

МИСТЕЦТВО

в сучасній школі:

*проблеми
і пошуки*



2009

**Міністерство освіти і науки України
Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника
Педагогічний інститут**

Кафедра мистецьких дисциплін

**Мистецтво в сучасній школі:
*проблеми, пошуки***

За загальною редакцією професора М.В.Іовка

Випуск III



**Івано-Франківськ
2009**

УДК 7807-057.874
ББК 74.200.551.3

УДК 37.036
ББК 74.200.55

Роман Андрусичин

Удосконалення змісту, форм і методів естетичного виховання школярів засобами хореографічного мистецтва

Мистецтво в сучасній школі: проблеми, пошуки : матеріали науково-методичної конференції «Актуальні проблеми мистецької освіти: історія і сучасність» (м. Івано-Франківськ, березень 2009 р.) / за заг. ред. професора М. В. Вовка. – Івано-Франківськ : Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2009. – Вип. III. – 112 с.

Науково-методичний збірник вміщує матеріали конференції, актуальні проблеми мистецької освіти: історія і сучасність.

До нього ввійшли дослідження присвячені актуальним питанням навчання і виховання засобами музики, хореографії та образотворчого мистецтва. Наукові ідеї об'єднані спільним задумом розкриття функціонального впливу мистецтва на естетичне виховання школярів. Актуалізуються психолого-педагогічні та вікові особливості розвитку творчих здібностей учнів.

Матеріали збірника розраховані на студентів педагогічних вузів та вчителів мистецьких дисциплін загальноосвітніх шкіл.

Друкується за ухвалою Вченої ради Педагогічного інституту Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
Протокол № 1 від «8» вересня 2009 р.

Рецензенти:

Заслужений діяч мистецтв України, професор Сливоцький М. Ю.
Заслужений працівник культури України, професор Доронюк В. Д.

ISBN 978-966-640-210-7

© Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2009

У статті піднімаються проблеми естетичного виховання молодших школярів засобами хореографічного мистецтва. Аналізуються основні завдання щодо удосконалення змісту, форм та методів естетичного виховання. Означено проблеми, розв'язання яких значно покращить стан естетичного виховання підростаючого покоління.

Стаття розрахована на викладачів та студентів мистецьких дисциплін.

Ключові слова: танцювальні рухи, хореографія, естетичне виховання, мистецтво.

Як зазначає О.Дем'янчук, реформування системи освіти, її концептуальних, структурних, організаційних основ у контексті соціально-економічних перетворень, які відбуваються в Україні, не мислиться без виховання і розвитку творчої особистості, її загальної естетичної культури [1, с.8].

Однією з основних форм естетичного виховання школярів є використання видів мистецтв у позакласній роботі. Безпосереднім продовженням і розвитком творчих навчальних занять є гуртки художнього циклу. Широке охоплення учнів, різноманітність тем, результативність занять – важливі критерії оцінювання діяльності школи на сучасному етапі. Мета цих занять – збудити пізнавальну і творчу активність школярів, розвинути їхні естетичні інтереси та здібності.

Сучасна загальноосвітня школа, за дослідженням О.Дем'янчука, як правило, розвиває дітей в одній і рідше – у двох-трьох галузях мистецтва. Рання спеціалізація в одній галузі може загальмувати художньо-естетичний розвиток. Крім того, діти з різними задатками й здібностями опиняються в нерівних умовах [1, с.28]. Якщо заняття з музики чи образотворчого мистецтва проводяться в традиційних шкільних приміщеннях, то уроки хореографії вимагають спеціально обладнаних класів. Вирішити цю проблему зможе

система реформування освіти в цілому, і зокрема, підготовка фахівців, наявність програм тощо.

Із цих позицій можна вважати, що особливо ефективним компонентом формування системи естетичних інтересів школярів є організація художньо-творчих комплексів, у процесі ознайомлення і вивчення яких учні зможуть глибоко і всебічно пізнати естетичну сутність мистецтва та навколишнього світу [1, с.47].

Мета естетичного виховання засобами хореографії – сприяти індивідуальному становленню особистості дитини під впливом цінностей хореографічного мистецтва.

На це спрямовані основні завдання хореографічної освіти школярів:

- закладання основ танцювальності;
- засвоєння елементарної техніки танцю, набуття культури рухів;
- формування мистецької активності й естетичного ставлення до мистецтва танцю, основ сприйняття мистецтва хореографії та художньо-практичних навичок танцювального виконавства, виконавської танцювальної творчості, елементарної хореографічної культури.

Беручи за основу думку провідних вітчизняних педагогів-хореографів (А.Тараканова, О.Фокіна, Л.Богомолова, Т.Пуртова, А.Белікова, О.Кветна та ін.), які акцентували увагу на проблемі відсутності уроків хореографії у програмах шкільної освіти, можна з упевненістю сказати, що введення уроку хореографії в навчальний розклад є однією з ланок оздоровчої функції школи, оскільки хореографічне мистецтво надзвичайно впливає на фізичну, психічну, емоційну, духовну та інтелектуальну сфери дитини, гармонізуючи традиційну систему навчання і виховання.

Як зазначає Н.Мележик уроки хореографії в загальноосвітній школі мають свою специфіку, що вирізняється від уроків хореографії в школі мистецтв або уроків хореографічних шкіл чи гуртків. Головна різниця в тому, що спеціалізовані школи чи позашкільні навчальні заклади працюють за спеціальною програмою, яка включає уроки класичного, народного, бального танців, а уроки загальної хореографії в загальноосвітній школі є здрібленою інтеграцією усіх танцювальних напрямків і проводяться одним педагогом-хореографом, який повинен володіти достатнім рівнем підготовки в усіх видах хореографічного жанру. Крім того, на урок хореографії в загальноосвітній школі приходять весь клас без урахування здіб-

ностей і бажання дітей, і все це на умовах обмеженого часу: один урок на тиждень [3, с.50].

Тому зміст хореографічної роботи в школі повинен включати той оптимальний мінімум знань, умінь і навиків, який був би посильний і цікавий дітям. Для максимальної ефективності уроків в умовах обмеженого часу вчитель повинен здійснити строгий відбір змісту матеріалу, пропонованого до вивчення. Основними критеріями відбору хореографічного матеріалу служитимуть вікові, фізіологічні і психологічні особливості дітей та рівень впливу рухів на формування правильної постави, розвиток координації, виховання художньо-естетичного смаку, формування основ індивідуальної танцювальної культури.

На підставі нашого власного досвіду й узагальнення досвіду роботи провідних учителів хореографії ми прийшли до висновку, що в основі навчання хореографії дітей 1–4 класів повинні бути музично-ритмічні вправи, музичні ігри, танцювальні рухи та їх комбінації.

Кожен урок керівник повинен проводити за добре продуманим планом роботи, підготувати робоче місце і т.д. Діти переодягаються в танцювальну форму і шикуються один за одним біля дверей танцювального класу. Під звуки маршу, починаючи з правої ноги, діти рухаються по колу, підходять до станка і, зупинившись, повертаються обличчям до керівника і виконують уклін.

З перших занять вихованці повинні навчитися відтворювати такі рухи і рухові дії:

- вклонитися один одному (хлопчики дівчаткам і навпаки), варіювати уклін, комбінувати уклін з підтанцюванням, поворотами, ходою тощо;
- переводити руки з одного в інше танцювальне положення;
- узгоджувати координацію рухів тулуба, рук, ніг, голови;
- виконувати оплески в простих ритмах;
- виконувати притупи в простих ритмах;
- танцювати хороводною ходою з носка в рухливому і плавному характері музики;
- просуватися зальотною ходою у швидкому і пошвавленому темпі;
- кружляти парою в гуцульському таночку (стояти поруч, стояти обличчям один до одного);
- чергувати оплески і притупи;

- пританцьовувати, пружно й енергійно відриваючи п'ятки від підлоги (коліна прямі), тримаючи руки в одному з танцювальних положень;
- виконувати простий танцювальний крок, утворюючи танцювальні фігури: «ворітця», «зустрічні кола», «лінії», «діагоналі» тощо [3, с.30-31].

Подібна схема уроку може бути проведеною на протязі 3–4 уроків.

Отже, під час занять із хореографії у школярів розвивається не тільки пізнавальний, а й естетичний інтерес до процесу здобування знань, який є основою успішного навчання, самоосвіти та самовиховання. Означений інтерес втілюється у своєрідну модель, метод творчої праці. Володіючи ним, учні зможуть займатися художньою діяльністю і тим самим розвивати свої інтелектуальні, моральні і творчі здібності. Окрім уроків хореографії, у школі можуть бути організовані танцювальні гуртки або ансамблі танцю.

1. Дем'янчук. О.Н. Методика художньо-естетичного виховання учнів загальноосвітньої школи: Навч.-метод. посібник для студентів вищих навчальних закладів і вчителів школи. – К.: ІЗМН, 1996. – 56 с.
2. Шевчук А. Дитяча хореографія. – К.: Шкільний світ, 2008.
3. Мележик Н. Специфіка проведення уроку хореографії в середній ланці загальноосвітньої школи // Проблеми розвитку сучасної хореографії та шляхи їх вирішення: Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції / Луганський державний інститут культури і мистецтв. – Луганськ, 2006.

The article deals with problems of aesthetic education of primary school students by means of choreographic expressiveness. Main tasks concerning improvement of the content, forms, and methods of aesthetic education are analyzed. Problems, solution of which will considerably improve the state of aesthetic education of the rising generation, are defined.

The article is meant for professors and students of the arts.

Key words: *dance movements, choreography, aesthetic education, elective classes.*

УДК 786.2.37
ББК 85.954.р

Світлана Баріло

Практичні зауваження із фортепіанної педагогіки

У статті автор висвітлює основні питання фортепіанної педагогіки, а саме: вимоги до педагога, який навчає гри на фортепіано, вимоги до студента, що вивчає курс «Основний музичний інструмент» (фортепіано).

Ключові слова: *інструмент, фортепіано, фортепіанна техніка, музичні здібності, вимоги до педагога, вимоги до студента.*

Навчаючи гри на фортепіано, зазвичай починають із порад студентам, однак забувають про те, що і викладач повинен багато знати, мати свою методику, яку слід використовувати окремо для кожного студента, особливо якщо студент не володіє ніякими знаннями з музики, як це часто зустрічається у педагогічних інститутах на спеціальності «Початкова освіта» спеціалізація «Музика».

Крім того, що викладач має бути добрим музикантом, знати методику викладання свого предмета, він повинен досконало знати той інструмент, на якому вчить грати, еволюцію його виникнення й розвитку, історію музики, володіти достатніми загальними знаннями, музичним розвитком, знати основи фортепіанної техніки, музично-педагогічну літературу тощо.

Проаналізуємо основні вимоги, які, на нашу думку, доцільно ставити педагогу.

1. Насамперед педагог повинен добре знати будову свого тіла, тобто анатомію. Для навчання гри на фортепіано необхідно мати уявлення про будову верхнього плечового поясу, передпліччя, кісток рук і пальців. Ці знання необхідні для володіння фортепіанною технікою і координацією рук. Без них неможливо навчитися грати на інструменті. Працюючи над різними технічними й художніми вправами на фортепіано, педагог повинен мати уявлення про значення центральної нервової системи та її функцій. Чимало студентів мають недостатньо розвинуті музичні здібності, особливо чуття ритму, музичну пам'ять, музичний слух, тому викладач повинен знати структуру та основні ознаки музикальності, володіти достатніми знаннями із психології, анатомії, фізіології для того,

щоб уміти виправляти такі недоліки, як втома м'язів рук, нерухливі пальці тощо.

Маючи основні теоретичні знання й практичні навички, що мають значення для володіння своїм тілом, педагог зуміє з певними критеріями підійти до свого студента для виявлення відхилень у процесі початкового етапу навчання гри на фортепіано.

2. Викладач повинен добре знати той інструмент, на якому він навчає грати, а також історію розвитку фортепіанних педагогічних шкіл і піанізму. Це не означає, що педагог має розібрати фортепіано по кожній клавіші або струні, але основну будову інструмента необхідно знати, а також уміти пояснити студентові основні етапи виникнення й розвитку фортепіано від найпростішого (монохорда, гелікона, органіструма, віржиналя, спінета, клавикорда, клавесина) до сучасних фортепіано і роялю.

3. Педагогові треба знати історію музичного мистецтва й володіти загальним музичним розвитком. Згідно із програмою студент вивчає і виконує твори композиторів різних жанрів і стилів, а для того щоб відтворити художній образ музичного твору, необхідно бути обізнаним з основними стильовими та жанровими ознаками певного музичного напрямку. Викладач повинен знати гармонію, поліфонію, володіти знаннями з педагогіки, загальної психології, особливо для того, щоб роз'яснити студентові значення уваги, уваги, пам'яті, асоціативного мислення для гри на фортепіано. Отже, педагог має володіти великим запасом знань з музично-педагогічних та інших наук. Слід пам'ятати, що не можна навчити більше, ніж знаєш сам.

4. Педагог повинен мати добрі музичні здібності, особливо музичний слух, тому що здібність слухати музику у всьому її об'ємі залежить від музичного виховання піаніста й особливо – від слухового розвитку, без якого неможливо навчити студента працювати над звуком.

Вже на перших заняттях, коли студент виконує вправи на звукоутворення і постановку рук, слід зосередити його увагу на вмінні відчувати звук кінчиком пальця, а також слухати затихаючий звук до кінця. Необхідно навчити студента не робити великих рухів руками, що часто буває у початківців, які навчаються гри на фортепіано. Це порушує цілісність музичної фрази і призводить до виділення кожного окремого звуку.

Слід пам'ятати про те, що нерідко студенти, які розпочинають навчання гри на фортепіано, мають певні технічні недоліки, що заважають їм добре виконувати музичні твори й негативно впливають на якість звукоутворення. Це насамперед «затиснуті» кисті рук, занадто вільні кисті рук, «ізолювані» пальці, відсутність координації між правою і лівою рукою, неправильна постава, зайві рухи. Ці недоліки треба виправляти на початковому етапі навчання гри на фортепіано і звертати увагу на гнучкість і пластичність піаністичного апарату; зв'язок і взаємодію всіх його ділянок при активних пальцях, на економію рухів, на керованість технічним процесом та звуковий результат.

5. Педагог повинен бути добрим виконавцем, вміти імпровізувати, а також володіти чіткою з листа. Це не означає, що він має бути віртуозом-піаністом, тому що рідко коли талановитий піаніст може бути таким же й учителем, але вміти добре грати, ілюструвати музичні твори педагог зобов'язаний.

Не можна вимагати від кожного викладача, щоб він був оригінальним імпровізатором, але бажано вміти виконувати варіації на задану тему, розвивати її, імпровізувати танцювальну чи пісенну мелодію, тобто творити за фортепіано, мислити й виражати свої думки у звуках.

6. Педагог має добре знати всі фортепіанні школи минулого й сьогодення, головні течії у фортепіанній педагогіці й методиці викладання гри на фортепіано.

Певна річ, що викладач повинен любити і знати свій предмет, він має бути талановитим та вимогливим учителем, щоб навчити студента грати на фортепіано. Водночас і до студента ставляться певні вимоги, які він має усвідомити й зрозуміти із самого початку навчання, щоб опанувати гру на інструменті.

Насамперед навчання гри на фортепіано вимагає від студента великої усидливості, наполегливості, старанності, терпіння й любові до інструмента, максимум зосередженості в роботі над музичними творами, загального музичного розвитку, розвинутих музичних здібностей, знань з інших музичних дисциплін, особливо з елементарної теорії музики і сольфеджіо, музичної літератури, гармонії, поліфонії тощо. У цих вимогах педагог повинен бути диктатором, але у сфері навчання технічних прийомів гри на фортепіано, вироблення звукових красок, динамічних нюансів і т.д. викладач має бути добрим порадиником і відчувати себе старшим

товаришем, що іноді може прислухатися до студента й погодитися з ним.

У фортепіанній педагогіці надзвичайно важливу роль відіграє індивідуальний підхід до кожного студента. Перш ніж навчати, слід добре вивчити самого студента, вказати на всі його недоліки й позитивні сторони, а також можливості у майбутньому. Першим і найбільш важливим моментом такого підходу є визначення музичних здібностей студента, рівня його музикальності: музичного слуху, відчуття ритму, музичної пам'яті, фізичних даних, необхідних для навчання гри на фортепіано. Крім перелічених музичних здібностей, важливо визначити наявність у нього вмінь зосередитися, ступінь усвідомлення ним виконуваної роботи, яка з перелічених видів пам'яті (механічна, моторна, зорова, логічна) у нього переважає, а також його емоційність, врівноваженість, художні й технічні показники.

Пропонуємо декілька порад та вимог, що, на нашу думку, корисні для навчання студента, який не має початкової музичної освіти.

