазію дітей;
- формувати у дітей риси характеру, що сприяють самоствердженню особистості, самостійності та свободи мислення, індивідуальності сприйняття.

Заняття з розвитку творчих музичних здібностей дітей варто проводити через поєднання двох таких важливих речей як навчальне та творче музикування:

- навчальне музикування – це знайомство дітей з найпростішими елементами музичної мови та навчання у дітей вміння практично використовувати їх у роботі над формуванням звуковисотного слуху та метро-ритму;
- творче музикування – це імпровізаційно-творча гра «в музику» в найрізноманітніших формах, що поєднує музику, мову та рух.

Мета даного музикування полягає в розвитку творчих здібностей дітей та їх навчання в дії. Саме тому воно за формою та змістом найбільш відповідає природі дітей молодшого шкільного віку та принципам ігрових методик, існуючих у світовій практиці.

Основними видами діяльності на заняттях з елементарного музикування є: спів, гра на дитячих інструментах, мовно-ритмічні ігри та вправи, творчість у пластиці та русі. «Слухання музики» дещо відрізняється від загальноприйнятого. Сучасна дитяча музична педагогіка все частіше рекомендує не просто пасивно слухати музику, а поєднувати сприйняття музики з будь-яким рухом. Слухати музику і одночасно чути її, реагувати діями на окремі її елементи – метр, ритм, динаміку тощо – це і буде активне слухання музики. Найчастіше починаються творчі музичні заняття з комунікативних ігор для формування навичок спілкування дітей. Ці ігри допомагають не тільки створенню відповідної атмосфери на занятті, а й вирішують цілий комплекс педагогічних, моральних та психологічних задач. Це, свого роду, розминка, що залучає та заохочує всіх дітей до спільної діяльності [3].

Багатим і мудрим джерелом таких комунікативно-рухливих ігор є український фольклор – як поетичний, так і музичний. На музичному занятті дітей треба навчити бути самим собою.

єдність людини і природи. М. Лисенко назвав «Зиму і Весну» фантастичною оперою, проте фантастика її глибоко народна, тісно пов'язана з народним побутом [1, с. 40].

В композиційному і фактурному відношенні «Зима і Весна» найскладніша з усіх трьох опер. Вона розрахована на виконання дітьми старшого шкільного віку, а окремі партії можуть бути підготовлені лише дорослими співаками, наприклад партія Мороза. На відміну від двох попередніх опера «Зима і Весна» має велику розвинену увертюру.

Центральні дійові особи опери – Зима, Весна, Мороз, Вітер, Метелиця, які виступають як живі істоти з яскравими рисами характеру і поведінки, в результаті чого оживає і стає близьким і реальним казково-фантастичний світ природи.

Своєрідність казково-фантастичного сюжету обумовила особливості музичної драматургії опери. Опера складається з увертюри і двох актів. В опері композитор широко і творчо використав обрядові пісні – колядки, щедрівки, веснянки, серед яких виділяється «А вже весна, а вже красна», на якій побудовано фінальний триумфуючий хор – узагальнення основної ідеї твору: перемоги світла над пільмою, радості – над печаллю і тугою, свята пробудження нових, свіжих сил, що витісняють все віджиле й старе» [2, с. 138].

У середині ХХ ст. дитячі опери М. Лисенка отримали сценічне життя на професійній сцені Харківського державного академічного театру опери та балету імені М. Лисенка та Київського театру опери та балету імені Т. Шевченка. Написані більше ста двадцяти років тому, дитячі опери М. Лисенка не втратили своєї актуальності і сьогодні. Звернені до дітей та юнацтва, ці твори надають можливість прилучити їх до музичного і театрального мистецтва, готувати до розуміння оперних вистав та естетично виховувати нові покоління на найкращих зразках українського фольклору.

Список використаних джерел:

1. Андрієвська Н. К. Дитячі опери М. Лисенка. Київ: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літератури УРСР, 1962. 76 с.
2. Архімович Л. Лисенко. Життя і творчість: монографія / Л. Архімович, М. Гордійчук. 3-тє вид., випр. і доп. Київ: Музична Україна, 1992. 256 с.
3. Владимірова А. Естетичне виховання молодших школярів засобами дитячої української опери. Молодь і ринок. 2017. № 9. С. 66–70.

Рака-неборака (мотив української народної пісні «І шумить, і гуде») чергуються із грізними відповідями Кози-дерези [3, с. 68].

На відміну від великих опер, у яких одним із основних компонентів розвитку дії є симфонічний оркестр, у дитячих операх М. Лисенка симфонічного оркестру відсутній; його функцію виконує партія фортепіано. Це пояснюється тим, що виконавцями вокальних партій є діти, і супровід має бути легким і дохідливим.

Як зазначає А. Утіна, показовим є той факт, що, як за життя М. Лисенка, так і після його смерті, згадані опери, зокрема і «Коза-дереза», ставилися переважно самодіяльними дитячими колективами [4, с. 282].

Матеріали кременецької преси 20 – 30-х років ХХ століття свідчать про прем'єру вистави М. Лисенка «Коза-дереза», яка була поставлена силами учнів Кременецької школи № 3 під керівництвом І. Гіпського у Театральному залі Кременецького ліцею. У часописі «Życie Krzemienieckie» зазначено, що вистава продемонструвала «досконале виконання сольних і ансамблевих партій та добру режисуру» [6, с. 27–28]. Позитивним моментом було те, що виручені за концерт кошти пішли на придбання літератури для шкільної бібліотеки.

На відміну від «Кози-дерези» опера «Пан Коцький» розрахована на дітей від 10 до 13 років, які повинні мати певні музичні здібності і виконавську практику. На думку А. Владимирової, дитяча опера «Пан Коцький» має ті ж музичні й танцювальні засоби виразності, що й «Коза-дереза», але наявність арій, дуетів, хорів, оркестрових номерів перекоњує, що твір більш складний у виконанні [3, с. 69].

На основі народнопісенних творів М. Лисенко будує арії, тріо, ансамблі, хори та за допомогою влучних музичних звукообразальних засобів розкриває характери звірів. У характеристиці образу Лисички звучить народна пісня «Лугом іду коня веду», основу тріо Ведмедя, Вовка і Кабана, що бенкетують, складає відома застольна українська пісня «Ой хто п'є, тому наливайте», відома ремісницька пісня «Про Купер'яна» використовується для побудови цілої сцени, коли звірі, зібравшись у коло, чекають Кота, щоби почастувати його. На думку О. Шреср-Ткаченко, виведені в пісні різноманітні типи, що по-своєму проявляють себе в момент небезпеки, чудово відповідають даній сценічній ситуації» [5, с. 379].