1. Студент повинен усвідомити, що без знань елементарної теорії музики й інших музичних предметів, без постійних індивідуальних самостійних вправ він не зможе опанувати гру на фортепіано. Навчання гри на інструменті вимагає від нього кропіткої, наполегливої самостійної роботи кожного дня упродовж тривалого часу.

2. Студент має зрозуміти, що фортепіанна техніка виробляється не самими пальцями, а осмислюється через увагу, контроль, думку, зосередженість. Зрозумівши, що техніка насамперед у «голові», а не в пальцях, він зможе збагнути все значення мислення для гри на інструменті й таким чином не заучувати і виконувати автоматично музичні твори.

3. Студент мусить усвідомити велику сутність загального музичного розвитку для опанування грою на фортепіано. Кожне заняття треба розпочинати і закінчувати бесідою про музику, музичну літературу, музичну творчість, музичну культуру.

4. Студент повинен збагнути значення уваги, уваги, зосередженості, слуху при розучуванні й виконанні музичних творів. Він має вслухатися в музику, «чути» свої помилки і вміти самостійно їх виправляти.

5. Кожного разу, сідаючи за інструмент, студент зобов'язаний звертати увагу на правильну посадку: крісло має бути твердим, м'які крісла не дають відповідної стійкості. Не можна сидіти надто близько або далеко від фортепіано, на дуже низькому або високому стільці. Не слід сильно нахилитися вправо й вліво, розкачуватися під час гри. Педагогу треба звертати увагу на положення ніг, які слід ставити посередині фортепіано під педалі; на розташування рук і пальців на клавіатурі: у стані спокою, під час руху, а також на силу удару по клавішах, тому що це впливає на якість звуку й на виконання музичних творів у цілому.

Отож навчання гри на фортепіано студентів, що не мають початкової музичної освіти, вимагає від педагога великих знань не тільки з музики, а й з педагогіки, психології, фізіології, анатомії та інших наук, індивідуального підходу до кожного з них, доброзичливих, дружніх і водночас вимогливих стосунків. Тільки спільна співпраця дасть можливість студенту опанувати гру на фортепіано в дорослому віці.

1. Воробкевич Т.М. Методика викладання гри на фортепіано. – Львів: Логос, 2001. – 223 с.
2. Милич Б. Воспитание ученика-пианиста в 3–4 классах ДМШ. – К.: «Музична Україна», 1979. – 63 с.
3. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: Госмузиздат, 1961. – 319 с.
4. Ребров И.М., Мурзина Е.И. Воспитание и обучение в ДМШ. Фортепиано, 1 класс: Методическое пособие для педагогов. – К.: «Музична Україна», 1988. – 53 с.
5. Тимакин Е.М. Воспитание пианиста: Методическое пособие. – М.: Советский композитор, 1989. – 143 с.
6. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. – М.: Просвещение, 1984. – 176 с.

Розспівування і вокалізи як основа вокального виховання учнів

У статті висвітлюється проблема формування вокальної культури учнів. Опираючись на досвід вокалістів минулого і сьогодення та багаторічну власну практику, пропонуються методичні підходи використання розспівів і вокалізів у практичній роботі з учнями.

Ключові слова: *голосовий апарат, розспівування, вокальні вправи, вокалізи.*

Спів – один з основних видів музичної діяльності учнів і водночас чи не найскладніша ділянка роботи учителя музики, оскільки є складним психофізіологічним процесом, який поєднує в собі роботу всього людського організму.

Голос – це своєрідний музичний інструмент, оволодіння яким зумовлене функціональною системою багатьох органів, що комплексно керуються центральною нервовою системою.

Однак для досягнення бажаних результатів над формуванням вокальних навиків процес роботи доцільно починати з молодшого шкільного віку, оскільки він найбільш сприятливий для розвитку і постановки голосу.

Вокально-педагогічна наука засвідчує існування певних проблем у розвитку дитячого голосу. За останні десятиліття тема виховання дитячого голосу стала майже емпіричною, антикварною і мало обґрунтована науковими доводами. Головна причина криється у науково-методичній роботі вокальних педагогів, що покликана експериментально довести ефективність методик розвитку української вокальної школи.

Вокальна школа охоплює визначену, цілеспрямовану, організовану систему, сукупність принципів і прийомів навчання, виховання й освіти вокалістів, тобто систему підготовки нових поколінь співаків і педагогів для конкретної виконавської діяльності, яка історично змінюється. В усіх випадках ці дві гілки вокальної школи – виконавська й педагогічна – взаємодіють, впливаючи на розвиток вокального мистецтва.

Вокальна школа є історично змінною, соціальною та національною. Процес історичної змінності вокальних шкіл завжди нерозривно пов'язаний з історичним розвитком музики, з конкретними вимогами виконавської практики. Соціальні умови визначають ідейне й естетичне спрямування вокального мистецтва, а також впливають на характер вокальних шкіл. Національний характер вокальних шкіл зумовлений устроєм життя кожного народу: його поезією, законами фонетики мови, народними традиціями в музиці, мистецтвом народних співаків.

Спеціальна вокальна школа входить у систему професійної освіти та є закладом, де здійснюється навчання, виховання й освіта співаків. У вищих навчальних закладах і музичних училищах студентів навчають підготовлені педагоги, які керуються спеціалізованими програмами, підручниками й методиками. Багато вокальних навичок і вмінь молоді виконавці набувають емпірично, наприклад, при передачі співацького досвіду від старшого покоління народних співаків до молодшого. Важливо, щоб у навчанні й вихованні підростаючого покоління сформувалася система формування та розвитку співацької культури.

Розспівування – розділ занять, у процесі якого закладаються основні вокальні навички голосоутворення (фонаційне дихання, атака звуку, співоча артикуляція, дикція). Вчитель музики (викладач вокалу) повинен кваліфіковано володіти методикою використання розспівок, знати психолого-педагогічні основи їх використання. Розспівки – це багаторазово повторювані спеціально організовані вокальні дії. Всі три компоненти вправ: повторюваність, певна організація і цілеспрямованість – є обов'язковими. Суть розспівок визначають два останні компоненти, адже повторювання будь-якої вправи без чітко організованої мети є безрезультатним. Під метою ми маємо на увазі розвиток правильного дихання, дикції, артикуляції, діапазону, техніки співу, тембру, звучності голосу і т.п.

Термін «розспівування» увійшов у вокальну практику як один із способів підготовки співаків до оволодіння елементарними вокальними навичками. Щоб вокальні вправи, які повторюються на кожному уроці, учні виконували із задоволенням, необхідно застосовувати ігрові моменти, методи творчої роботи, оскільки дітям надзвичайно складно зрозуміти мету «нецікавих розспівок». У процесі виконання розспівок учні набувають таких

умінь: вільне, без напруги положення корпусу й голови, правильне відкривання рота під час співу, вміння безшумно брати дихання і, не піднімаючи плечі, втримувати його до кінця фрази – усе це вимагає уваги та зосередженості. Для того, щоб зацікавити дітей, можна використовувати розспівки на віршики, які легко запам'ятовуються.

Вправа

6
Сту - ко - тять, сту - ко - тять, не да - ють оу - му - вать.

Вправа

20
У ко - заць - ких ша - ро - ва - рах хо - дить джміль по квіт - ни - ку.
По - гля - да - є чи - не ва - рять дже - му ви - шень у са - ду.

Вправа

28
От гро - за роз - по - ча - лась в по - лу - день стем - ні - ло.
Здо - лу ку - ря - ва зня - лась, блис - кав - ки миг - ті - ли.

Доцільно включати в розспівку окремі важкі місця з виконуваних творів: слова, пасажі, вокально незручні фрази, оскільки навчання техніки співу в дітей підпорядковане основному завданню – розкриттю художньо-емоційного змісту пісні за допомогою вокальних навичок.

Відомо, що кантілена є основою пісні. Робота над нею буде набагато ефективніша, якщо вже з перших уроків викладач на нескладних розспівках, зручному й зрозумілому для учнів матеріалі продемонструє сам і опрацює з дітьми основні прийоми голосоведіння. Потрібно пам'ятати, що кожний звук повинен бути пов'язаний із попереднім і наступним тоном. Знайшовши правильне звучання першого звука, усі наступні потрібно формувати відповідно до першого примарного звука.

Вправа

26
У ко - заць - ких ша - ро - ва - рах хо - дить джміль по квіт - ни - ку.
По - гля - да - є чи - не ва - рять дже - му ви - шень у са - ду.

Вправа

28
От гро - за роз - по - ча - лась в по - лу - день стем - ні - ло.
Здо - лу ку - ря - ва зня - лась, блис - кав - ки миг - ті - ли.

Розспівування виконує дві функції: розігрів голосового апарату й роботу над удосконаленням вокальної техніки. Час розспівування повністю залежить індивідуально від кожної дитини, а в середньому складає 10–12 хвилин. Розспівка для співу – аналогічна до розминки спортсмена або розігріву балерини перед тренуванням чи виступом. Правильно розспіватись означає успішно виконати всі наступні співацькі завдання й подолати труднощі у вокальній роботі. Набуваючи вокальних навичок, не слід розділяти роботу з оволодіння технічними основами співу й відпрацюванням художнього образу. Враховуючи це, у початківців уже з раннього віку розвиваються художньо-образна уява, музичне мислення. Тому важливо, щоб вокальна вправа підкріплювалася художнім словом: народними приказками, прислів'ями, дитячими віршиками, які зрозумілі й цікаві для дітей.

Вправа

21
Мечеть птн - ша не - би - ли - ша, а у ній на - род - си - дить, між со - бо - ю го - монить.

Вправа

Грай, бжжіл-ко, грай! В по-лі, влі-сі, на-ле-на-ді. У-сі кві-ти

то-бі ра-ді. У-весь рід-ний край! Грай, бжжіл-ко, грай!

Пам'ятаючи про всі ці завдання, на кожному уроці педагог повинен оволодівати конкретними навичками, які мають нарощуватися й удосконалюватися з кожним наступним уроком.

Чи корисно співати вокалізи дітям? Існує думка, що дітям до 13 років слід займатися тільки вокалізацією і не практикувати спів зі словами. Спів вокалізів, крім артикуляційного, виконує ще низку завдань: напрацювання різних видів вокалізації, динамічних відтінків, філірування, спів на голосні й різні склади в різних стилях. Вокалізацію ще можна вивчати й на різних вправах, але спів хоча б елементарних вокалізів, написаних у визначеній формі та визначеному стилі й нерідко емоційно та динамічно різних, важливий і необхідний для підготовки до виконання художніх вокальних творів. На підтвердження цієї думки російський вокальний педагог минулого століття професор В.Багадуров наводить такі слова: «Для дитячого співу вокалізи необхідні як перехідний щабель до співу зі словами і як вправи з вокалізації».

Під час співу вокалізів із назвою нот слід звертати особливу увагу на артикуляцію та звучання голосних і приголосних. Тільки напрацювавши правильне, тобто оперте й вільне резонуєче звучання на вправах і вокалізах, можна переходити до виконання вокалізів із текстом, а потім до невеликих вокальних творів. На жаль, у нас немає спеціальних вокалізів для дітей. Діапазон і фактура навіть найпростіших вокалізів для дорослих майже недоступні дітям.

Узагальнюючи вищесказане, можна зробити такі висновки:

- розспівування є незамінним компонентом уроку сольного співу в спеціальних музичних закладах, уроку музики в ЗОШ і вокально-хорових колективах;
- розспівування потрібне не лише для розігріву голосового апа-

- рату, а й спрямоване на оволодіння та вдосконалення вокальної техніки й створення художнього образу музичного твору;
- «нецікаві розспівки» для дітей молодшого шкільного віку можна замінити поспівками на слова з народних приказок і дитячих віршів;
- розспівка має тривати не більше ніж 10–12 хвилин;
- щоб краще відчувати головне резонування, розспівування потрібно починати ходом зверху донизу та з примарного голосу;
- вокалізи є необхідною складовою уроку, є вправою з вокалізації й водночас готують дітей до співу із словами.

Розучування вокалізів у педагогічній практиці передбачас:

- Вироблення кантিলени – вміння досить рівно й повноцінно щодо акустики вести голос. При цьому спочатку головна увага зосереджується на розробці тієї частини регістру голосу співака, у межах якої інтонування відбувається найлегше, без надмірних зусиль голосових зв'язок та апарату дихання.
- Розширення діапазону голосу в бік його нижньої та верхньої частин.
- Вирівнювання перехідних частин голосового регістру, у межах яких відбувається сполучення, злиття нижньої частини регістру із середньою (медіумом) та середньою з верхньою. При цьому головне завдання – збереження однорідності тембру голосу протягом усього діапазону.
- Збільшення об'єму дихання співака, тобто вміння подавати повітря з необхідною швидкістю та інтенсивністю, легко стримуючи, але не зменшуючи тиск повітря в легенях.
- Досягнення згладженості в роботі дихання, голосових зв'язок та артикуляційного апарату.

У музичних навчальних закладах використовують вокалізи російських, італійських, французьких та інших авторів, педагогічні досягнення яких здобули загальне визнання. Усі вони використовувалися відповідно до того або іншого музичного стилю. Віддаючи належне багатьом позитивним якостям вокалізів, ми не можемо заперечувати ефективність їх застосування в українській вокальній педагогіці. Однак слід зазначити, що сьогодні вони не повністю забезпечують музично-технічний бік підготовки співаків-професіоналів, тому сучасна вокальна теорія і практика намагаються відшукати нові методичні прийоми, форми і

методи вокальної роботи з метою удосконалення та підвищення якості вокальної підготовки учнів.

Н.Татаринова

Помірно

3
mf
mp

І.Вілінська

Andante

Andante
mf/ma...
mf
cresc.
cresc.

О.Воронін
Р.Вороніна

Рухливо
Повижно

До статті увійшли різні за формою та характером вокалізи.
Кожен із них— це вокальна мініатюра із специфічною мелодичною

та гармонічною побудовою. Більша або менша складність гармонії та фактури фортепіанного супроводу якоюсь мірою вплинула на послідовність розміщення вокалізів.

1. Вовк М.В. Розвиток музично-виконавської діяльності молодших школярів / М.В.Вовк. – Івано-Франківськ: Плай, 2007.
2. Вовк М.В. Виховання музикою / М.В.Вовк, В.Ф.Орлов. – К.: Музична Україна, 2007.
3. Голубев П.В. Поради молодим педагогам-вокалістам / П.В.Голубев. – К.: Музична Україна, 1983.
4. Гумінська О.О. Уроки музики в загальноосвітній школі: методичний посібник / О.О.Гумінська. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005.
5. Доронюк В.Д. Основи вокально-педагогічної творчості вчителя музики / В.Д.Доронюк, М.Ю.Сливоцький. – Івано-Франківськ: Плай, 2006.
6. Кващук В.Я. Методичні рекомендації з постановки голосу / В.Я.Кващук. – Івано-Франківськ: Плай, 2007.
7. Кващук В.Я. Формування вокальних навичок молодших школярів / В.Я.Кващук, Л.М.Чуриліна // Мистецтво та освіта. – К., 2008.
8. Масол Л.М. Вивчення музики в 1–4 класах / Л.М.Масол, Ю.О.Очаковська. – Харків: Скорпіон, 2003. – Ч. 1.
9. Менабени А.Г. Методика обучения сольному пению / А.Г.Менабени. – М.: Просвещение, 1987.
10. Ростовський О.Я. Методика викладання музики в початковій школі: навч.-метод. посіб. / О.Я.Ростовський. – 2-ге вид., доп. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2001.
11. Савчук В. Пісенний світ школяра: навчально-методичний посібник / В.Савчук. – Івано-Франківськ: ОІППО, 2006. – Вип.1, 2.
12. Юцевич Ю.Є. Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу / Ю.Є.Юцевич. – К.: Музична Україна, 1998.
13. Воронін О., Вороніна Р. 30 вокалізів на основі народних пісень. – К.: Музична Україна. – 1991. (№1).
14. Татаринів Н. Співакам-початківцям. – К.: Музична Україна. (№2, 3, 4)
15. Віллінська І. Вокалізи для співаків-початківців. – К.: Музична Україна, 1971. (№5, 6).

Використання традицій покутської кераміки на уроках образотворчого мистецтва в школі

У статті досліджуються художні, технологічні особливості розвитку народного гончарства на Покутті, розкривається діяльність професійної школи в Коломиї та її значення для розбудови сучасної мистецької освіти. Особлива увага звертається на використання традицій кераміки на уроках образотворчого мистецтва вчителем-методистом К.Й. Медвідь.

Ключові слова: художня кераміка, гончарна школа, тарелі, збанки, кахлі, декоративний розпис, полива, традиція, методика навчання тощо.

Самобутнє мистецтво виготовлення виробів із глини на Покутті має яскраво виражену неповторність і глибокі традиції. Не секрет, що наше гончарство наділене низкою ознак, які були притаманні кераміці античних часів, зокрема древньої Еллади, а мальована кераміка Трипілля, за твердженням професора Лашука Ю.П., «була живим ґрунтом не тільки і не стільки стародавньої грецької кераміки, скільки – до того ж у значно більшій мірі – сучасної української народної кераміки, зумовила її творчу багатогранність, стильову варіантність, яка цю спадщину, творчі принципи і концепції, її творчий канон не лише дивовижно зберегла, а й оригінально продовжила, збагатила, аби у ХІХ – на початку ХХ століття зробити такі творчі відкриття, досягнути таких вершин декоративності, які не мають собі аналогів на планеті» [5, с.19].

Значною мірою ці відкриття і досягнення стосуються кераміки Покуття, про які дізнаємося з праць Баран Р. [1], Гобермана Д. [3], Лашука Ю. [5], Слободяна О. [9], Соломченка О. [10], Станкевича М. [11] та інших. У ХVІ столітті місто Коломия було відомим гончарним осередком, де в 1661 р. вже існував цех гончарів, які мали статут [5, с.34] і платили податки. Історичні і природні передумови розвитку кераміки в цьому регіоні були вельми сприятливі. Достатня кількість доброякісної глини та велика потреба у побутових виробах (мисках, глеках, кахлях тощо), їх популярність серед населення стали основою розвитку народної кераміки. Так, у

Пістині працювали Дмитро Зінтюк, Красовські, Кошаки, Волощуки, Табахарники, Тимчуки, у Косові – М.Ковальський, О.Бахматюк, Баранюки, в Коломиї – родина Словіцьких та інші. Проте особлива роль належала Коломийській гончарній школі – навчальному закладу, який тривалий час (1876–1914 роки) впливав на художній, економічний розвиток краю, про що неодноразово повідомляла «Газета коломийська» [13-15, 17-22]. Історію школи досліджували Мельник Л. [6], Нагірний В. [7], Нога О. [8], Шамагалю Р. [12] та інші, які, даючи їй різну оцінку, часто полярно протилежну, висвітлювали специфічні умови розвитку кераміки і художнього ремесла, освіти загалом у Галичині, що є актуальним у наш час.

Гончарна школа в Коломиї бере свій початок від 15 листопада 1875 року, коли Міністерство торгівлі дало дозвіл на її офіційне відкриття. 7 грудня після урочистого Богослужіння вона тимчасово розмістилася у будинку заступника бурмістра Соломона Весельберга. На початках до неї записалося всього 5 учнів. Оскільки приміщення не було пристосоване до школи, міська влада вирішила взяти позику і збудувати новий будинок на Максимівці. Через два роки її відкрили у присутності маршалка сейму, графа Володимира Дідушицького, який здійснював кураторство художньо-промислових шкіл у Галичині.

Відкриттю школи передувала значна підготовча робота. За клопотанням міського представництва та підтримки Місцевого віділу, до Коломиї направляли спеціальну комісію у складі директора гончарної школи у Знаймі, професора рисунків Адольфа Стерца та кахляра з Вінербергської фабрики Гжегожа Бехера. Їх завданням було дослідити сировинну базу та вивчити умови розвитку гончарного промислу. Після висновків комісії була прийнята постановка про відкриття школи і призначення учителем з річною зарплатою 800 злотих Г.Бехера, іноземця, якого висунув міністерський радник Герман. Як виявилось пізніше, це призначення було невдалим. Сам Бехер не хотів, а можливо, і не міг пізнати цінностей місцевих традицій формотворення та декорування виробів народними майстрами і на цій основі покращувати їх якість і зробив з неї власну майстерню посуду. Та, не розуміючи завдань професійної школи, він не вважав за потрібне утримувати вчителя рисунків і доручав підлеглим формувати зразки із спеціально привезеної зі Львова глини (для т. зв. майоліки). Тодішні гончарі були вельми стурбовані абсолютно чужим виробництвом (точіння, поливання і

випалювання), тому не хотіли горнутися до школи. А тим часом Бехер масово тиражував чудернацький посуд «під мармур», який спродував єврейським оптовикам. Це негативно вплинуло на розвиток гончарних промислів у краї. Деякі майстри, бачачи, що школа дешево, без мозолів і навчання «мармуркує» посуд, почали відмовлятися від декорування у народному стилі листям, квітами та геометричними орнаментами і наслідували Бехера («ляпали бездумні оздоби»). Чинним був і наглядовий комітет, але у його членів не було чіткого уявлення про розбудову фахових шкіл і він не вельми піклувався діяльністю коломиїської школи, адже протягом перших шести років існування вона обходилася без вчителя малюнку.

Врешті 1881 року на місце Бехера, який невдовзі виїхав до Відня, Міністерство торгівлі призначило іншого директора, кресляра Тадеуша Сікорського, якого сприйняли в Коломиї з величезним задоволенням. Він мав кращі наміри, більше уваги приділяв розвиткові місцевих гончарських форм, орнаментальних мотивів і школі загалом. Однак нестача коштів, бідна матеріальна база та інші негаразди не дозволили йому довго затриматися на цій посаді. Після відвідин фабрики Жсьольня в П'ятикостелах він покинув Коломию, залишивши школу під опіку місцевого гончара Кароля Славіцького. Через декілька місяців роботи Міністерство звільнило також і Славіцького. На той час у школі було 11 учнів і залишений на призволяще інвентар, яким ніхто не знав як правильно розпоряджатися, тому 1883 року її закрили [17, с.5]. Далися взнаки наслідки невдалого шестирічного керівництва Бехера, при якому було втрачено віру у можливість покращення ситуації. Навіть з'явилися думки, що Коломия – невідповідне місце для такого закладу. Проте, коли за справу взявся художник і професор рисунку місцевої гімназії Валеріан Крицінський, який закінчив шестирічний курс Школи мистецького промислу при етнографічному музеї у Відні і розумів значення подібного закладу для розвитку місцевого промислу та культури загалом, справи пішли на краще. Прибувши до Коломиї саме під час етнографічної вистави 1880 року, він мав змогу познайомитися з великою кількістю виробів народних майстрів з цілого Покуття, особливо привернули його увагу гончарі з Коломиї, Пистиня і Косова. Захоплений багатством зібраного матеріалу, почав досліджувати техніку виробів у цехах, відбирав кращі форми й орнаменти, проектував посуд, який радив відточувати у цеху

Словіцького або у школі. В.Крицінський всіляко намагався довести гончарам, що художню якість їхніх виробів можна покращити, і власним прикладом показував, як це робити, не шкодуючи ані часу, ані сил. Під його впливом навіть сам Словіцький у віці 60 років, враховуючи поради і настанови, почав оздоблювати збанки і тарелі «у стилі Бахматюка», хоч ніколи цього раніше не робив. Отже, авторитетного і визнаного в місті фахівця В.Крицінського призначають опікуном гончарної школи. Він прагне відновити славу покутських гончарів і надсилає на сільськогосподарську і промислову виставку до Тернополя 1884 р. збанки і тарелі найкращих гончарів Коломиї й околиць, шкільні роботи, власні проекти і всім доводить і показує, як багато можна зробити, коли хочеш і вмієш. Його колекція викликала справжнє захоплення в організаторів і членів журі виставки і була нагороджена почесним дипломом за опіку і підтримку гончарства на Покутті. Самого Словіцького і кількох гончарів відзначено похвальними листами, медалями і дукатами.

У тому ж році, згідно із проектом В.Крицінського та за його безпосереднім керівництвом, Словіцький виконує гарнітур для пана Ігнатовича. А на виставку в Антверпен 1885 р. теж відправлено значну колекцію коломиїських виробів. Пропозиції промислової комісії були підтримані Місцевим віділом в особах посла Л.Вербицького і секретаря промислової комісії доктора Т.Рутовського, які погодилися на організацію коломиїської школи згідно із проектом пана Крицінського. У 1886 році школа перейшла на державне фінансування, а 8 травня в присутності делегата місцевого відділу Л.Вербицького, професор В.Крицінський приступив до керівництва школою. З цього часу починаються основні її досягнення.

Новопризначений директор сам формує педагогічний колектив, залучає до роботи провідних спеціалістів, заохочує і сприяє багатьом у виїзді за кордон для подальшого навчання. Так, колишній учень школи Тадеуш Славінський практикувався на різних фабриках і здобував освіту у школах за кордоном (фабрика Жсьольня в П'ятикостелах) і став учителем різьблення та формування, Кароль Славінський працював інструктором поливання та випалювання. В.Крицінський дбав про покращення матеріальної бази школи, упорядкував інвентар, доповнив його відповідними знаряддями. Досліджуючи місцеві родовища глини (а їх в околицях налічувалося більше 20), він здійснив технічні випробування склом та фарбами.

Водночас новий директор проектує посуд, сам веде курси геометричного малюнку, декорування і навчає стилістики в кераміці, малює численні таблиці, укладає посібники, піклується про дотації із міста. Він надає важливого значення навчанням рисунку, вмінню малювати, відкриттю музеїв, промислових шкіл, всьому тому, що впливає на розвиток художніх ремесел. Він же заснував спілку гончарів, яка закупила ґрунт для видобування глини, клопотався про підтримку занепадаючого Товариства торгівлі сировинних матеріалів, шукав місця збуту виробів школи, а на виручені кошти допомагав бідним, але старанним учням. Загалом навчальна, виховна і комерційна діяльність професора В.Крицінського в Коломиї викликала захоплення і вимагала наполегливості і самовіддачі. Його витривалість та енергійність у роботі, вміння скеровувати процес розвитку школи в правильне русло, протистояти байдужості і нерозумінню в суспільстві дали позитивні результати, і школа досягнула найвищого рівня за всю історію існування.

Діяльність В.Крицінського зосередилася в напрямку вивчення народного гончарства, зокрема творчості Олекси Бахматюка – одного з найвидатніших кераміків Покуття, який народився 1820 року в Косові, а помер у червні 1882 р. Навики формувати й оздоблювати вироби він перейняв від свого батька Петра, який після смерті в 1851 році залишив йому, цех та відомого гончара Івана Баранюка. Кожна робота Бахматюка з декоративної точки зору є цілісною, завершеною і неповторною. Не було, мабуть, серед великої кількості посуду, кахлів двох однакових, фантазія й уява цього великого майстра здавалися невичерпні. Він не тільки зберіг традиційні орнаментальні мотиви: дзвіночки, тюльпани, листки, грона винограду – від негативних впливів, й на їх основі створив ціле розмаїття нових оригінальних композицій, у які вводив фігури людей (пастухів, рільників, жовнірів, ткачів, гончарів), тварин (оленів, коней, кіз), птахів, музикантів, танцюристів, побутових сцен, що доповнювали і підкреслювали призначення посуду чи кахлів, надавали їм естетичної привабливості і стилевості. Водночас майстер не володів основами академічного малюнку, тому його рисунки часто сприймалися пересічними людьми як наївне малювання, що не має ніякої цінності, і навіть піддавалися критиці [19, с.5].

На особливо пишні декоративні композиції О.Бахматюка (а також П.Гаврищевго, І.Баранюка та його сина Миколи) з використанням мотиву «вазону», що нагадує розквітле дерево, наголошує в

своєму дослідженні Івашків Г. [4]. Твори названих майстрів стали предметом вивчення для В.Крицінського. Опираючись на їх творчу спадщину та місцеві художні особливості декорування і формування виробів, він відмовився від закордонних зразків. Те, що створили майстри західної культури: греки, римляни, італійці, німці, французи – на його думку, було неприйнятним для простого кустаря. Професійне розуміння В.Крицінським завдань школи й обрана ним методика навчання виправдали себе, оскільки для народного умільця із сільської місцевості збагнути премудру академічну науку за короткий час було заскладно і неможливо. Та він і не захоче змінювати традицію своїх предків, відмовитися від близьких і зрозумілих орнаментальних мотивів, які він засвоїв змалку. Звичайний учень наших ремісничих шкіл і цехів, на думку В.Крицінського, легше сприйме, зрозуміє і повторить форми, які він щоденно бачить і добре знає, наприклад, стилізований соняшник, дзвінок, цвяшок та інше, ніж чужі мотиви: листок аканту, форми дельфіна, грифонів, сфінксів і т.п. «Звернення до народних мотивів, до цих первісних наївних способів стилізування творів природи, і методичне запровадження цієї системи в школі, яка повинна підносити домашній промисел, ця цінна вказівка для інших шкіл та цехів – це головна заслуга праці В.Крицінського» [20, с.3].

Він її запровадив за короткий час. Ще за директора Славіцького радив просто наслідувати Бахматюка та інших гончарів, переобробляти зразки із видань Промислового музею у Львові і водночас порівнював на очах учнів вдалі і суперечливі роботи. Вправляючи їх, він добивався, щоб учні за три роки навчання самі проектували й оригінально оздоблювали свої вироби, уникаючи фабричних шаблонів. Надалі випускники школи, як справжні патріотичні фахівці, виготовляли цілком мистецькі предмети, використовуючи рідні форми і барви, працюючи у місцевих і районних цехах. Їхні вироби витримували конкуренцію із іноземними і напрочуд добре продавалися. Зусилля В.Крицінського знайшли міцну підтримку куратора школи Станіслава Дідушицького і членів місцевого шкільного комітету. За рік державного фінансування школа здобула загальне визнання, особливо після виставки 1877 р. у Кракові, куди було надіслано значну кількість художніх виробів в оригінальному, не відомому до того часу стилі.

На виставці представляли предмети, виконані також і в класичних стилях, але вони передовсім були для того, аби показати

різносторонню фахову підготовку. Праця школи днями і ночами, досконала робоча сила, до складу якої входили і приватні учні Крицінського, показали на виставці в Кракові високий рівень майстерності. Члени присудили школі державну срібну медаль, а керівникові – три медалі в трьох номінаціях: за керамічну декорацію, систематичне навчання рисунків та керівництво. Загалом продано різних виробів на суму понад 1000 злотих [20, с.4].

В.Крицінський і надалі не зупинився лиш на виготовленні посуду. Разом із наглядовим комітетом до програми запроваджує виготовлення кахлю для печей, на який був попит. Цей напрямок здавна існував на Покутті і був представлений творами О.Бахматюка. Директор вивчав печі, створені цим визначним майстром, сам підбирав масу та скло, прийняв на роботу вчителем колишнього учня школи, досвідченого майстра Стефана Скрипничука, який навчався за кордоном, дизайнером узяв п.Шибиву. До методичного навчання науки рисунків залучає художника Станіслава Дачинського. Його старання увінчалися успіхом і вже першого 1888 року школа ставить кілька печей у Коломиї і найближчих селах. Наступного року напрям кахлярства розвивається ще більше, у школі виготовлено міцні і гарно орнаментовані кахлі для печей на віллі Е.Стаженського, в міській ратуші. У Коломиї з'являються два цехи (Словіцького і Славінського), котрі на зразки школи виготовляють посуд та кахлі. «Газета Коломийська» відзначала, що кожного року завдяки старанням В.Крицінського школа виготовляє по кілька десятків печей, які є дешеві і доступні навіть бідним мешканцям. Водночас налагоджено випуск зовсім нової продукції: архітектурної поліхромної декорації, – плиткі для оздоблення підлоги, фасадів, інтер'єрів будинків [21, с.4, 5].

Одну з перших спроб оздобити будівлю здійснено в будинку Богдановича у Возилові. Там обрамлено вікна, ніші, балюстради, штилі з використанням орнаментів з поливою у «стилі Бахмінського». Далі налагоджується ручне виготовлення черепиці, каналізаційних труб, форм для виточення посуду і позолочення. Всі ці новації запроваджено з ініціативи керівника школи та власними силами вчителів, без залучення будь-яких коштів з бюджету. І взагалі, утримання школи, як пише газета, не перевищує 3000 злотих, що є позитивним наслідком її діяльності. Водночас В.Крицінський винагороджував бідних учнів за знання і старанність і на кошти, отримані від продажу учнівських виробів, повітова рада визначила

щорічну нагороду – 50 злотих для найкращого учня. Піклування адміністрації про учнів додало школі авторитету і їх кількість збільшилася до 20 (саме стільки поміщалось в будинку). Збільшилася якість і вартість інвентаря, в 1890 році вона становила 6000 злотих. У школі зібрано значну кількість виробів місцевих гончарів, шкільні роботи різних стилів та епох привезені із-за кордону. Назріла потреба у створенні керамічного шкільного музею, де мали зберігатися моделі для малювання, зразки посуду, проекти і зібрання орнаментальних мотивів – все це вимагало відповідного приміщення, якого не було. Також для успішного подальшого розвитку покращення якості навчання і виробничої діяльності школі потрібні були ще вчитель хімії і технології, вчитель рисунків, спеціаліст кахляр і випалювач. Більшість із цих обов'язків виконував сам професор Крицінський, але коли обсяги виробництва зросли, а він був зайнятий навчальним процесом у гімназії і не було часу на творчу індивідуальну діяльність, яку він любив, то змушений був усунутися з посади керівника, довідавшись, що місцевий відділ немає наміру розширювати штат працівників [21, с.5]. А вже пізніше як директор Львівської ХПШ написав підручник «Рисунки від руки, оздоблювальне і декоративне малярство» [16] з численними малюнками призначений для художньо-промислових і загальноосвітніх шкіл та гімназій, в якому розглядає методи навчання, зокрема, вивчення природи, матеріали для роботи, перші завдання для початкуючих художників, малювання пензлем, світлотіньові малюнки тощо. Автор особливу увагу звертає на декоративні малюнки (орнаменти) та їх призначення, на прикладі власних проектів виробів гончарної школи в Коломиї, показує основні категорії композиції (ритм). Акцентуючи увагу на прищепленні учням необхідних знань, навиків і умінь, він подає відомості з кольорознавства (виховання кольором), історії мистецтва, художніх промислів, витинанки, малювання рослин (листіків, квітів, овочів), метелика, голови і фігури людини, ескізування в інтер'єрі та на планері, програми навчання рисунку для шкіл різних категорій: початкових, середніх і реальних. Окремо присвятив розділ промисловим школам і верстатам, де сформував засади декорування виробів, моделювання і навчання художніх форм, показав своє бачення проектування і будівництва промислових шкіл.