Основна її ідея опери «Зима і весна, або Снігова Краля» – перемога світла над темрявою, розквіт нових життєдайних сил,

Дитині потрібна музика, а не розмови про неї. Тому головним на заняттях є не створення музичних шедеврів, а сам творчий процес. Творчість дітей тут розуміється як вміння і бажання зробити щось по-своєму. «Зіграй, затанцюй, як ти хочеш» – ці магічні слова відкривають перед дитиною ворота у світ фантазії. Важливо співати, гратись, рухатись, придумувати, змінювати, слухати своє виконання та виконання інших дітей. Можливість зробити по-своєму (добре придумав, цікаво продемонстрував, гарно повторив), дозволяє дитині бути індивідуальною, неповторною. Творче заняття включає різні форми музикування: грати на інструментах з використанням музичних засобів виразності (ритмом, тембром, динамікою), грати один з одним, розігрувати сюжети пісень, грати разом, створюючи ту неповторну атмосферу спілкування, в якій всім затишно і радісно.

Музикування з використанням «звучних жестів» – це те, чому варто приділити увагу на занятті. Звучні жести – це гра звуками свого тіла: плескання, клацання, тупання, цокання. Ці «інструменти», якщо їх можна так назвати, дані людині природою. Наприклад, на занятті діти пригадують невеличкий вірш, який слід озвучити. На допомогу приходять «звучні жести». Діти розуміють, що вірш можна декламувати і в цей самий час плескати руками по колінах, або клацати пальчиками першу частину, а другу тупати ногами. Цей вид музичної діяльності доступний, і, що важливо, розвиває творчі здібності дитини, особливо у взаємозв'язку з мовою і рухом. Результатом творчої діяльності на занятті стають різні види імпровізації, так звані музично-імпровізаційні завдання. Рухові, інструментальні, інтонаційно-мовні імпровізації та різні їх комбінації, правильно організовані, дозволяють практично вирішити питання важливе для музичної педагогіки – вчити і виховувати через творчість. Дитячі імпровізації є колективними. Вони дозволяють кожній дитині знайти «своє місце», незалежно від рівня її музичних здібностей. Роль дитини може бути дуже невеликою, чи навіть простою, але важливою є участь у музикуванні [2].

Поряд з використанням фабричних інструментів, потрібно також широко використовувати інструменти, виготовлені з природного матеріалу. Музичні іграшки допомагають дитині зрозуміти, звідки і як народжуються звуки. Ігровий світ дитини можна озвучити іграшковими музичними інструментами, використовуючи творчий підхід до їх застосування.

Елементарне музикування з інструментами Карла Орфа є однією з улюблених та найцікавіших форм музичної діяльності школярів. Довіряючи педагогам своїх дітей, батьки мріють їх бачити всебічно розвиненими, гармонійними особистостями. Захоплення дітей таким музикуванням, їх бажання грати і співати є настільки сильним, що вони не помічають великої навчальної роботи, яка проводиться з ними в процесі музикування.

Варто творчо інтерпретувати на національний ґрунт кращі надбання системи музичного виховання Карла Орфа та Бели Бартока. У вирішенні завдань, виховання творчих музичних здібностей дітей, допомагають два основних методи: метод активізації творчих здібностей та метод моделювання.

Виховання та розвиток творчих музичних здібностей дітей проводиться, поєднуючи навчальне музикування (ознайомлення з найпростішими елементами музичної мови) та творче музикування – це імпровізаційно-творча гра в музику в найрізноманітніших її формах. Основними видами діяльності на заняттях є спів, гра на дитячих інструментах, використання звучних жестів, мовно-ритмічні ігри та вправи, творчість у пластиці та русі, музично-імпровізаційні завдання та активне слухання музики [2].

Згідно вчення Бели Бартока і Карла Орфа музичний фольклор, як першооснова музичної культури, є найкращим підґрунтям для музичного виховання школярів, формування у них музичних здібностей, що не тільки обумовлює успіхи в музичній діяльності, а впливає на підвищення інтелекту дітей, сприяє їх розумовому й загальному розвитку. Загалом, на основі вищесказаного, варто відзначити, що їх концепція володіє універсальністю, гнучкістю та відкритістю, що дозволяє поєднувати її принципи з різними методиками музичного виховання та освіти, що існують у світовій практиці.

Список використаних джерел:

1. Гнатів Т. Бела Барток і опера «Замок герцога Синя борода»: На перехресті культур / *Музика у просторі культури*: Наук., вісник НМАУ. Київ, 2004. Вип. 33.

2. Грица С. Й. Фольклор у просторі та часі: вибрані статті [ред. Олег Смоляк]. Тернопіль: Астон, 2000. 228 с.

3. Дмитренко М. К. Українська фольклористика другої половини XIX століття: Школи, постаті, проблеми. Київ: Вид-во «Сталь», 2004. 384 с.

5. Особов І. П. Деякі аспекти вивчення креативності. Зарубіжний досвід XX століття в оцінці сучасних дослідників / Гуманитарные научные исследования. Октябрь, 2011. URL: [URL:http://human.snauka.ru](http://human.snauka.ru) (дата звернення 30.03.2020).

6. Павлюк Р. О. Креативність як складова частина професійної підготовки майбутніх учителів URL: http://www.rusnauka.com/16_NPM_2007/Pedagogica/22154.doc.htm (дата звернення 25.03.2020)

7. Поклад І. М. Креативність у концепції А. Г. Маслоу / Новый акрополь. Культурная ассоциация: URL: <http://www.newacropolis.org.ua/ru/study/conference/?thesis=4960> (дата звернення 23.03.2020).

Легкун Оксана

ОПЕРНА ТВОРЧІСТЬ МИКОЛИ ЛИСЕНКА ДЛЯ ДІТЕЙ

М. Лисенко увійшов в історію українського музичного мистецтва як основоположник національної композиторської школи, фундатор національного оперного мистецтва.