Залишаючи підготовлений викладацький склад, впорядкований план навчання, збільшений інвентар, а особливо кількост

зразків форм і декорацій, В.Крицінський відмовився від посади керівника школи 15 серпня 1890 року. Його місце посів хімік-технолог за освітою Олександр Клімашевський. Це призначення призвело до зміни вчительського персоналу. Вчителем точення і формування почав працювати А.Коструб'як. Зберігаючи все краще, що досягнув його попередник в орнаментатії, інженер Клімашевський, зосередив роботу школи у напрямках вдосконалення технології виробів, розширив їх асортимент. За сприяння директора Львівської керамічної станції Едмунда Кженья школа випускала з місцевої глини водонепроникну черепицю, фарби, що не розтікаються. Програма шкільного навчання в основному зосередилася на теоретичному вивченні хімії, технології і торгівельних рахунків, а в практичному плані – на навчанні виготовлення черепиці, кахлю і мурування печей, подальшому вдосконаленні техніки декорування виробів. Брак приміщень (а на той час учнів було вже 60) не дозволяв школі заявляти про себе на всю Європу, хоча її вироби були добре відомі у світі. Тим часом обговорювалося питання розширення школи. Пожертвування сейму, місцевого відділу і Коломийської гміни вселяли надію, що вона буде мати кращі умови для роботи, що і надалі це було зроблено. Водночас комісія відзначила і нерозуміння корисності справи тими людьми, для яких вона була розпочата. Кожен замкнувся у своєму консерватизмі, боячись будь-яких новацій, конкуренції від школи і зразкових цехів. Комісія визнала, що в школі навчання ведеться із належною старанністю та ретельністю. Користь від неї мають і гончарі, які там не вчилися, оскільки її вироби позитивно впливають на стилюстику загалом.

Пізніше місцева комісія з промисловості, куди увійшли професор Львівської політехніки Юліан Захарієвич – делегат комісії у справах промислових, Едмунд Кжень – інспектор гончарних шкіл та наставник школи пан Сташевський, виразила своє задоволення її керівництвом. У школі значно розширено програму декоративного малювання, малювання з натури, покращено роботу над композицією, вивченням барвників, водночас придбано нове обладнання для випалювання виробів. О.Клімашевський висловлював потребу виділення кількох стипендій для бідніших учнів, і йому пообіцяли допомогти Захарієвич і Кжень, а пан Сташевський виділив від себе 300 злотих (по 100 злотих щорічно на три роки) насамперед для

синів коломиїських гончарів. Ці стипендії мали вплинути на подальший розвиток гончарного промислу в Коломиї та краї.

Переїнявши досвід роботи на керамічних фабриках у Австрії, Угорщині, Німеччині, куди спеціально їздив директор вводить до навчального курсу виготовлення дренажних рурок і дахівки, а також курси для гончарів і челядників. А тим часом вчителем рисунку працював Д.Кжичковський, моделювання З.Дзбанський, К.Луцевський та інші. До школи приймали дітей у віці 13 років; які закінчили народну школу з добрими оцінками. Термін навчання складав 3 роки. Мова навчання польська.

До Першої світової війни освіту в школі закінчили 340 учнів, кращі з них брали участь у різних виставках, в тому числі і міжнародних, де отримували медалі та інші відзнаки. Так, 1900 року в Парижі серед виробів зі Східної Галичини експонувалися дві чаші, оздоблені народним орнаментом. Пізніше відомими гончарами стали випускники коломиїської школи брати Білоскурські, П.Кошак, К.Санойца, С.Патковський, М.Роциб'юк, Г.Цвілик та інші, кожен з яких вніс свій вклад у розвиток художньої кераміки.

Мистецька спадщина покутської кераміки має важливе навчальне і виховне значення в наш час. Її з успіхом використовують у своїх програмах відомі педагоги України, як, наприклад, Катерина Йосипівна Медвідь [2]. Вона на практиці доводить, що вивчення народного декоративно-прикладного мистецтва генетично близького і зрозумілого дітям повинно випереджати вивчення станкових видів. Її досвід вивчали Свид С., Антонович Є., Степанова Л., Волинська О., Феденко Л. та численні відвідувачі уроків: директори і вчителі шкіл, студенти, які щороку проходять практику. Подаємо орієнтовні плани-схеми проведення занять і методичні поради, записані на уроках вчителя-методиста Медвідь К.Й., ефективність яких підтверджена її багатолітнім стажем роботи.

Свої заняття відомий вчитель починає із розповіді про ДПМ рідного краю, художні вироби з різних матеріалів: дерева, глини, металу, текстилю, техніки їх виготовлення, а далі активізує опорні знання учнів у формі запитань, наприклад, «що таке ДПМ?», «дайте визначення видів» та інше. Педагог повинен дати учням певну суму знань з історії розвитку місцевих промислів, художніх традицій, технік тощо.

Після перших уроків ознайомлення з творчістю народних майстрів, художніми промислами, матеріалами для роботи, техні-

ками декоративно-прикладного мистецтва переходимо до більш детального теоретичного і практичного вивчення ДПМ. На уроках учні створюють ескізи виробів на папері, а в позакласних формах роботи (здебільшого на гуртках) виконують їх із відповідних матеріалів. Сам урок має сприяти вивченню даної теми, а позакласні форми занять дають можливість поглибити, закріпити засвоєну теорію ручною роботою. Перш ніж запропонувати учням виконати ескіз декорування певного виробу, вчитель повинен донести до них закономірності, вказати на технологічні, національні особливості цього виду роботи. У процесі виконання ескізу необхідно дотримуватись важливого принципу навчання від простого до складного. Спочатку учні засвоюють основні елементи і закономірності оздоблення виробу, а далі складають більш завершені композиції.

- 1) засвоєння художньо-образної мови ДПМ відкриває для дітей додаткові можливості, оскільки:
- 2) декоративність як природна схильність людини до прикрашання – це перший крок у вивченні живопису;
- 3) простота виконання, стилізація елементів і їх абстрагування – важливий спосіб вислову у творах ДПМ;
- 4) площинно-декоративне трактування образів у народному мистецтві ближче до розуміння і розвитку школярів, ніж об'ємно-просторова мова станкових мистецтв.

Для глибшого засвоєння художньо-образної мови, видів ДПМ, вивчення композиційних схем, орнаментів, семантики і символіки їх походження використовуються таблиці із зображенням стилізованих квітів в різних видах ДПМ – на глиняних виробках, вишивці, настінних розписах, виробках з дерева, писанках тощо. Звичайна квітка в природі виглядає натуралістично, але залежно від матеріалу і техніки виконання, інструменту і творчого уміння майстра в мистецтві вона набуває узагальненого умовно-спрощеного, стилізованого зображення. Діти з великою цікавістю розглядають художні вироби з дерева, глини, вишивки, писанки, розписи на папері, витинанки, прикрашені рослинним орнаментом, квітами. Для активізації опорних знань і кращого засвоєння навчального матеріалу в процесі проведення бесід доцільно ставити перед класом такі запитання:

1. На яких художніх виробках зображені стилізовані квітки?
2. Чим відрізняються ці квіти від природних?

3. Чим відрізняється квітка зображена на глиняному горщику, від квітки вишитої на тканині чи вирізьбленої на дереві?
4. Звідки запозичує художник ці прекрасні мотиви?

Майстри-художники, стилізуючи природні форми рослин, птахів, тварин, надають їм декоративності, створюючи різноманітні візерунки. Аналогічно кожен з учнів повинен виконати замальовку стилізованої квітки за власним творчим задумом. Вчитель попередньо демонструє послідовність виконання квітки на аркуші паперу або на дошці. Головним завданням є розкрити перед дітьми художній образ квітки як важливого елементу мотиву орнаменту. З моменту розуміння цього вони по-новому починають дивитися на світ, пізнавати красу природи як джерело натхнення для творчості художника.

На наступних уроках продовжуємо ознайомлювати дітей з народним декоративним мистецтвом і наступним предметом вивчення стануть глиняні вироби прикарпатських майстрів. Покутська кераміка, славу якій принесли коломийські, пістинські, косівські і кутські майстри, багата елементами орнаменту рослинного походження та умовно трактованими побутовими сценами із зображенням птахів, тварин і людей. Кольорова гама виробів покутських майстрів обмежена певними барвами: жовтою, зеленою, коричневою, інколи майстри використовували ще білу й сині фарби, що вважалося занепадом промислу. До уроку вчитель організовує виставку керамічних виробів, на якій демонструє різноманітний асортимент виробів: збанки, глечики, кашлі, вази, миски, бочівки, барильця, а також йому необхідно підготувати таблиці і схеми елементів, мотивів народного малювання, малюнки художніх виробів дітей із шкільного фонду.

Запитання до класу для контролю засвоєння матеріалу:

1. Які предмети належать до декоративно-прикладного мистецтва?
2. Які функції вони виконують?
3. З якого матеріалу вони виготовлені?
4. Яким способом, технікою вони сформовані й оздоблені?
5. Як називають майстрів, у руках яких глина перетворюється в дивовижні прикраси, посуд, іграшки?

Гончарне виробництво як вид народної творчості здавна налагоджене в багатьох регіонах України. Із звичайної глини майстри

виготовляють посуд, іграшки, кахлі для печей найвищої художньої вартості. Форми керамічних виробів, їх оздоблення, гама кольорів у різних регіонах мають свої характерні місцеві особливості. Визнання і славу покутській кераміці принесла творчість О.Бахматюка, братів Баранюків, П.Кошака, Д.Зінтюка, П.Цвілик. У кінці XIX – на початку XX ст. їх вироби набули широкої популярності і швидко розходилися далеко за межами Галичини. Вони встелені пишним орнаментом з багатопелюсткових квітів, листя, пташок, грон винограду тощо. Ці дивовижні елементи й мотиви свідчать про їх природне походження, наприклад, назви «копитця», «заячі вушка», «копанки», «серденька», «сльозки», «дзвоники», «листячко», «кучерики» та ін. Народний художник, переробляючи натуральні форми і кольори в декоративні, абстрагуючись, стилізує їх. Часто стилізовані анімалістичні форми і мотиви складають основу декоративних композицій. Про них (елементи, мотиви, схеми komponування, колір, величину) вчитель постійно проводить бесіду, використовуючи підготовлені наочні посібники, малюнки. Порівнюючи їх він звертає увагу учнів на декоративні квіти і листя, складені в орнаментальні мотиви і зображені в таблиці.

Створення декоративної композиції «Вазон»

На початку уроку вчитель дає визначення мотиву «Вазон», який прикрашає різні вжиткові предмети. Залежно від вибору матеріалу, застосування художніх технік, декоративна композиція на: тканих килимах, вишитих рушниках, мальованих скринях, стінах і посуду буде трактована по-різному. «Вазон» – це стилізована форма дерева, трав'яної рослини, квітки, це символ і образ життя. Перед учнями ставиться завдання скласти декоративну композицію із традиційних елементів покутської кераміки, зображених на таблиці. Композицію «Вазону» необхідно вирішити у вигляді великої симетричної квітки або дзвона, розміщених на середині зверху і врівноважених внизу величиною горщиків, кошиків найрізноманітніших форм. Відносно осі симетрії зліва і справа малюють грона винограду, «листя», «трояки», «кучерики» і т.д. Кожен з учнів поміркує, які елементи вибрати для своєї композиції. Подібні завдання для них цікаві і захоплюючі, та водночас доволі складні, тому потрібна кваліфікована допомога вчителя. Серед декоративних елементів мотиву «Вазон» варто використовувати зооморфні стилізовані зображення – птахів (зозуль, голубів), від яких діти в

захопленні (дитина-пташка). На початку вчитель малює схему поетапного виконання мотиву на дошці і колективно обговорює її з учнями. З'ясувавши послідовність виконання завдання учні самостійно вибирають елементи, подані у таблиці, і складають їх у власні композиції. Після виконання лінійного малюнка «Вазона» діти підбирають традиційну кольорову гаму (жовтий, зелений, коричневий кольори). На малюнку подано поетапне вирішення в кольорі.

Складнішим від попередніх завданням для учнів є побудова орнаментальної композиції в колі. На початку творчого процесу вчитель пригадує принципи її побудови. *Композиція в колі може вирішуватися за трьома схемами:*

1. Принцип реального мотиву (коли центр квітки збігається з центром кола);
2. Принцип дзеркальної симетрії (коли в середині тарелі розміщується композиція «Вазон»).
3. Принцип композиційного центру (асиметричне зображення птаха є домінуючим у композиції і врівноважує її);

Побудову орнаменту починаємо від центру «кільця», поділивши площину на однакові частини – модулі. Їх кількість вибирають довільно. Модулі заповнюють ритмічно повторюваним елементом. За допомогою двох шаблонів кола (які використовують для економії часу) малюємо зовнішній контур і внутрішнє – «денце» тарілки. Тонкими світлими лініями намічаємо спрощені узагальнені візерунки у вигляді бігунця та ритмічно-повторених елементів-мотивів. Вирішення в кольорі подаємо на таблиці. Під час самостійної роботи учнів учитель надає практичну допомогу і контролює хід виконання завдання. В кінці уроку він проводить огляд та короткий аналіз виконаних композицій, їх оцінювання.

Урок ліплення в 3-му класі на тему: «Ліплення декоративних іграшок та їх розписування».

Мета: Продовжити ознайомлення дітей з народним декоративним мистецтвом та майстрами народної іграшки. Вчити дітей ліпити пластичним і конструктивним способами, розвивати творчу уяву, відчуття пропорції і гармонії, засвоїти елементарні уявлення про узгодження об'ємної форми із декором, виховувати любов і повагу до народних традицій, людей праці.

Матеріали для уроку:

Для вчителя – зразки глиняних іграшок з Опішні, Бубнівки, Адамівки, Косова з елементами покутьського керамічного розпису на таблиці та схемі послідовного виконання завдання;

Для учнів – пластилін, дощечки, фарби, клей ПВА, борошно, вироби учнів із шкільного фонду.

План уроку:

1. Оголошення теми
2. Бесіда про народні іграшки, відомих майстрів та їх традиції
3. Пояснення завдання з поетапним виконанням; послідовність
4. Практична діяльність учнів
5. Аналіз і оцінювання робіт, підведення підсумків уроку.

Зміст і хід уроку. Довідкові матеріали і рекомендації щодо ведення уроку.

Теоретична частина. Історія народної іграшки починається з глибокої давнини. Першим «інструментом» навчання і виховання була іграшка. Виліплюючи пташок, коників, баранців, півників, оленів народні майстри не тільки копіюють тварин з натури, вони тонко підкреслюють красу їхніх форм, пропорцій і рухів за уявою і з пам'яті. І роблять це з неабиякою фантазією і хистом.

Глиняні фігурки – це відголос мистецтва скульптури прадавніх культур. Ще тих, коли людина почувалася беззахисною перед стихією. Тоді глиняні фігурки мали дещо інший магичний зміст – оберігали від таємничих сил природи, служили амулетами. Упродовж віків іграшка увібрала в себе кращі національні художні традиції, які до наших днів збереглися на Полтавщині, Київщині, Гуцульщині. Полтавські і прикарпатські гончарі виготовляють іграшки-свищики у формі вершників, півників, баранців, оленів, кіз та інших тварин. Майстри Київщини теж своєрідно трактують звички, передають образи птахів і тварин у своїх витворах. Глиняні іграшки на Черкащині виготовляють за технологією, поширеною ще з часів Київської Русі. Їх прикрашають гравіруванням, ритуванням на сирій глині.

Вишукані і лаконічно прості пропорції іграшок майстрів з Косова і навколишніх сіл. Їх форма з ледь помітним членуванням органічно узгоджена з розписом. Орнамент складається переважно

з рослинних елементів, виконаних традиційними кольорами: жовтим, зеленим, коричневим.

Своєрідна пластика малих форм обдарованого майстра з Косівщини Василя Аронця. Узагальненою формою і пишністю орнаменту відзначаються іграшки Михайла Кікота та Василя Стрипка. Особливе місце у творчому доробку заслуженого майстра народної творчості О.Железняк займали динамічні, сповнені руху й умовно трактовані фігурки коників, побудовані за принципом народного свищика. Розповідь про іграшки доповнюють демонстрацією творів, зразків сучасних поколінь майстрів, які працюють за давніми традиціями. Серед них В.Джуранюк, О.Бейсюк, родини Трушиків, Рйопків, Зарицьких, Гривінських та інші.

Для активізації опорних знань та розумової діяльності учнів на початку уроку необхідно провести бесіду у формі запитань та відповідей:

- Погляньте на ці чудові птахи – свистунці, коники.
- Чим вони подібні до справжніх живих істот, а чим відрізняються від них?
- Що робить їх такими чепурними? (Увагу слід звернути на підставку. Замість лапок узагальнена форма ніжок, гребінець у птахів та хвіст і грива у коників).

За таблицями елементів розпису звертаємо увагу на правильність нанесення орнаменту на об'ємну форму іграшки з метою її підсилення.

При виготовленні глиняної іграшки застосовують такі способи ліплення: *конструктивний* – коли ціле складається з окремих частин; *пластичний* – творення образу відбувається з цілого шматка матеріалу шляхом витягування та вироблення форми пальцями чи паличкою-стеком; *комбінований*, коли поєднують різні способи ліплення. Поетапне виконання завдання на початку уроку демонструє вчитель. Його слід виконувати всіма способами. Наприклад, щоб виліпити пташку, її найбільші, основні частини – тулуб, шийку, голівку, витягуємо з одного шматка, а гребінець, дзьобик, хвіст, підставку ліпимо окремо і з'єднуємо з корпусом. Коли об'ємна форма пташки готова, її ґрунтують і фарбують. Для цього на поверхню наносимо борошно, змішане з фарбами і клеєм ПВА. Далі суху поверхню виробу прикрашають узором із традиційних елементів.

Практична діяльність учнів. у процесі створення образу використовують підставки, які оберігають роботу і дозволяють оглянути її з усіх боків. Урок завершують переглядом та оцінюванням робіт учнів. Кращі роботи відбираються для методичного фонду школи.

1. Баран Р. Рукотворна пам'ять глини // Животоки: статті, есе, розвідки. – Коломия: Народний дім, 1994. – С. 23-37.
2. Волинська О. Національна мистецька освіта України: досвід Катерини Медвідь // Джерела. Наук.-метод. вісник. – Івано-Франківськ, 2003. – № 2. – С. 83-93.
3. Гоberman Д. Мотиви гуцульського керамічного розпису. – К.: Дух і літера, 2005. – 184 с.
4. Івашків Г. Мотив «вазона» в українській народній кераміці XVI – першої половини XX ст. // Народознавчі зошити. – 2000. – № 5. – С.860-889.
5. Лашук Ю. Покутська кераміка – Опішне // Українське народознавство, 1998. – 160 с.: іл.
6. Мельник Л. Школа гончарна. Енциклопедія Коломийщини. Зшиток 13, літера Ш / За ред. М.Савчука, – Коломия: Вік. – 2003. – С. 70-71.
7. Нагірний В. Світлі й темні барви гончарної школи // Коломийський вісник. – 2001. – 16 жовтня.
8. Нога О., Шмагалю Р. Між Сходом і Заходом. Кераміка Галичини кінця XIX – початку XX століття в контексті міжнародних зв'язків. – Львів: Логос, 1994. – 120 с.
9. Слободян О. Кераміка Пистиня.
10. Соломченко О.Г. Гуцульське народне мистецтво і його майстри – Київ, 1959. – С. 43-48.
11. Станкевич М. Кераміка // Антонович Є.А., Захарук-Чупай Р.В., Станкевич М.Є. Декоративно-прикладне мистецтво. – Львів: Світ, 1992. – С.195-207
12. Шмагалю Р.Т. Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX ст.: структурування, методологія, художні позиції. – Львів: Українські технології, 2005. – 528 с., 742 іл.
13. Jeszcze w sprawie szkoły garncarski // Gazeta kolomyjska «O własnych siłach». – Tygodnik społeczno-ekonomiczny. – Kołomyja, 1891. – № 31. – S.1-2.

14. Komisja Krajowa dla przemyslu a nazi przemyslony // Gazeta kolomyjska «O własnych siłach». – Tygodnik społeczno-ekonomiczny. – Kołomyja, 1891. – № 34. – S.1-2.
15. Krajowe szkoły i warsztaty wzorowe w Kołomyi // Gazeta, kolomyjska «O własnych siłach». – Tygodnik społeczno-ekonomiczny. – Kołomyja, 1891. – № 23. – S. 1-2.
16. Krycinski Walerjan. Rysunki odreczne, zdobnicze i malarstwo dekonazyjne: Nowe metody nauczania w szkołach roznych typow wedlag planow ministerstwa W.R.I.O.P. – Lwow i.i.: Ossolineum, 1926. – 140s., rys., 178s., il.
17. Szkoła garncarska w Kołomyi // Gazeta kolomyjska «O własnych siłach». – Tygodnik społeczno-ekonomiczny. – Kołomyja, 1891. – № 25. – S. 3-5.
18. Szkoła garncarska w Kołomyi // Gazeta kolomyjska «O własnych siłach». – Tygodnik społeczno-ekonomiczny. – Kołomyja, 1891. – № 26. – S. 3, 4.
19. Szkoła garncarska w Kołomyi // Gazeta kolomyjska «O własnych siłach». – Tygodnik społeczno-ekonomiczny. – Kołomyja, 1891. – № 27. – S. 1, 5.
20. Szkoła garncarska w Kołomyi // Gazeta kolomyjska «O własnych siłach». – Tygodnik społeczno-ekonomiczny. – Kołomyja, 1891. – № 28. – S. 3-5.
21. Szkoła garncarska w Kołomyi // Gazeta kolomyjska «O własnych siłach». – Tygodnik społeczno-ekonomiczny. – Kołomyja, 1891. – № 29 – S. 4, 5.
22. Szkoła garncarska // Gazeta kolomyjska «O własnych siłach». – Tygodnik społeczno-ekonomiczny. – Kołomyja, 1891. – № 47 – S. 7.

In the article the artistic and technological specifics of the development of folk (national) pottery are studied, the activity of professional school of Kolomia is described and its importance for modern education of art(s). A lot of attention is paid to the use of the traditions of ceramic Pokutyia by the tradier and metodist K.Y. Medvid.

Key words: art ceramic, pottery school, plates, pots, cups, decorative art, potlva, tradition, the method of teaching.

Креативні підходи до проведення уроку музики в загальноосвітній школі

Час активізації демократичних процесів у загальноосвітній школі спонукає всіх фахівців освітянської ниви знаходити шляхи до творчості у всьому навчальному процесі, а особливо це стосується проведення уроків естетичного циклу, зокрема уроків музики. Методисти України пропонують такі уроки творчості, як урок-вікторина, урок-оркестр, урок-конкурс, урок-подорож, урок-інтерв'ю, урок-самопізнання, урок-картинна галерея, урок-захист та урок-КВК. Проведення нетрадиційних уроків музики стимулює творчість як учителя, так і його вихованців, створює сприятливі умови для співробітництва учнів між собою та з учителем.

Ключові слова: творчість, урок-вікторина, урок-оркестр, урок-конкурс, урок-подорож, урок-інтерв'ю, урок-самопізнання, урок-картинна галерея, урок-захист, урок-КВК, музичне мислення, вокально-хорові навички, музичний інструмент, імпровізація, демократизація школи.

Демократизація школи принесла більшу свободу вчителів музики у показі та викладі нового матеріалу, у побудові самого уроку, у виборі програми, у подоланні формальностей та штампів у проведенні уроку музики. Ще Д.Кабалевський стверджував: «Нехай вчитель буде вільним від влади схеми, яка потребує від нього стандартного графіку проведення уроку».

Серед уроків естетичного циклу предмет «музика» є уроком, основна мета якого визначається дидактикою як «формування досвіду емоційно-цінних відносин».

Вчителі та керівники шкіл мають різне ставлення до музики, залежно від своєї компетентності та рівня педагогічної культури. Часто вони вважають цей предмет легким і другорядним. Таке «поцінування» музики виховує у дітей однобічне розуміння музики, при якому вона сприймається як розвага. У шкільній практиці спостерігається і цілком протилежне ставлення до предмету музики, тобто і адміністрація, і вчителі ставляться до

уроку музики як до серйозної наукової дисципліни, де від учителя вимагається точне дотримання наукової програми. З одного боку, музика як вид мистецтва є надто різноплановою, щоб служити лише розвагою, адже, окрім розважальної функції, їй властиві і пізнавальна, і виховна, і комунікативна. Методистами України, провідними вчителями музики пропонуються різноманітні цікаві, корисні та демократичні типи уроків. До прикладу, урок-вікторина, урок-оркестр, урок-конкурс, урок-подорож, урок-інтерв'ю, урок-самопізнання, урок-картинна галерея, урок-захист, урок-КВК. Вчитель завжди усвідомлює головне дидактичне завдання уроку: чи то повторення музичного матеріалу, його закріплення, чи то набуття умінь та навичок, засвоєння нових понять, – важливо, що проведення нетрадиційних уроків музики стимулює творчість як учителя, так і його вихованців, створює сприятливі умови для співробітництва учнів між собою та з учителем. Як же проводити уроки музики, щоб вони були творчими, цікавими, корисними для учнів і цілком демократичними? Зупинюся на вищеназваних типах уроків музики.

- **Урок-вікторина.** Умови вікторини розробляються спільно усім класом. Клас поділяється на кілька команд: по рядах або на хлопчиків та дівчаток. Визначається кількість очок, отриманих за правильну відповідь, доповнення та ін. Для запису очок на дошці та спостереження за шкідкістю реакції учнів від кожної команди обирається по одному асистентові. Урок-вікторина базується на слуханні музики, проте можна проводити у форматі співу. Наприклад, яка команда знає пісні у ритмі вальсу, пісень про Україну, наше місто. Оцінюється не тільки якість виконання, а й ерудиція: вміння назвати композитора, поета, історію написання. Для уроків такого типу важливим є те, щоб учитель вільно володів інструментом, оскільки він мусить акомпанувати дітям у зручному для них діапазоні. Урок-вікторина може бути проведений як з попередньою підготовкою, так і без неї. У першому випадку учні наперед знають тему вікторини, а прагнення набрати якомога більше очок спонукає їх багато читати про музику. Іноді цей урок проводиться і за спеціально заготовленими запитаннями з метою закріплення теми, що вивчається. Тоді він проходить як телевізійна гра «Що? Де? Коли?»

- **Урок-концерт** бажано проводити у кінці навчального року, в кінці півріччя. Учні на такому уроці можуть виконувати пісні, яких навчилися за півріччя або за рік. Різновид цього уроку – концерт на замовлення. Можливе спільне виконання (учні-вчитель), а можливе виконання лише вчителя на прохання учнів. Цінність таких уроків є великою: це і повторення вивчених пісень, і розширення музичного світогляду учнів. Солісти, дуети, тріо чи більший склад солістів, що беруть участь у такій формі уроку, вчать правильно поводити себе на сцені, адже кожному учневі треба надати можливість самоутвердитися. До таких уроків призначається ведучий-конферансьє.

- **Урок-інтервю.** Така форма уроку виникла на основі уроку-концерту, що доповнюється бесідою з виконавцями. У ролі інтерв'юєрів виступають учні. Вони не раз чули інтервю у різних телевізійних програмах, тому можуть зорієнтуватися і на уроці. Програму концерту на таких уроках необхідно узгодити із темою, що вивчається. Уроки-інтервю корисні і для тих, хто задає запитання, і для тих, хто відповідає на них, і для слухачів. Вони сприяють розвиткові мовлення, мислення, вмінню спілкуватися, вихованню культури поведінки.

- **Урок-конкурс** базується на музично-виконавській діяльності учнів: співі, грі на музичних інструментах. Це може бути конкурс як виконавських колективів (класного хору, оркестру), так і солістів-співаків, солістів-інструменталістів. Є діти, які люблять керувати співом, грою на інструментах, – юні диригенти, вони також можуть брати участь у конкурсі. З учнів класу обирається спеціальне журі, що оцінює та коментує якість виконання музики. Учитель пояснює критерії оцінки: добрий ансамбль (ритмічний, тембровий), чітка дикція, оригінальність аранжування і т.д. На подібних уроках виконавці переживають радість творчості, а їхні судді мають можливість проявити самостійність, уміння оцінити почуте та грамотно висловити свої судження. На урок-конкурс можуть бути подані і власні творчі роботи учнів, бо в кожному класі є свої поети та композитори. Оцінюючи творчість учнів, потрібно бути якомога більш тактовним, щоб не образити творчі спроби юних музикантів.

- **Урок-подорож** можна проводити у різних варіантах. Іноді він вибудовується на відображенні картин природи у музичних формах. Наприклад, подорож по морях-океанах передбачає слухання музичних творів відповідної тематики, виконання пісень про море. За основу уроку можна взяти ті чи інші факти з біографії композитора, що подорожував різними країнами. Учні немов разом із ним «відправляються у мандрівку» і слухають музику, яку створив автор. Корисно присвятити уроки виникненню та розвитку певного музичного жанру: школярі «мандрують» різними епохами, країнами, слухаючи та виконуючи відповідні музичні твори.

- **Урок-«круглий стіл».** Сприйняття музики – складний і тонкий психологічний процес. Тому бесіда про музику має бути невимушеною, щоб створити умови для комфортного та неформального спілкування у класі. Така форма уроку дає можливість висловитися кожному учневі, вона стимулює творчість не тільки завдяки довірливому тону вчителя, а й навіть розміщення парт (у формі кола), що дозволяє кожному бачити всіх. Під час бесіди учні можуть звертатися безпосередньо до когось із присутніх, бачити його і називати його ім'я (на звичайних уроках не прийнято спілкуватися у такий спосіб). Ведучим «круглого столу» може бути не тільки вчитель, але й учень. На таких уроках можуть виникнути цікаві дискусії. У кінці ведучий дякує учасникам «круглого столу» за бесіду. Такий урок допоможе активізувати пасивних і байдужих учнів, а також виховати культуру спілкування, бо школярам її дуже бракує.

- **Урок-самопізнання.** Не всі учні, сприймаючи музику, «пропускають її крізь себе», а сутність художнього пізнання мистецтва полягає у виникненні цілком особистого ставлення до нього. Важливо, щоб з приводу музики, яка прозвучала, в учнів з'явилися власні думки. Однак з різних причин деякі діти мають труднощі (або просто соромляться розповісти про враження від почутої музики), тому доцільно запропонувати зробити це письмово. Піддаючи аналізу думки та почуття від прослуханої музики, учень пізнає себе, свої можливості. За бажанням учня його письмову творчу роботу може прочитати хтось з однокласників (про себе). Дуже приємно, якщо учень довіряє свої потаємні

думки та почуття вчителів. Уроки-самопізнання дають ефективні результати у тих класах, де в учнів відсутній достатній досвід сприйняття музики.

- **Урок-захист** можна проводити так: у класі звучить незнайомий музичний твір і комусь з учнів пропонується висловити своє враження від почутої музики. У ньому може бути виражене як розуміння об'єктивних характеристик музики (жанр, форма, стиль), так і індивідуальне сприйняття художніх образів (своєрідна програма твору). Разом із класом призначаються два опоненти, що ставлять учневі запитання, а, можливо, вступають із ним у дискусію. Коректність запропонованих запитань, ерудицію того, хто відповідає, і його опонентів оцінює «вчена рада». Такий захист є імпровізованим і проводиться у класах, де школярі досягли вже достатнього рівня музичного та загальнокультурного розвитку.