Наприкінці 80 – початку 90-х рр. XIX ст. М. Лисенко створює новий жанр: українську дитячу оперу, яка не тільки призначалася для дитячої аудиторії, а й виконувалась артистами-дітьми. Дитячі опери Лисенка розраховані для дітей різного віку: «Коза-Дерева» (1888) – для дітей молодшого віку, «Пан Коцький» (1891) – для дітей середнього віку та «Зима і Весна» (1892) – для дітей і дорослих. Ці «оперки», як їх називав сам Микола Віталійович, були створені ним для постановки у сімейному колі та розраховані на виконання своїми дітьми та дітьми родичів і друзів. Цими творами композитор прагнув простою музичною мовою і цікавими сюжетами залучити дітей і підлітків до оперного мистецтва через їхнє власне зацікавлення цим жанром завдяки виконанню ними оперних партій.

Лібрето опер за мотивами та характерними образами народних казок створила Дніпрова Чайка (Л. Василевська).

Музична форма дитячої опери «Коза-дерева» – рондо, в якій пісеньки-арії Лисички (мотив народної пісні «Казав мені батько»), Зайчика (мотив народної пісні «Добрий вечір, дівчино, куди йдеш»), Вовчика (мотив народної пісні «Ой, під вишнею»), Ведмедя (мотив колядки «Ходив-походив місяць по небу»),

продувати принципово нові незвичайні ідеї, відрізнятись у мисленні від звичних схем, розв'язувати проблемні ситуації незвичними способами.

Креативність означає здатність «копати глибше, дивитись краще, виправляти помилки, розмовляти з кішкою, поринати в глибину, проходити крізь стіни, запалювати сонце, будувати замок на піску, вітати майбутнє». Вона передбачає підвищену чутливість до визначення нових проблем, до дефіциту або протиріч знань, дій з визначення цих проблем, до пошуку їх рішень на основі висунення гіпотез, до перевірки і зміни гіпотез, до формулювання результату вирішення.

Узагальнюючи аналіз сучасних досліджень проблеми креативності, можна зауважити про багатоманітність точок зору на її сутність при значній зацікавленості цим питанням. Географія досліджень та широта охоплення їх науковими галузями (психологія, педагогіка, філософія тощо) свідчить про загальний інтерес до розв'язання цієї проблеми, що пояснюється ускладненням умов розвитку сучасного суспільства. Сьогодні креативність та творчість стають, по суті, нормою не лише для творчих сфер діяльності.

Феномен креативності визначається як здатність особистості до варіативності, гнучкості, інноваційності мисленнєвої діяльності, що передуює процесу творчої дії. Креативність не є вродженою характеристикою індивіда. Вона вважається такою якістю особистості, що може бути сформованою завдяки особливим умовам виховання та навчання. Основними з таких умов є розвиток особистості, мотивація її до творчої діяльності та свобода індивідуальності. Ці умови мають дотримуватися креативним управлінням, яке є заключним ланцюгом у системі індивідуальних і суспільних факторів, що обумовлюють розвиток творчої діяльності.

Список використаних джерел:

1. Вікіпедія. Про креативність. URL: <http://uk.wikitu.com/wiki/Креативність> (дата звернення 23.03.2020).
2. Дружинин В. Н. Психология творчества / Психологический журнал. 2005. № 10. С. 101–109.
3. Креативность / Степанов С. С. Популярная психологическая энциклопедия. Москва: Изд-во Эксмо, 2005. С. 328–331.
4. Ортинський В. Л. Педагогіка вищої школи. Навчальний посібник. Київ: Центр учбової літератури, 2009. 472 с.

4. Іваницький А. І. Українська народна музична творчість: посібник для вищих та середніх навч. закладів. Київ: Муз. Україна, 1990. 336 с.

Булка Марія

МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ МИКОЛИ ЛИСЕНКА ТА ЙОГО ПОСЛІДОВНИКІВ

Відродження інтересу до української культури, пошуки шляхів музично-естетичного виховання спонукають до глибокого вивчення музично-педагогічної і просвітницько-організаторської діяльності відомих українських композиторів. Вагомим досягненням музичної педагогіки є глибоке усвідомлення необхідності актуалізації історичного досвіду підготовки фахівців з музичного мистецтва та аналіз досягнень відомих діячів культури.

Питанням реформування мистецької освіти та музично-естетичного виховання в Україні займалися видатні педагоги, психологи, мистецтвознавці: Л. Масол, В. Орлова, Г. Падалки, О. Ростовського, О. Рудницької, Л. Хлебнікової, В. Черкасова, Г. Шевченко, О. Щолокової. Були розроблені численні практичні рекомендації щодо здійснення цього процесу.

Значний вклад в розвиток національної педагогіки мистецтва та організацію музичної освіти внесли В. Барвинський, М. Вериківський, В. Верховинець, Ф. Колесса, С. Крушельницька, М. Лисенко, М. Леонтович, С. Людкевич, Я. Степовий, Я. Степовий та інші. Своєю творчістю, організаційно-педагогічною діяльністю ці композитори закладали основи музичної освіти.

Мета даної публікації - дослідження музично-педагогічної діяльності відомих українських композиторів України, музично-педагогічні пошуки яких відігравали значну роль у розвитку педагогічно-спрямованого етапу музично-естетичного виховання.

Одним із видатних представників музично-естетичного виховання кінця XIX – початку XX століття був відомий український композитор М. Лисенко. Композитор, у творчості якого українська музична класика досягла найвищого рівня, боровся за збереження і збагачення культури народу, її самобутності [7]. Своєю творчою, організаційною і педагогічною діяльністю М. Лисенко заклав фундамент для підготовки

музично-педагогічних кадрів. М. Лисенко було опубліковано 7 випусків сольних, 12 збірок хорових, 6 збірок обрядових пісень, всього нараховується 600 пісень: і професійно оброблених народних, і написаних на тексти видатних поетів – Т. Шевченка, І. Франка, А. Міцкевича, Г. Гейне та багатьох інших.

Значним був внесок композитора і в розробку теоретичних проблем вивчення українського музичного фольклору, а особливий інтерес композитора був спрямований на розвиток хорової культури в Україні [6]. У посібнику М. Лисенка «Збірка народних пісень в хоровому розкладі, пристосованих для учнів молодшого й старшого віку» композитором надаються рекомендації щодо використання вправ та пісень у хоровому розвитку учнів.