- **Урок-картинна галерея** має різні варіанти. Наприклад, під час звучання незнайомого музичного твору учням пропонується розглянути репродукції 2–3 картин, що висять у класі, і вибрати ту, яка, на їхню думку, найбільше відповідає музиці. Вони аргументують свій вибір. Вчитель прагне, щоб школярі усвідомили, що у пошуках аналогій важливим є не стільки зовнішній зв'язок (коли збігаються образ і сюжет), як внутрішній, тобто схожість емоційного настрою. Розглядаючи репродукції однієї із картин, учні пригадують найбільш характерні для неї музичні твори. Такі завдання допоможуть розвинути музичну пам'ять, внутрішній слух. Вчитель прагне передбачити, які твори назвуть школярі. Після їх слухання відбуваються бесіди, на яких учні аргументують свої судження. Якщо їм складно назвати відповідні музичні аналогії, вчитель сам пропонує 2–3 твори. Порівнюючи їх, учень вибирає найбільш вдалий. В основі подібних уроків – синтез музики та образотворчого мистецтва. Вчителів не слід нав'язувати власні асоціації, доцільно підвести учнів до розуміння цінності творів мистецтва та суб'єктивності їх сприйняття. Такі уроки сприяють вихованню культури емоцій, розширенню свідомості, глибокому сприйняттю мистецтва.

- **Урок-КВК** доцільно проводити під Новий рік або з нагоди першого квітня на зразок телевізійного КВК: з командами учасників, ведучим, журі. Для учнів цікавими є всі традиційні етапи КВК: розминка, виїзний конкурс, конкурс творчих робіт (тут – конкурс юних композиторів), конкурс капітанів, домашнє завдання. Для виїзного конкурсу може бути підібрана різна тематика, наприклад: «Музичні огляди рідного міста», «Музика нашої школи», «Музика моєї вулиці», «Без пісні нам не жить». Для підготовки до КВК збирається спеціальний оргкомітет, який розробляє зміст завдань. У складі журі можуть бути і вчитель, і учні. Вчитель музики як член журі тактовно висловлює свою думку, зважаючи на виховання естетичного смаку учасників гри. Учні повинні знати, що примітив і вульгарність у музичному одязі, в манері говорити будуть «відповідно оцінені».

Нестандартна типологія уроків, на противагу традиційній, є різноманітнішою. Вона пов'язана з численними асоціаціями, наповнена різними емоціями, а також допомагає створити позитивну мотивацію навчальної діяльності. Підсумовуючи урок, доцільно підкреслити те, що повторено, закріплено; те, що дізналися нового, чого навчилися нового, тобто допомогти учням усвідомити якість виконання дидактичних завдань. У кінці незвичайного, креативного уроку ця інформація вже не буде для школярів надто сухою, бо вони перебуватимуть під достатньо сильними емоційними враженнями.

Для уроків музики провідною рисою є особлива емоційна атмосфера, бо музика є специфічною мовою почуттів: вона хвилює, викликає певні настрої та переживання. На уроках музики в учнів розвиваються музична пам'ять, слух, чуття ритму, уява, фантазія. Школярі набувають комплексу вокально-хорових навичок, вмінь та знань, а вчитель музики, проводячи навчально-виховну роботу, формує погляди, переконання, запити, смаки, ідеали дітей. Саме тому він повинен бути глибоко-освіченою особистістю, добре знати свій предмет, володіти знаннями методики музичного виконання, постійно удосконалювати ідейно-теоретичний рівень, завжди бути у творчих пошуках, бути добрим музикантом: вільно володіти інструментом, голосом, мати тонкий музичний слух, вільно читати з листа, імпровізувати, любити свій предмет, а головне – любити дітей.

1. Мистецтво і школа: Книга для вчителя.
2. Г.Падалка. Вчитель. Музика. Діти.
3. Є.П.Печерська. Уроки музики в початковій школі. – К.: Либіль, 2001.
4. В.Островський, Сидір М. Посібники-зошити, 1-8класах. – 2000.

Democracy brought about a much more liberty in constructing the music program in addition to form of giving and announcing the information to the whole class, choosing the descent and corresponding to the class strategy, plus the agenda and the format of the music lesson and its duration. Non-classic music-classes stimulate creativity of both student and the teacher, create suitable milieu and the atmosphere and circumstances for collaboration, filled with bright impressions, informal communication and interrelations, - these classes will help to excite the curiosity of the students and to bring about certain emotions to the inter-personal relationship of the classmates and the teacher in the class.

Key words: *competition-class, music class, travel-class, art gallery-class, debate-class, self-perception-class, speak-up class, interview-class, concert-class, aesthetic class, an ear for the music, music memory, creative studies, democratization of the school and the whole modern education system.*

УДК 78.06:37.013
ББК 74.200. 541.3

Ірина Івасишин

Розвиток музичних здібностей дітей шкільного віку

Стаття присвячена розвитку музичного слуху, ритму, музичній пам'яті і творчих здібностей дітей шкільного віку.

Автором розкриваються фактори, що впливають на розвиток музичних здібностей, зокрема сприйняття музичного твору, заняття на уроках музики та гра на музичному інструменті.

Ключові слова: *музичний слух, музична пам'ять, ритм, творчість.*

Велике значення в естетичному розвитку дитини займає музичне мистецтво. Саме музика своїм багатством стилів і жанрів впливає на емоційний стан дитини, виховуючи в ній любов до прекрасного, і стає одним з найбільш ефективних засобів її всебічного розвитку.

При переході від одного вікового етапу до іншого дитина довідується і відкриває для себе багато нового і цікавого в музиці як самостійно, так і під керівництвом вчителя. Шкільний вік – найбільше сприятливий для залучення дітей до культури музичного сприйняття, а умови навчально-виховного процесу найбільш сприяють досягненню музичної освіти. Навчаючись музиці, діти повинні одержати не тільки знання, але й всебічно розвинути свої здібності.

Дуже важливим для розвитку музичних здібностей дитини є те, як вона сприймає і реагує на музичний твір. Адже саме сприймання музики є важливою передумовою розвитку музичних здібностей дитини. При слуханні музики активність почуттів набуває нового характеру і виражається у внутрішньому сприйнятті музики, щоб її не тільки слухати, але й почути. Музичні образи пробуджують дитину до переживань і спонукають задуматися над тим, про що розповідає музика. Так розвивається музична уява і досконалість музичної думки. Тепер діти здатні усвідомити не тільки загальний настрій і характер твору, але й зміну їх упродовж розвитку музичних образів.

Для розвитку музичного сприймання використовують метод музичних колекцій, завдяки якому під час ознайомлення з кожним новим твором поповнюється колективна «колекція» маршів, вальсів, п'єс про тварин, птахів тощо. Цей метод сприяє накопиченню музично-слухових вражень, формуванню вміння спостерігати, запам'ятовувати, узагальнювати. Саме під час слухання музики слід звертати увагу дітей на музичний звук та його основні властивості. Це сприяє розвитку музичного слуху. Адже розвинений музичний слух допомагає глибше відчувати музичний твір, осмислити його ідейно-образний зміст. Для розвитку музичного слуху учням можна запропонувати такі завдання:

1. Визначити напрям руху мелодії.
2. Прослухати стрибкоподібну мелодію й показати, куди вона рухається.

3. Під час повторення стрибкоподібної мелодії зобразити графічно її звуковисотний малюнок.

4. Послухати кілька звуків, що відтворюються одночасно, визначити їх кількість.

5. Послухати два різні за висотою звуки (послідовно), потім знову послухати їх (під час повторення один із них змінено) і визначити, який звук змінився і як саме.

Основою занять зі школярами є також спів без супроводу, який вимагає точності інтонації, а вивчення розміщення ступенів на нотному стані сприяє чистоті інтонування ладових ступеней та інтервалів, покращує слухове сприйняття мелодії по відношенню до тоніки та саму інтонацію.

Для розвитку ладово-мелодичного слуху використовуються вправи на відмінність окремих висотних звуків і напрямів, у яких рухається мелодія. Саме ладове відчуття проявляється в тому, що всі звуки мелодії сприймаються по відношенню їх до стійких звуків ладу, в результаті чого кожний звук набуває своєрідної якості, що характеризує ступінь стійкості звука і характер його тяготіння. Доведено, що справжні музичні уявлення можуть виникати тільки на основі ладового переживання мелодії. А.Л.Островський писав: «Основным стержнем курса развития слуха является усвоение степени лада... в их функциональном значении» [4, с.27]. Особливу роль у розвитку музичних здібностей дитини відіграють навички сольфеджування, що дає можливість узагальнити здобуті дітьми знання з музичної грамоти і також впливає на розвиток музичного слуху.

Важливе значення для розвитку музичних здібностей має робота над ритмом. Починати краще із простих вправ, які поступово ускладнюють ритмічний малюнок. На початку бажано ознайомити дітей з поняттям довгих і коротких звуків. Школярі самі повинні визначити їх у знайомих творах (графічно їх відтворити). Для активізації процесу розвитку ритму використовують також слухові ритмічні диктанти. Активна рухова діяльність дітей (ритмічні ігри, рухи під музику, проплескування ритму знайомих мелодій) сприяє метроритмічному розвитку дитини. Відчуття музичного ритму можна розвивати і в процесі слухання музики, співу та гри на музичному інструменті.

Важливе значення для музичного розвитку школярів має залучення їх до різних видів музичної діяльності: співу в хорах,

грі в оркестрах. Це розвиває виконавські навички дитини та музичальність: сенсорні здібності, ладовий слух, почуття ритму. «А какие замечательные возможности для развития детей таятся в разнообразных коллективных формах работы по музыкальному воспитанию – хоре, оркестре, ансамблях, участии в концертах! Да и сам урок пения в этом отношении выгодно отличается от уроков по другим предметам. Таким образом, музыкально-певческое воспитание способствует решению задачи гармонического развития личности», – писали Д. і Т.Огороднови [3, с.45].

Педагогічна доцільність гри на музичних інструментах на уроках музики полягає в тому, що цей вид діяльності допомагає забезпечити зв'язок з музичним вихованням; викликає позитивні емоції в дітей; сприяє розвитку музичного слуху: звуковисотного, ритмічного, ладового, тембрового; дає змогу дітям виявити себе, особливо тим, хто не вміє чисто інтонувати, компенсувати їхній слабозрозвинений музичний слух. Як і в інших видах діяльності, у грі на музичних інструментах завдання можуть бути як репродуктивного, так і творчого характеру. Прикладами завдань репродуктивного характеру є виконання поспівки (за нотним записом чи на слух). До творчих завдань можна віднести такі: скласти ритмічний акомпанемент до пісні або твору із слуханням музики; створити інструментальний супровід з використанням звуковисотних інструментів. Такий творчий процес сприяє розвитку в дітей мислення, уяви, а також спеціальних музичних здібностей.

Одним з цікавих і корисних видів дитячої музичної творчості є імпровізація. Це особливий вид художньої діяльності, коли щось створюють безпосередньо під час виконання роботи. Музичні імпровізації бувають різних видів. Найпоширенішими є співацькі й інструментальні. Досвід показує, що співацька імпровізація – одне з улюблених занять школярів. Нею із задоволенням займаються не тільки діти, котрі добре вміють співати, а й ті, хто погано володіє голосом. Одним із завдань, які допоможуть сформувати навички співацької імпровізації, є складання мелодії на запропонований літературний текст. Учні повинні зімпровізувати кілька варіантів та оцінити їх. Перш ніж оцінити створену мелодію, діти повинні самі її проспівати і відтворити. Можна запропонувати їм зімпровізувати підголосок до мелодії, якщо в них є відповідні навички. При заняттях імпровізацією розвивається почуття ритму, художньо-образні уявлення, творче сприймання музики. Частіше за все на

таких заняттях від школяра вимагається вміння продовжити почату вчителем мелодію і закінчити її на тоніці заданої тональності. Дуже часто при імпровізації ставиться завдання, щоб мелодія не обов'язково закінчувалася тонікою, а може завершуватися іншими інтонаціями. Тут активізація творчої фантазії і творчих дій школяра залежить передовсім від підготовленості до цієї роботи самого вчителя, від рівня його творчого розвитку, музичного смаку, теоретичної підготовки. Процес навчання елементів імпровізації – один з найкращих методів підвищення активності учнів на уроці, що сприяє розвитку творчого сприйняття та творчої уяви.

Навчання імпровізації можна стимулювати конкретними завданнями при складанні мелодій: певним ритмом, точно вказаним діапазоном, назвою майбутньої п'єси, віршем, спеціально вибраним (наприклад, до репродукції яскравого малюнка, фотографії) або самостійно створеним. Такі конкретні завдання фіксують увагу учнів на окремих труднощах, сприяють більш творчій роботі, змушують серйозно думати навіть малоактивних дітей.

Завдання творчого характеру, звичайно, вимагають певних навичок, відповідних вправ і регулярності. Ці завдання допомагають активізувати процес музичного навчання, викликають інтерес учнів і сприяють розвитку їх музичного мислення. Навчати дітей, пробуджувати в них митців – високе прагнення сучасної музичної педагогіки.

Прагнення педагога розвивати в учнів елементи композиторських навичок зовсім не означає навчання композиції. Асаф'єв писав: «Ніхто на «ремесло» композиторства не заміряється. Ідеться тільки про вияв творчого музичного інстинкту, який є у більшості кількості людей, ніж про це гадають. Виховувати музичнотворчі навички потрібно тому, що кожен, хто хоч трохи відчув у будь-якій сфері мистецтва радість творчості, сприйматиме і цінитиме все добре, що відбувається у цій сфері, і з більшою інтенсивністю, ніж той, хто тільки пасивно сприймає» [1,67].

Отже, всебічний музичний розвиток школярів, активізація їх мислення, розвиток їх творчих навичок, виховання в них слухових уявлень – все це створює сприятливі умови для розвитку музичних здібностей, завдяки яким школярі швидше сприймають і розуміють музику. Вони з цікавістю слухають оперну і симфонічну класику, задумуються над її змістом, відчувають позитивний вплив музики у всьому її багатстві стилів і жанрів.

1. Асаф'єв Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. – Л.: Музыка, 1973. – 144 с.
2. Огороднов Д. Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе. – К.: Музична Україна, 1981. – 165 с.
3. Огородновы Д. и Т. Опыт музыкального воспитания в школе-интернате. – Л.: Музыка, 1962. – 160 с.
4. Островский А.Л., Павлюченко С.А., Шонин В.П., Егоров Д.И. Сольфеджио. – Л.: Музыка, 1937. – 180 с.

The article covers a development of the ear for music, rhythm, musical memory and others creative abilities of pupils.

The author discloses facts which influence on the development of musical abilities, specifically the perception of musical writing, occupation during musical lessons and playing musical instruments.

Key words: *the ear of music, musical memory, rhythm, creative.*

УДК 37.036
ББК 74200.55

Олександра Калинчук

Синтез класичного та сучасного танцю як основа підготовки універсального педагога-хореографа

У статті розглядаються проблеми та особливості функціонування «гірської» або малокомплектної школи та пов'язану з ними необхідність підготовки універсального педагога-хореографа. Особливий акцент зроблено на вмінні викладача вишу поєднати навчальні дисципліни: класичний та сучасний танець. Короткий історичний екскурс в історію виникнення танцю та його сучасних різновидів ілюструє глибокий взаємозв'язок між ними. Обґрунтовано також необхідність глибокого усвідомлення студентами взаємозв'язку та взаємозбагачення вивчення історії, теорії та практики хореографічних дисциплін.

Ключові слова: *гірська школа, хореографія, творчість, гармонійність.*

Сьогодні педагогічної освіти в Україні висуває цілий ряд питань та проблем, що потребують детального наукового вивчення й обґрунтування. Серед них – актуальність проблеми універсальності вчителя; роль та місце мистецьких дисциплін (музики, вокалу, хореографії) у підготовці вчителів початкової школи.

Останнім часом у Європі та Україні активно розвивається концепція «гірської школи». Для цілого ряду дослідників у цьому напрямку поняття «гірська школа» означає «сільська школа», «малокомплектна школа». Цілком очевидно, що в силу своєї «малокомплектності» та певної, інколи дуже відчутної, відірваності від культурного життя великих міст така школа часто сама стає осередком культурного життя і відчуває гостру потребу у кадрах, що могли б забезпечити його якість. Вчитель мови та літератури стає режисером і драматургом, вчитель музики – концертмейстером та звукорежисером, роль хореографа виконує хто-небудь, у кого танці – це просто улюблена справа, якщо такий знаходиться. Професійний хореограф у школі – це і розкіш, і рідкість, а скоріш за все – розкіш, тому що рідкість. Сьогодні навіть у містах постійно спостерігається доволі високий попит на вчителів хореографії як у школах, так і в закладах дошкільної та позашкільної освіти. На теренах Західної України ця проблема могла б здаватись абсолютно нерозв'язаною, якби не підготовка по спеціальності «початкова освіта» зі спеціалізацією «хореографія». Досвід доводить, що студенти-випускники найчастіше працевлаштовуються керівниками дитячих танцювальних гуртків або ж одночасно із частковим навантаженням у початковій школі отримують години гурткової роботи або ж години ритміки і хореографії. Як відображення реального попиту на такого роду спеціалістів останнім часом спостерігаємо значне збільшення кількості студентів у групах ПНХ.