Ідеї композитора в галузі шкільного музичного виховання, відношення до фольклорної музики як для основи у музичному вихованні продовжували його послідовники К. Стеценко, М. Леонтович, Я. Степовий та інші.

Талановитим педагогом-митцем був К. Стеценко. Педагогічна праця композитора у навчальних закладах різних типів (від початкової школи до вузів) спонукала композитора до створення підручників «Початковий курс навчання дітей нотного співу», «Методики шкільного співу» [2, с. 45].

К. Стеценко став організатором і автором програм із музики в масовій школі, обґрунтував принцип взаємозв'язку музики з комплексом мистецтв, важливість доповнення слухових вражень у процесі сприйняття музики іншими сенсорними відчуттями, вважав, що знання, які здобуваються лише на основі слухових уявлень, є абстрактними. Як зазначає О. Ростовський, «метою викладання музики він вважав розвиток музичного здібностей і естетичних почуттів дітей, основою музичного навчання – хоровий спів на основі вивчення нотної грамоти» [1, с. 418]. Відстоюючи ідеї навчання «нотного співу», К. Стеценко розглядав нотний спів не як процес набуття навичок читання різних ритмових і звуковисотних комбінацій, а передусім як засіб розвитку музичних здібностей учнів, завдяки чому спів перетворюється на мистецтво, що виховує естетичні смаки і почуття прекрасного. А найкращим матеріалом для цього він вважав народні пісні та твори композиторів-класиків.

Теорія К. Стеценка була розвинена у подальшому М. Леонтовичем, який висував ідею поєднання кольорів зі звучанням музичного твору як одну з умов цілісного сприйняття художнього образу. У розвитку української музичної культури

попередні. У суспільстві, стверджує дослідник, назріла необхідність у новому типі людини – креативній особистості, яку б зміни не лякали, а надихали, яка була б здатна до імпровізації, впевнена, мужня, духовно сильна, адаптивна у несподіваній, незнайомій ситуації. Отже, проблема креативності, на думку А. Маслоу – це перш за все проблема креативної особистості (а не продуктів креативної діяльності, креативної поведінки). Вчений глибоко переконаний, що креативність може проявлятися у всьому, що робить людина: в її сприйнятті, установках, поведінці. Саме тому вона не може не впливати на контрактивну, когнітивну та емоційну сферу людини [7].

Креативність, за висновками вченого, є етапом натхненної творчості, процесом деталізації творчого продукту та надання йому конкретної предметної форми. Він вважає, що концепція креативності та концепція здорової, самоактуалізуючої особистості наближуються одна до одної. Навчання творчості, чи, точніше, навчання через творчість, може бути надзвичайно корисним не стільки для підготовки людей до оволодіння творчими професіями чи до виробництва продуктів мистецтва, скільки для створення доброї, гарної, хорошої людини.

Вчені В. Дружинін і Н. Хазратова вважають, що критерієм креативності може стати наявність усвідомленості, яка сприймається оточенням. Смысловий критерій, на відміну від частотного, дозволяє розмежовувати продуктивні (творчі) і непродуктивні (девіантні) прояви людської активності. В. Дружинін підкреслює, що «смысловий критерій дозволяє при тестуванні розділити поведінкові прояви випробовуваного при тестуванні на відтворюючі (стереотипні), оригінальні (творчі) і неусвідомлені [2, с. 101].

Не зважаючи на те, що дослідження креативності активно ведуться вже

декілька десятиліть, накопичені дані, на думку С. Степанова, не стільки прояснюють, скільки заплутують розуміння цього явища. Так, ще сорок років тому було запропоновано більше 60 визначень креативності, сьогодні ж їх вже не можливо злічити. При цьому деякі дослідники іронічно зазначають, що «процес розуміння того, що таке креативність, сам вимагає креативної дії» [3, с. 330].

Водночас, на думку Е. Торренса, креативність – це творчі здібності індивіда, що входять до структури обдарованості в якості незалежного чинника і характеризуються здатністю

2. Створення нового творчого продукту багато в чому залежить від особистості творця та сили його внутрішньої мотивації.

3. Специфічними властивостями креативного процесу, продукту та особистості є їх оригінальність, спроможність, валідність, адекватність завданню і ще одна властивість, що може бути названою придатністю естетичною, екологічною, оптимальною за формою, правильною і оригінальною на певний момент.

4. Креативні продукти можуть бути різні за природою: нове рішення проблеми в математиці, відкриття хімічного процесу, створення музики, картини чи поеми, нової філософської або релігійної системи, інновація в юриспруденції, свіже рішення соціальних проблем тощо [6].

Термін «креативність» у педагогіці та психології набув поширення на Заході у 60-ті роки ХХ століття після публікацій робіт Дж. Гілфорда, завдяки

яким фактично народжується сучасна психологія творчої обдарованості (психологія креативності). Дж. Гілфорд та його співробітники виділили 16 гіпотетичних інтелектуальних здібностей, що характеризують креативність. Серед них:

- *швидкість* (кількість ідей, що виникають за деяку одиницю часу);
- *гнучкість* (здатність швидко переключатися з однієї ідеї на іншу);
- *оригінальність мислення* (здатність продукувати ідеї, що відрізняються від загальноприйнятих);
- *допитливість* (підвищена чутливість до проблем, що не викликають інтерес у інших);
- *іррелевантність* (логічна незалежність реакцій від стимулів) [1].

Сьогодні поняття «креативність» активно використовується в дослідженнях вітчизняних та зарубіжних вчених (В. Дружинін, Л. Єрмоласва-Томіна, В. Козленко, М. Лещенко, О. Лук, А. Маслоу, О. Матюшкін, В. Моляко, І. Особов, В. Петухов, В. Степанов, Н. Хазратова та ін.). Однак, як зазначає Р. Павлюк, «згадане поняття не можна визнати чітко та однозначно визначеним, не запропоновано єдиного підходу або концепції креативності».