Очевидним є той факт, що сьогодні треба не просто зберігати такі «подвійні» спеціальності, а й дбати про покращення якості навчання на них, шукати шляхи оптимізації навчального процесу, постійно коригувати навчальні плани та програми відповідно до сучасних умов та вимог.

Фраза «мистецтво – найважливіший засіб естетичного виховання» давно уже стала аксіомою і не потребує жодних доведень. Мистецтво зародилося в первісному суспільстві доби палеоліту, а з виникненням суспільного поділу праці виділилося в окрему форму духовного життя суспільства.

На базі мистецтва розвивається художня свідомість суспільства, що включає в себе не тільки власне мистецьку творчість та її витвори, а й усю сукупність естетично-художніх потреб, смаків, поглядів, норм, ідеалів тощо, які забезпечують активну ціннісну орієнтацію людей у реальних життєвих обставинах. Мистецтво виховує в людях не лише потребу художньої насолоди, а й здатність творчого ставлення до всіх природних та суспільних явищ. Завдяки особливостям свого впливу на людину (чуттєва безпосередність, емоційна насиченість, ідейна спрямованість, спонукальна сила) мистецтво стало фактором виховання та однією з найважливіших складових частин духовної культури суспільства. Воно задовольняє незліченні людські запити і виконує численні суспільні функції – комунікативну, пізнавальну, виховну, естетичну та ін. [1, с.124-125]. Слід відзначити, що всі ці функції можуть виконуватися будь-яким з видів мистецтва тою чи іншою мірою і недооцінювання одного з них було б суттєвою помилкою. А саме це донедавна спостерігалось у теоретичних розробках у галузі естетичного виховання. Так, розглядаючи виховні можливості видів мистецтва ще 20 років тому, науковці виділяли художню літературу, кіно, театр, музику, образотворчі мистецтва та архітектуру. Хореографія згадувалась тільки як балет, а сам балет – тільки як один з розділів музичного театру [1, с.154]. Сьогодні такий підхід до ролі і місця мистецтва танцю у людському житті здається неможливим, але негативний вплив такого бачення ще не подолано остаточно. Тому у вихованні дітей засобами танцю спостерігаємо різнопланові процеси. З одного боку, кількість дітей, що бажають танцювати, невпинно зростає, кількість батьків, котрі підтримують таке бажання і сприяють його реалізації, теж зростає, хоч і не так швидко; швидкість розповсюдження інформації (в т.ч. музичної, хореографічної) сьогодні дуже велика, можливості технічного забезпечення процесу навчання незрівнянно вищі, ніж 10–15 років тому. З іншого боку, справді грамотного, технічного, емоційного танцю можна навчитися тільки у живому спілкуванні «учень-учитель», а в суспільній свідомості, на жаль, до цих пір професійний вибір «хореографія» не вважається престижним, перспективним.

Людина – істота загадкова, безмірна і невичерпна. Величезний пласт її психічного життя не підвладний ні вербальному відображенню, ні відображенню засобами пластичних мистецтв, потребує, тим не менше, втілення у фізичному просторі. «Саме у можли-

вості виразити невиразне, сказати про те, чому не можна знайти адекватного відображення в слові, та і в зримому образі, заключається цінність танцю» [2, с.43]. Унікальність танцю як виду мистецтва полягає в тому, що в ньому людина виступає як психофізична цілісність – у єдності його тіла, душі і духу. Тому форма створюється рухом не тільки фізичним – але і рухом думки, почуття, станом душі [3, с.20].

Розмаїття сучасних хореографічних жанрів є настільки багатим, що пересічна людина навряд чи змогла б розібратись у тому, що звідки походить і яким чином усе зв'язано. Але так було не завжди. У первісні часи хоч і не існувало «мистецтво танців», люди тільки стрибали, приймаючи різні пози, через які виражався душевний настрій танцюючих. Веселощі і радість переважно служили головними елементами танцю. Пізніше вже релігійне почуття, при допомозі співу і звуку інструментів, перетворило чисто механічні рухи в танець, підкорений певним правилам. Танці стали необхідним елементом у ритуалі чи не всіх первісних релігій. Релігійна ідея лягла в основу танцю у єгиптян. За ними – у греків, римлян та ін., що вправлялися у цьому мистецтві як у храмах, так і вдома і на вулицях. У мороці середніх віків люди по народностях формували різні держави. Створювався новий світ із соціальними розбіжностями. Вищі прошарки застили у своїх турнірах і гімнастичних вправах. Хореографія як мистецтво не більше існувала. Тільки народні характерні танці, яких не могли знищити ніякі суворі вирокі духовних Соборів, знаходили собі пристанівок у селах. Потреба у веселощах і розвагах була вищою всяких заборонних засобів. У народних танцях таївся дорогоцінний матеріал для закладення міцного фундаменту балету, тобто нового храму Терпсихори, побудованого на руїнах втрачених античних ідеалів.

Нарешті зійшла зоря епохи Відродження. За участі духовенства створились спочатку пересувні балети, а потім цілі вистави з піснями і танцями. Вищі верстви, особливо придворні сфери, вишукували способи для розваг як своїх володарів, так і самих себе. При дворах були введені так звані салонні танці, які виконувались за строгими правилами відродженого мистецтва, що почерпнуло свої форми з народних танців. Ці останні, в облагородженому вигляді, дали щедрий і благодатний матеріал для цілої серії всесвітньо відомих придворних танців [5, с.22–23]. Отже, початок класичної школи слід шукати у вишуканих правилах, окреслених для салонних

танців, які, в свою чергу, створювались не самостійно, а вилились із первісних форм народних танців, з яких було відкинуто все непотрібне і взято в очищеному вигляді тільки те, що підходило до характеру епохи. У XVI ст. з'явилися хореографічна граматики і література. Головними піонерами були італійці, Карозо і Негрі, і майже одночасно з ними – француз, канонік Туано Арбо. Завдяки їх творам з'явилась можливість розібратися в танцях їх часу, що склали перехідну сходинку до сценічних танців. Багато взірців, що вважались сучасними танцями у XV–XVII ст. збереглося і до наших днів, тільки сьогодні ми виділяємо їх у самостійний різновид історико-побутових танців. Сценічна форма тогочасного балету теж збережена значною мірою, одержавши певний розвиток і вдосконалення. Але популярні і випробувані часом танцювальні форми класичного балету також стали піддаватися критиці і спробам переродження. «Вільний» пластичний танець з'явився на рубежі XIX–XX ст. Першими пластичними танцівницями були Лой Фуллер (1878–1928), Айседора Дункан (1877–1928) і Руф Сен-Дені (1878–1968). «Вільні» танці найбільш повно виразили філософські й естетичні образи епохи модерну і сфокусували в собі відкриття в галузі музики, живопису, архітектури і театру. Стиль модерн, що охопив все мистецтво кінця XIX і початку XX століття, чітко виразив культ природи в єдиній течії Життя. Ідею течії Життя виражала улюблена модерном хвиляста лінія. Танцююча людина своїм тілом являла цю лінію, тасмничим чином зв'язуючи Життя і мистецтво. Вона розкривала тасмниці гармонії Всесвіту і Людини, виражаючи її у вільному танці. До 1930 р. «вільний танець» було оголошено чужим національним традиціям і приречено на знищення.

Час змінився, людина змінилась. І танець виражає те, що ще не усвідомлено. До кінця XX ст. модерн трансформується в контемпорері, одержавши постмодерністські риси в результаті переосмислення філософії танцю і його виражальних засобів [6, с.124]. Салонні танці, піддавшись певним метаморфозам, стали бальними і збереглися до наших часів (європейська програма спортивного бального танцю). Народні ритми і танці Африки, Куби, Латинської Америки, Іспанії внаслідок складних історичних процесів перемішались, взаємозбагатились і стали справді інтернаціональними. Сьогодні весь світ із задоволенням танцює румбу, самбу, ча-ча-ча (латиноамериканська програма спортивного бального танцю). Тех-

нічна революція диктує свої ритми. Рок-н-рол, джаз, електрик-бугі, брейк-данс, хіп-хоп – все це сучасні танці. Ця музика у всіх «на слуху», ці танці – на екранах телевізорів, на моніторах комп'ютерів. Все це стильно, модно і цікаве сучасній молоді.

Коли в дитячий колектив приходять вчителі танців, найперше його завдання – зацікавити, привабити якомога більше учасників і згодом, звичайно, зберегти колектив, об'єднавши спільним інтересом. Завдання не з простих. Тут необхідні й організаторські здібності, і педагогічна майстерність, і власні виконавські вміння, і глибока особиста зацікавленість. Наскільки ж великим плюсом було б для молодого педагога володіння теорією і практикою основ сучасної хореографії. Правда, сьогодні багато хто вважає цю умову не тільки необхідною, а й достатньою. І це – глибока помилка.

Підготовка універсального педагога-хореографа – це дуже багатогранний процес. І чим більш майстерним і універсальним ми хочемо його бачити, тим багатограннішим і продуманим повинен бути процес навчання. Основою, без сумніву, повинен бути класичний танець. Збагачуючись і розвиваючись протягом багатьох століть, класичний танець дав світу геніальних виконавців і педагогів: Галан дю Дезер, Бошан, Жан-Жак Новер, Гімар, Марія Тальоні, Фанні Ельслер, Маріус Петіна та ін. Неоціненним є вклад А.Я.Ваганової – основоположника сучасної системи підготовки класичних танцівників. «Навчання класичному танцю починається з екзерсису. В екзерсисі всебічно розвиваються м'язи ніг, їх виворотність, танцювальний крок і plie (присідання); постановка корпусу, рук і голови, координація рухів. У результаті щоденних тренувань фігура набуває підтягнутості, виробляється стійкість; майбутній виконавець привчається до правильного розподілу ваги тіла на двох і одній нозі» [4, с.7]. Класичний екзерсис за системою А.Я.Ваганової визнано у всьому світі, широко застосовується в професійних навчальних закладах, у любительських хореографічних об'єднаннях і ніколи не втрапить своєї актуальності, а отже, може вважатись цілком сучасним. Практичні заняття з класичного танцю у педагогічному виші вимагають у студентів великої наполегливості, значних часових і фізичних зусиль. Викладач цієї дисципліни, до певної міри обмежений навчальними планами, змушений більше займатися практикою і не має можливості повною мірою донести до студентів усю глибину і важливість предмету.

Знання і розуміння студентами багатомісної історії розвитку танцювального мистецтва дозволить їм сформувати в собі необхідну відповідальність у ставленні до хореографічних дисциплін. Тому курс лекцій «Історія хореографічного мистецтва» слід було б ввести на першому курсі і, можливо, об'єднати з практичними заняттями, що передбачені в курсі «Історико-побутовий танець». І тільки після цього вивчення класичного і сучасного танцю та ґрунтовне знайомство з народно-сценічним танцем дозволить сформувати справді універсального педагога-хореографа.

1. Естетичне виховання: Довідник / Авт. кол. під кер. В.І.Мазепи. – К.: Політвидав України, 1988. – 214 с.
2. Русских М. Апологія танца [Текст] // Бюллетень «Танец» / Окно в балет. – 1996. – № 4-5. – С.42-43.
3. Михайлова И.В. Проблемы современного хореографического искусства // Вісник Міжнародного Слов'янського університету. – Харків, 2009. – Т.12, № 1. – С.20-22.
4. Костровицкая В., Писарев А. Школа классического танца / [Текст]. – Л.: Искусство, 1976. – 272 с.
5. Худеков С.Н. Всеобщая история танца / [Текст]. – М.: ЭКСМО, 2009. – 608 с.
6. Чепалов О.І. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст. [Текст, іл.]: монографія. – Х.: ХДАК, 2007. – 344 с.

УДК 78.06:37.013
ББК 74.200.541.3

Олександра Качмар

Методи вивчення музичних творів великої форми на уроках музики

У статті розглядаються методики вивчення музичних творів на уроках музики. Запропоновані методики виводять учнів на новий рівень музичного розвитку. Грамотно і вчасно використаний той чи інший метод, завжди несе тільки користь і учням, і вчителю, і всьому педагогічному процесу в цілому. Урок музики – це єдиний навчально-творчий процес, всі форми і методи якого об'єднані в органічне ціле.

Ключові слова: урок, методи, музичний розвиток, навчально-творчий процес.

Педагогічна робота – завжди складний процес, а в сфері мистецтва, мабуть, ще більшою мірою, ніж в інших видах діяльності, так як коло завдань, які стоять перед педагогом, дуже широке.

На відміну від інших видів мистецтва, музика найбільш безпосередньо пов'язана з психологічними досягненнями і звернена до душі кожного школяра, викликаючи миттєвий резонанс.

Мета статті полягає у розкритті методик, спрямованих на розвиток механізмів сприймання музичних творів великої форми як цілісного явища.

Цілісна методика повинна передбачати і творчий характер навчального процесу, і активність різних видів музичної діяльності школяра, і форму фіксації музичних творів школярами. Методи повинні сприяти творчому розкриттю школярів, реалізації їхнього «Я» в найбільш демократичному мистецтві – музиці.

Специфіка уроків музики у молодших школярів пов'язана з їх віковою особливістю – незвичайною художньою обдарованістю, унікальним творчим потенціалом, емоційним відгуком на прекрасне: дітям притаманна талановитість. І важливо не втратити унікальної можливості дитячого віку для розвитку художньо-творчих здібностей, оскільки пізніше компенсувати їх неможливо.

Вивченням методик і підходів для розуміння музики школярами молодших класів і старшого шкільного віку займалися багато вчених і педагогів-практиків минулого і сучасники – Б.Асаф'єв, Е.Абдулін, Н.Ветлугіна, Д.Кабалевський, Я.Ростовський, Б.Яворський, які пропонували практичні поради, що піднімали учнів на якісно новий рівень підходу до вивчення музичних творів. На думку ряду авторів (Ю.Алієва, Т.Вендрової, М.Красильнікової), школяра необхідно ввести в особливий стан емоційно-психологічної готовності розуміння музики.

Головне завдання методики – показати вчителю шлях реалізації навчальної програми в процесі занять з учнями. Основою методики вивчення будь-якого музичного твору є чинна в загальній музикознавчій літературі «модель систем і методів вивчення творів», у якій відбивається «модель твору як єдність змісту і форми» [1, с.56], при цьому ці методи виявляються ближчими до

змісту, інші – до форми, ще інші виражають ідею їх взаємопроникнення.

Розгляд і вивчення музичного твору пропонується за допомогою цілісного аналізу твору та відповідей на «групу» запитань, що відповідають віковим етапам:

Перша «група» – **перший клас:**

1. Належність до однієї із трьох сфер: пісні, танцю, маршу, пісенності, танцювальності, маршовості.

Наступна «група» і наступний етап – **2-5-і класи:**

2. Засоби виразності (елементи музичної мови), які допомогли розібратися в даній музиці: характер руху мелодії, темп, лад, динаміка, тембр, характер супроводу, форма.

3. Це самостійний це твір чи частина твору великої форми.

4. Національна приналежність музики. Народна музика чи написана композитором.

5. Інтонаційно-образна основа твору. Зерно-інтонація. Розвиток музики. Музикальний образ. Музична драматургія.

Третя група – 6-8 класи:

6. Які думки, ідеї втілені в музиці. Для чого створений цей твір.

7. Зображальність музики.

8. Риси характеру людини, виражені в музиці, її настрої, почуття.

9. Про які події розповідає музика.

10. При яких життєвих обставинах могла звучати ця музика.

У початкових класах діти слухають 60-70 музичних зразків різних авторів, жанрів і форм. Вони вивчають ці твори, відшукуючи відповіді на питання 1-3. З четвертого класу звучать уже частини музичних творів великих форм і йде пошук відповідей на питання 4-7. Діти слухають твір повністю, стежать за розвитком композиторсько-виконавського задуму протягом всього твору, цілісно аналізуючи його. Широко застосовується відеозапис опер, балетів, при огляді діти аналізують взаємозв'язок композиторського задуму і виконавсько-сценічного втілення.

Однак можливості сучасних шкіл далеко не пристосовані, часом вивчення симфонічної музики розпочинається з виконання на фортепіано чи баяну. Тому в школі залишається чинною методика Н.Гродзенської, розроблена ще в 50-ті роки ХХ ст. в НДІ АПН РФ. Її мета – вивчення творів у «сонатній формі». «Вступ» – невелика бесіда перед слуханням музики; «Експозиція» – саме слухання;

«Розробка» – аналіз почутого; «Реприза» – усвідомлене слухання музики на більш емоційному рівні; «Кода» – закріплення тем у пам'яті. Академічна урочна година дозволяє вивчити лише частину, фрагмент твору великої форми, але не цілісно. Плюси цієї методики – слухання музики цілеспрямовано, забезпечуючи запам'ятовування тем; при цьому розвиваються музична пам'ять, увага, ширшає музичний кругозір учнів, види діяльності змінюють один одного, комплексно вирішуючи завдання уроку. Серед мінусів методики відмічено шаблонність кожного уроку, відсутність індивідуалізації навчання, вербальне перенасичення [2].