На переконання А. Маслоу, темпи розвитку історичного процесу останнім часом значно прискорилися і людство переживає особливий історичний момент, зовсім несхожий на

творчість М. Леонтовича, основою якої було ставлення до народної пісні як до художнього й етичного явища, зрозумілого і доступного для дитячого сприймання, була яскравою подією. Він розробив власну систему показу мистецького матеріалу, що ґрунтувалася на співвідношенні світлотіней і кольорів із музичними звуками, вважав, що кожен педагог повинен викладати музику в контексті інших наукових і нових художніх знань [5]. На початку ХХ століття композитор відкрив хорову школу, діяльність та творчість якої підтверджувала, що хоровий спів розвиває дітей всебічно. Його педагогічні погляди в сукупності утворювали цілісну концепцію музичного навчання та виховання. М. Леонтович надавав провідну роль фольклору в музичній освіті школярів, наголошував на успішності загального музичного навчання та виховання всіх дітей на матеріалах кращих творів професійної та народної творчості, підкреслював значущість вільного володіння нотною грамотою, взаємозв'язок різних видів музичної діяльності, надавав процесу музичного навчання його сутнісної основи – емоційності [8, с. 197].

Видатний український композитор і талановитий вчитель М. Леонтович музичне виховання молоді пов'язував з піснею як найправдивішим за своєю етичною і художньою суттю життєвим явищем. Він послідовно дотримувався принципу визначної ролі фольклору в музичному навчанні підростаючого покоління, пропонував починати з безнотного співу на основі народних мелодій, які вважав незамінними в оволодінні нотною грамотою.

Аналіз посібника М. Леонтовича «Практичний курс навчання співу у середніх школах України» [4] та методичних робіт інших педагогів-музикантів переконує у тому, що у 20-х роках ХХ століття в Україні розвивалася своєрідна музично-педагогічна система, в якій особлива роль відводилася народній пісні та визнавалася провідна роль фольклору в музично-естетичній освіті школярів. Ідеї М. Леонтовича, який постійно поповнював свої знання у галузі філософії, математики, географії, історії, літератури, малярства, скульптури й архітектури, а також наголошував на важливості комплексного застосування цих дисциплін у процесі навчання і виховання учнівської молоді, стали визначною віхою розвитку української музичної педагогіки. Вони у сукупності утворюють цілісну концепцію музичного навчання та виховання, основою якого стало ставлення до народної пісні як найправдивішого за

своєю художньою й етичною сутністю життєвого явища, зрозумілого і доступного для дитячого сприймання.

М. Леонтович довгі роки віддав роботі вчителя співів у школах різного типу. Де б М. Леонтович не працював, він завжди намагався зацікавити учнів кожною конкретною темою, навчити їх логічно мислити, привчити до творчої діяльності, через народну пісню прищепити любов до рідного краю.

Значний внесок у розвиток української системи музично-естетичного виховання на початку ХХ століття зробив композитор, педагог Я. Степовий, який став автором і упорядником багатьох музичних творів для дітей дошкільного і молодшого шкільного віку. Першою його працею була збірка шкільних пісень «Малим хлоп'ятам». Пізніше з'явилися три випуски «Пролісків» – збірки пісень для дітей наймолодшого віку, «Кобзар» – шкільні хори на слова Т. Шевченка та підручник «Популярний курс елементарної теорії музики» [3, с. 344].

У галузі музично-естетичного виховання особистості, його методів і форм українським народом накопичено чималий досвід. На початку ХХ століття відомі українські композитори своєю діяльністю визначали і стверджували основну мету музично-естетичного виховання українського народу у контексті розвитку та поширення української національної культури. Усвідомити стан музично-естетичного виховання дітей і молоді в Україні на сучасному етапі можливо лише за умови його розгляду в історико-культурному та філософсько-естетичному контексті, в певній динаміці розвитку його теорії та практики. Педагогічні і музично-просвітницькі проблеми, які були в центрі уваги відомих композиторів потребують подальших досліджень. Глибоких історико-педагогічних, музикознавчих досліджень потребує творчість і педагогічні ідеї М. Леонтовича, М. Лисенка, естетичні ідеї та художньо-естетична діяльність талановитого діяча української культури К. Стеценка, питання естетики і соціології музики, які розроблялися Я. Степовим.

Список використаних джерел:

1. Історія української музики: в 6 т. / за ред. М. М. Гордійчук. Київ: Наукова думка, 1989. Т. 3: Кінець ХІХ ст. – початок ХХ ст. 420 с.
2. Из истории музыкального образования. Сб. материалов и документов 1917-1927. Москва-Ленинград: «Музыка», 1969. С. 44–46.

Підсумовуючи наукові розвідки щодо креативності, М. Мамфорд дійшов висновку, що упродовж останнього десятиліття досягнуто загальної згоди в тому, що креативність обумовлює створення як духовного, так і корисного (матеріального) продукту [1].

Креативність також може бути визначена як процес створення будь-чого, що є як оригінальним, так і таким, що має цінність або характеризується неповторністю, експресивністю та винахідливістю.

Оригінальний погляд на сутність креативності висловив Х. Раджей Пізі. Він сформулював визначення креативності як розумової здібності продукувати нову ідею в будь-якій сфері. Тоді креативність – це, по суті, не отримані знання чи наукова діяльність, а навичка, що може бути покращеною за допомогою різних методів. Отже, креативність – це майже те ж, що стійка здатність до продукування новації безвідносно до часу, віку, способу, манери, шляху, технологій, переваг, обставин і обмежень [5].

Творча людина з працею входить в життя соціальної групи; хоча і відкрита для оточуючих та користується певною популярністю, вона перебирає на себе загальноприйняті цінності у випадку, якщо вони збігаються з власними. Разом з тим вона мало догматична в уявленні про життя та суспільство, а також про сенс власних вчинків. Творчі люди люблять бавитися, і голова в них наповнена різними дивними ідеями. Їх сприйняття світу безперервно оновлюється. Частіше творчі люди зберігають дитячу здатність до подиву та замилювання, і звичайна квітка може викликати у них такий же захват, як і революційне відкриття. Це мрійники, які можуть здатися божевільними через те, що втілюють в життя власні ідеї, які інші сприймають недоречними, одночасно приймаючи й інтегруючи ірраціональні аспекти своєї поведінки [4].

Більшість учених, зауважує К. Торшина, воліють судити про креативний процес за наявності продукту, разом з тим оцінку креативності можна провести в контексті критеріїв, що наявні в певній культурі, в даний час.

Посилаючись на Ф. Баррона й Д. Харрінгтона, К. Торшина робить наступні узагальнення щодо креативності:

1. Креативність – це здатність адаптивно реагувати на необхідність нових підходів і нових продуктів. Така здатність дозволяє також усвідомлювати нове в бутті, хоча процес може мати як свідомий, так і несвідомий характер.

поняття «креативність». Навчившись творчо діяти у сфері мистецтва, техніки чи в інших видах діяльності, людина легко може перенести цей досвід у будь-яку іншу сферу. Саме тому здатність до творчості розглядається як відносно автономна, самостійна здібність.

Креативності та її природі, формуванню і прояву креативних здібностей, а також їх діагностиці присвячені дослідження Дж. Гілфорда, А. Грузенберга, О. Костюка, А. Кроніка, І. Павлова, К. Платонова, Я. Пономарьова, Є. Торренса, Х. Трік та інших. Визначення педагогічного контексту категорії «креативне мислення» і шляхи його розвитку представлені Г. Пауля, А. Петрова, В. Ружієйро, Ч. Темпла та інших. У працях педагогів І. Алексєєвої, Е. Алексєєнко, С. Городоцької, Б. Юсова, В. Строкова, В. Сластеніна, О. Шевнюк і низки інших розкрита педагогічна цінність навчальних занять, що містять різні види творчої активності.

Поняття «креативність» (від лат. *creo* – творити, створювати) означає здатність до творчих дій, що зумовлюють нове, незвичне бачення об'єкта, ідеї, проблеми чи ситуації [1].

Як зазначає С. Степанов, цей термін набув у вітчизняній психології значного поширення, майже витіснивши словосполучення, що існувало раніше, «творчі здібності». Ці поняття на перший погляд здаються синонімічними, що викликає сумніви у доцільності введення іншомовного терміну. Однак креативність правильніше визначати не стільки як певну творчу здібність або сукупність здібностей, скільки як здатність до творчості. Отже ці поняття, хоча і дуже близькі, проте не ідентичні.

Характерним для креативної особистості, як вважає В. Андрієвська, є відкритість до нового досвіду, тобто дивергентне мислення, коли пошук відбувається одночасно за різними напрямками, не підпорядковуючись єдиній логіці (на відміну від конвергентного мислення, коли зусилля спрямовуються на відшукування одного, єдиного правильного розв'язку).

В англomовній науковій літературі слова «креативність» (*creativity*) і «творчість» (*creativeness*) походять від одного слова – креативний (*creative*), яке означає «такий, що передає або містить оригінальну ідею». Слово *creative* позначає також особу, яка професійно займається творчою діяльністю.

3. Кияновська Л. О. Українська музична культура: навч. посіб. Львів: Тріада плюс, 2008. 344 с.

4. Леонтович М. Практичний курс навчання співу у середніх школах України. Київ: Музична Україна, 1989. 134 с.

5. Михайличенко О. В. Музично-естетичне виховання дітей та молоді в Україні (ретроспективно-теоретичний аспект): [монографія] Суми: ВАТ «Сумська обласна друкарня», видавництво «Козацький вал», 2007. 356 с.

6. Олексюк О. М. Музична педагогіка: навчальний посібник для студентів ВНЗ культури і мистецтв Київ: КНУК, 2006. 187 с.

7. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва Київ: Освіта України, 2008. 278 с.

8. Шацкая В. Н. Музыкально-эстетическое воспитание детей и юношества. Москва: Педагогика, 1975. 197 с.

Петровська Єлизавета

МЕТОДИКА ОСВОЄННЯ МУЗИЧНО-РИТМІЧНИХ РУХІВ УЧНЯМИ ПОЧАТКОВИХ КЛАСІВ

Серед предметів естетичного циклу музичне мистецтво найбільше стимулює до творчої діяльності, сприяє формуванню пізнавальних та емоційно–мотиваційних функцій, розвитку творчого мислення, здібностей, комунікабельності, а також позитивних якостей характеру: систематичності, працьовитості, наполегливості у досягненні мети. Музика є мовою серця, найніжніших почуттів, світу емоцій людини. Вона дає людині поштовх для внутрішнього переживання і уяви. Це внутрішнє відчуття та переживання викликає бажання передавати музику в дії, міміці, жестах, рухах, співі, грі, створювати нові художні образи. Музика, особливо спів, поліпшують мову дітей. Співаючи, діти змушені протяжно вимовляти слова, що формує чітку вимову, сприяє правильному засвоєнню слів. Окрім того, слова в пісні підпорядковані певному ритму, що також допомагає вимові важких звуків і складів.

Розгляду проблем музичного виховання, впливу музичного мистецтва на розвиток особистості, її духовний світ присвячена значна кількість праць у різних галузях музичної педагогіки таких науковців як З. Бервецький, Н. Ветлугіна, Е. Жак-Далькроз, Д. Кабалевський, З. Кодай, М. Леонтович, Р. Марченко, К. Орф, О. Ростовський.

Мета статті полягає у розробці та розкритті методики освоєння музично-ритмічних рухів учнями початкових класів.

Зв'язок музики з рухами відомий з давнини. Прикладом можуть бути гра на елементарних музичних ударних інструментах, використання пісень у трудових процесах. Найбагатшим і найрізноманітнішим за своїм змістом видом злиття рухів і музики є хороводи, де рухи учасників ілюструють слова виконуваної під час танцю пісні.

Використання моторної діяльності в тій чи іншій формі ми зустрічаємо майже в усіх прогресивних системах музичного виховання нашого століття. Але в кожній з них рухи використовуються дещо своєрідно, залежно від основного цільового спрямування. Ми відібрали з існуючих систем прийоми найраціональніші, що комплексно впливають на розвиток музичних здібностей учнів.

На позитивну роль рухів під музику вказували у своїх працях Н. Єгіна, С. Руднева, М. Румер, Н. Гродзенська, Н. Ветлугіна, Е. Конорова, В. Белобородова та інші.

В теперішній час на уроках музичного мистецтва в початкових класах основна увага приділяється співу, слуханню музики, і мало використовуються музично-ритмічні вправи, рухи та гра на музичних інструментах. Діти позбавлені тих видів музичної діяльності, які дозволять їм всебічно розвиватися, зміцнитися фізично, краще розуміти музику.

На переконання Т. Ротерса, рух, пов'язаний з музикою, завжди супроводжується емоційним підйомом, тому він благотворно впливає на фізичний розвиток дітей. Навпаки, спокійний, плавний характер танцю дозволяє зробити осанку вільнішою, рухи неквапливими, м'якшими, округлішими [5, с. 21]

Музичне виховання молодших школярів засобами руху здійснюється у вправах, іграх, танцях і хороводах танцювального характеру. Всі вказані види музично-ритмічного руху виконують загальне завдання – добитися злитості характеру руху і музики. При цьому у кожного виду ритмічних рухів є свої функції.

Вчений Б. Теплов писав: «почуття музичного метру має не тільки моторну але й емоційну природу: в основі його лежить сприймання виразності музики. Тому поза музикою чуття музичного ритму не може ні пробудитися, ні розвиватися [7, с. 199].

Педагогічна практика стверджує, що у процесі навчання музично-ритмічних рухів застосовуються різноманітні методи

підтримки уваги і нормального фізичного стану молодших школярів. Музично-ритмічні вправи тренують пам'ять, виховують увагу, координацію рухів, уміння орієнтуватися в просторі. Діти починають краще розуміти і любити музику.

Список використаних джерел:

1. Вовк М. Етапність у музично-ритмічному розвитку учнів 1-3 класів / *Музика в школі* [упоряд. Л. Хлебникова]. Київ: Музична Україна, 1987. Вип. 9. С. 10–16.

2. Дебелая Ж. Пошуки шляхів формування духовного світу людини засобами музики / *Музика в школі*: збірка статей. Вип. 6. Київ: Музична Україна, 1980. С. 16–23.

3. Кібалова Т. Комплекс вправ для музичного розвитку учнів / *Мистецтво та освіта*, 2006. №1. С. 26–28.

4. Ростовський О. Я. Методика викладання музики в початковій школі. Тернопіль: Навчальна книга. Богдан, 2001. 216 с.

5. Ротерс Т. Т. Ритмическое развитие личности Школьника – проявление взаимодействия физического воспитания с эстетическим. Луганск: Знание, 1998. 524 с.

6. Тараканова А. Танцуйте с нами. Вінниця: Нова книга, 2010. 160 с.

7. Теплов Б. М. Психологические вопросы художественного воспитания / *Избранные труды*. В 2-х т. Т. 2. Москва: Педагогика, 1985. 360 с.

8. Шип С. Детское музыкальное творчество в динамике становления личности / *Проблемы музыкальной культуры*. Выпуск 1. Київ: Музична Україна, 1987. С. 102–119.

9. Якимчук С. Музична грамота і хорове сольфеджіо в дитячому хоровому колективі / *Мистецтво та освіта*. 2003. № 8. С. 21–25.

Ткачук Борис

«КРЕАТИВНІСТЬ» ЯК ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНА ПРОБЛЕМА

Сьогодні в умовах докорінної реорганізації всіх галузей життєдіяльності українського суспільства проблема формування творчої особистості набуває особливої актуальності, адже саме у творчій діяльності має закладені перспективи соціального прогресу. Останнім часом, поряд із поняттям «творчі здібності», все частіше використовується

Руки можна застосовувати як на початку уроку, так і в кінці його. Це залежить від конкретних завдань, мети кожного уроку та характеру застосовуваних рухових вправ. Незначні рухи рук, ходьба на місці можуть включатися до будь-якого розділу уроку, а рухи ігрові, танцювальні, які збуджують емоційний стан дітей, краще проводити в кінці уроку, включивши після них заспокійливу ходьбу. Зауважимо і те, що в основному в роботу включаються незначні рухи руки, кроки та притупування на місці! Це пояснюється умовами та можливостями аудиторій, у яких проводяться уроки музики. У школах це найчастіше звичайний клас, який має невелику площу і заставлений шкільними меблями. Однак і ці нескладні рухові завдання значно допомагають у музичній роботі з дітьми. Вчителі-практики рекомендують починати урок музичного мистецтва із входу дітей під звуки музики (маршу або танцю), що створює відповідний емоційний фон, спрямовує їх на уважне вслуховування в музику і вираження її характеру в рухах, виробляє навички координації найпростіших рухів рук і ніг під музику. Тут важливий виразний показ учителя, лаконічні і чіткі пояснення, поєднання колективних і групових форм роботи, що дозволяє координувати виконувані рухи і виправляти недоліки, допомагати дітям з недостатньо розвинутою координацією.

Така «музична зарядка» має тривати не більше п'яти хвилин і постійно змінювати та збагачуватися новим матеріалом який є в програмі. О. Ростовський рекомендує дотримуватися таких вимог: вправи мають бути короткими, простими, виразними і вимагати осмисленого й емоційного виконання; слід уникати нецікавих формальних вправ; найпростіша пісенька передусім має розкрити дітям художній образ; займатися ними на кожному уроці слід лише декілька хвилин, не втомлюючи дітей і не задаючи надмірних завдань; не варто відразу вимагати від дітей бездоганної якості виконання, адже успіх приходить лише в результаті систематичної роботи. Добре коли «музична зарядка» об'єднана якимось сюжетно-образним задумом [4, с. 85].

Отже, музично-ритмічні рухи є обов'язковим елементом музичних занять у початковій школі. Цей вид музичнотворчої діяльності допомагає дитині виразити своє відчуття настрою, характеру і розвитку музики, розуміння художнього образу, діагностує адекватність музичного сприйняття і здатність до творчої пластичної імпровізації. Окрім того, музично-ритмічні рухи виконують роль фізкультхвилинок, необхідних для

(наочно-зоровий, наочно-слуховий, словесний, вправи) та прийоми, наприклад, ігрові, індивідуальна робота тощо.

Перш ніж почати розучувати з дітьми вправи, ігри, танці, музичний керівник має глибоко продумати їхні зміст і образи, визначити характер музики, основні засоби виразності, а також виховне значення всього матеріалу. Треба старанно вивчити музичний супровід. Виконується музичний твір правильно і виразно, щоб захопити дітей, викликати у них емоційну реакцію, тоді вони одразу захочуть грати й танцювати. Паузи, зміни темпу, акценти тощо недопустимі під час виконання, якщо їх немає в музичному творі.

Не менш важливим є метод наочно-зоровий. Показ танців, ігор або окремих рухів має бути емоційним, органічно поєднуючись з музикою. Використовується показ після ознайомлення дітей з музикою. Можна показувати рухи без супроводу, під акомпанемент інструмента, а також під власний спів.

Готуючись до заняття, педагог продумує можливість використання зорової наочності, яка допоможе дітям глибше зрозуміти музичні образи. Це картинки, іграшки, різні атрибути.

У процесі навчання музично-ритмічних рухів велике значення має також слово педагога. Ретельно продумане пояснення гри, танцю, вправи можна зробити у формі короткої розповіді або бесіди. Іноді музичний керівник пояснює зміст вправи чи гри перед виконанням музики, в інших випадках — після ознайомлення з нею або чергуючи музику з розповіддю. Мета педагога — пояснити дітям, які думки і почуття втілено в музичному творі й які засоби виразності використав для цього композитор.

Слово, виділене і підкреслене відповідною інтонацією, набуває особ-ливого значення. Воно допомагає дитині краще виконати музичне завдання. Пояснення має бути коротким і чітким. Педагог говорить жваво, але спокійно. Багатослівне, плутане, одноманітне пояснення втомлює дітей, вони стають неуважними і менш цікавляться грою чи вправою. Під час розучування даються вказівки, що допомагають дітям зрозуміти, як треба виконувати рухи.

Спираючись на знання дітей, вчитель ставить їм запитання з метою глибшого засвоєння і закріплення вивченого. Так, під час виконання танцювальної мелодії можна використати форму запитань для визначення кількості частин музичного твору та їхнього характеру. При закріпленні гри діти, відповідаючи на

запитання педагога, розповідають про її хід, підкреслюють правила гри тощо. В такій бесіді учитель привчає молодших школярів давати повні відповіді, чітко висловлювати свої думки, використовуючи музичні терміни, аналізувати виступи товаришів. Оперуючи поняттями, що добре відомі дітям, вихователь поступово знайомить їх з новими термінами (наприклад, перемінний крок, галоп та ін.).

Належну увагу потрібно приділяти і методу вправ, який допомагає дитині засвоїти певний рух або окремих його елементів. Для кращого засвоєння та запам'ятання ігор, танців, вправ велику роль відіграє систематичне повторення. Якщо діти виконали рух всього один – два рази, вони швидко його забудуть, отже треба повторювати рухи якомога більше.

Для найкращого музичного розвитку учнів в процесі загальних занять необхідна індивідуальна робота з кожною дитиною. Це може бути і доручення індивідуальних ролей, і додаткові вказівки дітям, які цього потребують. Взагалі треба створювати в групі таку обстановку, яка б породжувала у сором'язливих дітей бажання діяти.

Дослідники Ж. Дебелая та Н. Черноіваненко вказують, що найпростішим завданням на перших порах для дітей повинна з'явитися вимога починати і закінчувати рух разом з музикою. Якщо твір починається зі вступу, слід навчити дітей слухати його, а рухи починати тільки після його завершення. Наступним ступенем можуть стати завдання на зміну виду руху залежно від характеру звучання музики. Причому перед виконанням не проводиться попереднього прослуховування музики, тим самим увага дітей концентрується на завданні. Педагогові необхідно стисло, точно і образно пояснити завдання, при необхідності показати конкретний рух, а потім запропонувати виконати його так, як підкаже музика. При цьому важливим методом є надання дітям можливості творчого самовираження при індивідуальному сприйнятті музики. [2, с. 25]

Науковець Т. Кібалова рекомендує підбирати музичний матеріал так, щоб він і з тематики і за руховими навичками відповідав темі, поглиблював і закріплював конкретні музично-слухові уявлення, музичні знання. Музичний репертуар для всіх видів ритмічного руху має бути високо художнім, динамічним, струнким, з яскраво вираженим художнім образом. Особливе значення тут має українська народна музика. Якість виконання школярами рухів залежить від розуміння ними музичного образу, а також виразного виконання твору вчителем. [3, с. 25]

А. Тараканова зазначає, для того, щоб музично-ритмічні рухи збагачували художній розвиток дітей, треба підготувати дітей до запропонованої діяльності. Тому перш за все учні отримують уявлення про рухові навички. Вони вчаться орієнтуватися в приміщенні, реагувати на умовні музичні сигнали [6, с. 45–47]. Наприклад сигналом до шикуння можуть бути звуки труби, які сповіщають про початок дії в опері М. Римського – Корсакова «Казка про царя Салтана». Сигналом до того, щоб ритмічно бігати по класу, може стати супровід до музики на трикутнику, а перехід від бігу на крок підкаже удар барабана.

Після того як учні засвоюють вправи орієнтовного характеру, в урок вводяться завдання, спрямовані на формування вміння виявляти, передавати в рухах характерні особливості музичного образу. Наприклад, під марші різного характеру діти вчаться і рухатися по-різному: під спортивний-бадьоро, під іграшковий-легко, кроком на носочках, під воєнний-високим кроком. Для рухових вправ і входу до класу вчитель використовує не тільки марші, але й інші твори «моторного» характеру.

Одними з найпростіших елементів рухів С. Шип виділяє плескання і притупування. З їх допомогою учні можуть закріпити уявлення, наприклад про тривалості, ритм мелодії. Марширування, танцювальні елементи, музичні ігри – все це потрібно для ефективного освоєння музичного матеріалу і для зняття втоми у дітей. В процесі вивчення музично-ритмічних рухів рекомендується освоювати з дітьми характерні рухи українських народних танців: присідання, колупалочка, бігунець, голубці, тиночки, ритмічний рух по колу під час ведення хороводів, ігрових дійств. [8, с. 103–104].

Вчена М. Вовк рекомендує формувати музичні уявлення про двух-, тридольний розмір за допомогою рухів. Так, стоячи, діти піднімаються на носочки і опускаються під звуки музики у розмірі 2/4, а у розмірі 3/4 – на «раз» опускаються, на «три» – піднімаються. Діти виконують ці рухи під добре знайому їм музику (польку і вальс) [1, с. 10–12]. Іншим прийомом, який сприяє розвитку чуття ритму, є рух під музику. Діти переживають музику, передають її характер рухами свого тіла. Визначивши помилки дітей, вчитель показує рухи в повільному темпі і без музики відпрацьовує їх з учнями. Після цього учні повинні виконати цей рух самостійно під музику у відповідному темпі [9, с. 31].