При вирішенні цієї проблеми і виникла нова методика. Вона базується на попередній, але виводить учнів на вищий новий рівень підходу до вивчення музичних творів великої форми. Школяра слід увести в особливий стан емоційно-психологічної готовності розуміння музики. Отже, процес пізнання музики розглядаємо таким чином:

- 1) уведення учнів у стан емоційно-психологічного сприймання, асоціювання їх з «композитором», постановка композиторського задуму, показ тем з їх аналізом і можливістю їх допустимого звучання (перехід у становище «виконавця»);
- 2) слухання музики (увесь музичний твір великої форми);
- 3) аналіз прослуханого, цілісний і порівняльний (стан «критика»);
- 4) закріплення тем як головних носіїв образу, концепції, ідеї.

У рамках вищевказаних методик нами розроблено і шляхи їх реалізації на уроках музики. Отже, ми підійшли до методів вивчення музичних творів великої форми на уроках музики в початкових класах.

Методи роботи з музичними творами багатофункціональні, різнопланові, а деякі з них наближені за кількістю прийомів до методик. Опрацювавши методологічну літературу, ми пропонуємо такі методи вивчення музичних творів великих форм:

- 1) «метод роздумів про музику» (Д.Кабалевський);
- 2) «метод забігання вперед і повернення до попереднього» (Д.Кабалевський);
- 3) «метод музикальних узагальнень» (Е.Абдулін);
- 4) «метод емоційної драматургії» (Е.Абдулін);
- 5) «метод створення шедеврів» (М.Красильнікова);
- 6) «метод життєвих асоціацій» (С.Португалов).

Проаналізувавши педагогічну і психологічну літературу, пропонуємо ряд підходів до розробки критеріїв класифікації:

- **технологічний**, тобто віднесення методу до педагогічних технологій, частково практикуючий останнім часом відступ від пояснювально-ілюстративної, наочної технології на користь розвивальним, проблемним, особистісно-орієнтованим.
- **психологічний**, який пояснює значимість методу вивчення творів великої форми з точки зору підліткової психології. І.С.Кон підкреслював два аспекти:

- 1) «мистецтво повинно допомагати школяреві реалізувати свої зростаючі потреби хоча б в уяві»;
- 2) врахування «групового афекту» – бути «як усі» [1, с.34-37].

Отже, необхідно виділити методи, які сприятимуть розвитку і самовдосконаленню школяра, при цьому із соціально значимою групою. З точки зору методики музичного виховання вибрано ще один критерій: інтонаційна насиченість, яка має перевагу над вербальною, тобто осягнення музики на інтонаційно-стильовій основі та відповідний аналіз.

Виділивши дві групи методів, до **першої** віднесимо методи вербально насичені, фактично ті, що відносились до пояснювально-наочної технології навчання (допускаючи об'єктність позиції школярів), сприяючи вирішенню освітньо-виховних завдань. До цієї групи належать: «метод забігання вперед і повернення до попереднього» (Д.Кабалевський) або «метод перспективи і ретроспективи», «метод музикальних узагальнень», «метод емоційної драматургії», «метод життєвих асоціацій», «метод створення художнього контексту» [2]. До **другої** групи увійшли методи, близькі за кількістю прийомів до методики і мають такі ознаки: інтонаційну насиченість, близькість до технологій проблемного і розвивального навчання (допустима суб'єктність позиції школяра), рішення за допомогою методу розвивальних завдань (передовсім – музичне мислення). До цієї групи віднесемо «метод переінтонування», «метод створення шедеврів», «проблемний метод».

У методиці музичного виховання розв'язання освітньо-виховних завдань засобами музичних творів великих форм займає одне з провідних місць. Всі перелічені методи сприяють засвоєнню знань про музику, формуванню навиків емоційно-свідомого сприймання музики, розширенню кругозору, вихованню культури слухання і формуванню естетичного смаку. Ці методи допоможуть вчителів

максимально активізувати увагу школярів до твору, який вивчається, і кожен раз творчо підходити до їх вивчення [4, с.12].

На уроці музики вчитель повинен вирішувати такі розвивальні завдання: розвиток здібностей (особливо музикально-творчих), уваги, музичного слуху, співочого голосу, пам'яті, уяви, мислення. Розвиток творчих здібностей – особливо гостра проблема методики музичного виховання.

Психологія розглядає мислення як «процес узагальненого й опосередкованого відображення дійсності. У процесі мислення відображаються суттєві властивості предметів і явищ, їх взаємозв'язки, закономірності розвитку» [3, с.35-36].

Говорячи про музичне мислення, маємо на увазі процес відображення суттєвих властивостей музичних явищ, їх взаємозв'язок, закономірності розвитку. Головне завдання – розвиток самостійності мислення, вираженої в умінні використовувати суспільний досвід, але при цьому зберігати незалежність власної думки. А для цього необхідна здатність аналізувати, порівнювати, знаходити важливе і робити з цього висновки, гнучкість думки, допитливість (потреба у пошуку кращого рішення).

Такі завдання вирішують наступні методи:

1) Метод проблемного викладу матеріалу – спрямований на залучення учнів до самостійного пошуку знань. Проблема ситуація, створена вчителем, повинна розкривати суперечності між наявними знаннями і новими музичними явищами, з котрими учень повинен ознайомитись.

Пропонуємо варіанти, при опорі на які метод спрацьовує найбільш ефективно:

- опора на самостійність музичного мислення й активність у пошуку «ключових» знань про музику в будь-якому виді діяльності;
- проблемна ситуація повинна включати три компоненти:
- необхідність в новому музичному дійстві;
- невідоме, яке повинно бути відкритим;
- можливість учасників у виконанні.
- прийняття проблеми більшістю класу;
- будь-яка проблема повинна бути вирішена або самими учасниками, або «підштовхуванням» вчителя на шлях її вирішення;

– музичне сприймання не повинно зводитись до «вирішення проблеми» – це тільки метод пізнання.

2) «Метод переінтонування» спрямований на формування музичного мислення на інтонаційній основі. Мета його полягає в планомірному розкритті учнями змісту музики через інтонацію в процесі її зміни, розвитку. Зміст музики досягається учасниками через порівняння інтонацій всередині образу, через співвідношення інтонацій різних частин одного твору, через переосмислення твору цілком у різних виконавських трактуваннях, через зміну інтонації в межах творів іншого стилю, жанру, драматургії. Ключовим моментом цього методу є таке вивчення твору і його тем, при якому досягається членування характерних для композитора «зерно-інтонації», улюблених мелодичних зворотів. Вивчаючи теми П.Чайковського, М.Лисенка, учні осягають такі явища в їхній творчості, як «пісенність», «мелодизм», «плавність», «заокругленість тем», «м'які і ніжні закінчення». *Такі виділення вирішують одночасно два завдання:*

- 1) здатність у незнайомій музиці впізнавати знайомого автора;
- 2) здатність створювати теми в стилі відомого автора.

У процесі слухання творів учні глибше вслухаються в музику, уважніше ставляться до музикального матеріалу. Їх роздуми про музику набувають аргументованості і доказовості, а «слова-рішення» допомагають утримувати і відновлювати в пам'яті тематизм багатьох великих творів [5, с.167].

Отже, розуміння музики великої форми з опорою на уявлення, фантазію, інтуїцію дитини через вирішення завдань, які поставлені як перед композитором (до написання), так і перед виконавцем (до відтворення, виконання) дозволяє активно і творчо вирішувати завдання музичного твору, а процес «співтворчості» учнів і вчителя знімає багато проблемних питань.

Для повноцінного розвитку музичної культури учнів необхідно збільшити слуховий багаж, розширити репертуар для слухання і вивчення музичних творів у школі. Мабуть, цю підготовку необхідно розпочинати ще в початковій школі, щоб у старших класах рівень музичного мислення і загальної музичної культури не доводилось розвивати стрибкоподібно, часом упускаючи дрібні, але досить важливі моменти. Використання методів, запропонованих нами, виводить учнів на якісно новий рівень розвитку. Однак не слід використовувати на уроках лиш одну групу методів. Вдало

підібраний і застосований метод сприятиме більш ефективному засвоєнню і розумінню музичних шедеврів.

1. Абдулин Е. Теория и практика музыкального обучения в общеобразовательной школе. – М., 1983. – С.56-69.
2. Кабалевский Д. Воспитание ума и сердца: Книга для учителя. – М.: Просвещение, 1984. – 206 с.
3. Кон И. Психология старшеклассника. – М., 1980. – С.35-40.
4. Островский А. Методика теории музыки и сольфеджио. – Л.: Музыка, 1970. – 154 с.
5. Ростовський О. Методика викладання музики в початковій школі. – Тернопіль, 2001. – С.125-204.

The lesson of music is the only one teaching-pedagogical process, all forms and methods of which are organically combined. The development of musical perception is realized in traditional forms of listening to music with the use of adjacent pieces of art. Methods suggested in this work bring pupils out to a new level of musical development. The material used competently and opportunely always carries use pupils, teachers and pedagogical process on the whole.

Key words: lesson, methods, musical development, teaching-pedagogical process.

УДК 37.01:37.038
ББК 37.201.542.4

Марія Клепар

Психолого-педагогічні умови формування музично-творчого потенціалу майбутнього вчителя

Одним з основних завдань педагогіки на сучасному етапі є формування і розвиток особистості вчителя. Ефективності процесу формування музично-творчого потенціалу студентів сприяють такі психолого-педагогічні умови: мотиваційне забезпечення процесу музично-творчої діяльності, індивідуально-творчий підхід до навчання студентів, застосування музичного творення як різновиду проблемного навчання – пріоритетного у розвитку творчих здібностей.

Ключові слова: психолого-педагогічні умови, музично-творчий потенціал, навчально-виховний процес, інтеграція, емоційно-мотиваційний параметр.

Виконання сучасних завдань у сфері соціально-культурної діяльності вимагають підготовки висококваліфікованих фахівців, що мають здійснюватись у вищих закладах освіти мистецького профілю. Актуальною проблемою сучасної педагогіки є проблема формування і розвитку творчої особистості фахівця.

Аналіз джерельної бази свідчить про велику увагу науковців до окресленої проблеми. Так, у філософському аспекті цей феномен досліджували О.Клепиков, І.Кучерявий, П.Кравчук та ін. У психолого-педагогічній галузі – О.Виговська, В.Доній, І.Єрмаков, Н.Кічук, Г.Несен, О.Сисоєва, О.Сущенко та ін. Водночас окреслена проблематика не вичерпується наявними дослідженнями. На особливу увагу заслуговує процес становлення творчої особистості майбутнього вчителя початкових класів і музики, що є необхідною складовою його професійного розвитку. Тому метою статті є розкриття системи психолого-педагогічних умов, що забезпечують успішність формування музично-творчого потенціалу майбутніх учителів.

Психолого-педагогічна підготовка вчителя до організації музично-пізнавальної діяльності розглядається як процес формування позитивного ставлення до музичного пізнання, накопичення психолого-педагогічних та методичних знань, а також вироблення вмінь і навичок, необхідних для здійснення цієї діяльності. Тобто під психолого-педагогічними умовами формування музично-творчого потенціалу розуміють таку організацію навчально-виховного процесу, яка сприяє інтеграції музично-теоретичних знань, умінь і навичок у просторі музичного творення. Виходячи з цього, окреслимо систему параметрів та критеріїв визначення ступеня готовності майбутніх вчителів до музично-пізнавальної діяльності.

Критеріями сформованості емоційно-мотиваційного параметру є: інтерес до музичного мистецтва; наявність емоційних реакцій під час спілкування з музикою; вибірковість індивідуальних уподобань; безпосередність художнього переживання; наявність та різноманітність асоціацій. Критеріями пізнавально-теоретичного параметру виступають: загальна художня та психолого-педагогічна ерудиція; художньо-теоретичні, художньо-історичні, художньо-кри-

тичні знання, інформованість про особливості засобів музичної виразності. До операційно-діяльнісного параметру належать такі критерії: уміння оперувати набутими знаннями; вербалізація свого ставлення до художніх явищ; усвідомлення та формулювання внутрішніх суперечностей у педагогічній діяльності; зосередження, концентрація уваги, заглиблення в себе; здійснення самоаналізу педагогічних дій, вчинків; здатність до педагогічного самовираження; визначення й планування саморозвитку рефлексивних якостей; уміння створювати педагогічні ситуації, які спонукають молодших школярів до творчого самовираження у процесі рефлексивної музично-пізнавальної діяльності.

Виходячи з намічених підходів, окреслимо умови їх формування у майбутніх вчителів музики.

Провідною умовою формування музично-творчого потенціалу студентів є мотивація музично-творчої діяльності. Як свідчить практика, свідоме ставлення до майбутньої професії властиве в основному старшокурсникам, які вже володіють системою музичних знань, умінь і навичок, спробували свої сили під час педагогічної практики, визначили для себе недоліки спеціальної підготовки. Натомість у студентів молодших курсів розуміння професійної значущості найчастіше зводиться до прагнення одержати вищу освіту, що не сприяє креативному підходу. Саме тому з метою розвитку мотиваційної сфери необхідно підбирати такі види завдань, які враховуватимуть ступінь готовності студентів, їхні потенційні можливості. Наприклад, до такого типу завдань належать: добір власного супроводу, транспозиція, створення 2-3-голосся до пісень шкільного репертуару, імпровізації різних жанрів у межах малого чи великого періоду, створення хорових обробок українських народних пісень для дитячого хору, аранжування хорових творів з метою їх виконання шкільним хоровим колективом, написання дитячих пісень та жанрових п'єс (за бажанням студента).

Наступною умовою формування музично-творчого потенціалу студентів є індивідуально-творчий підхід, що передбачає не пристосування цілей та основного змісту навчання до кожного студента зокрема, а пристосування форм і методів педагогічного впливу до індивідуальних особливостей задля забезпечення запроектованого рівня розвитку особистості. Саме індивідуалізація створює найбільш сприятливі можливості для розвитку пізнавальних сил, активності, нахилів та обдарувань кожної особистості

[3, с.332]. Окрім того, від індивідуальних особливостей, творчих здібностей (музичний слух, відчуття ритму, особливості пам'яті, рухово-моторні здібності тощо), особливостей характеру, темпераменту залежить і професійний потенціал. Саме тому ці якості особистості слід розвивати й коригувати під час навчання студентів.

Ефективним засобом індивідуалізації навчання є виконання самостійних музично-творчих завдань, що дозволяють розкрити індивідуальні можливості, активізують творчі прояви з точки зору емоційного та «внутрішнього» бачення змісту твору. Окрім того, в процесі індивідуальних занять під час особистісної творчої взаємодії викладача і студента формується професійна майстерність.

Основними методами цієї особистісно-творчої взаємодії є такі:

- креативність (розвиток творчої самостійності, творчої активності, емоційної саморегуляції, музичного мислення, творчої уяви тощо);
- комунікативність;
- педагогічна діагностика для виявлення творчого потенціалу особистості молодого виконавця (музичних здібностей, особливостей характеру, темпераменту тощо);
- творча співпраця педагога і студента, що передбачає спільну мету – формування професійної майстерності музиканта-виконавця на основі розвитку творчої особистості під час роботи над музичною інтерпретацією [4].

На думку видатного музикознавця Б.Асаф'єва, основу самостійних музично-творчих завдань у процесі інтеграційного вивчення музично-теоретичних дисциплін повинна складати вокальна та інструментальна імпровізація, завдяки якій народжується музичний образ:

- інтонуючи кожну мить музики, треба пов'язувати її з попереднім і наступним звучанням, що сприяє активізації слуху і забезпечує повноцінне сприймання музичного твору;
- розуміти музичну інтонацію як втілену у звуках думку, що призначена здійснити смисловий та емоційний вплив на слухача;
- усвідомити, що однією з основ первинної виразності – узагальненої інтонації – є інтервал, який організується за допомогою

ритму, утворюючи лаконічну і разом з тим виразну ритмічно-наційну форму [1].

Важливою умовою формування музично-творчого потенціалу студентів є музичне «творення», що передбачає підбір пісні на слух, створення власного супроводу до пісні, аранжування хорової партитури твору з метою врахування можливостей конкретного шкільного хорового колективу, створення хорової обробки та ансамблевого багатоголосся на основі одноголосної мелодії, імпровізацію в тому чи іншому жанрі. Окреслені завдання допомагають не лише перевірити міцність музично-теоретичних знань студентів, але й показником усвідомленого розуміння ними зв'язку між теоретичними поняттями і «живою музикою».

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация / Избр. труды, Т. V. – М.: Изд. Академии наук СССР, 1957. – С.163-276.
2. Гончаренко С.У., Володько В.М. Проблеми індивідуалізації процесу навчання // Педагогіка і психологія. – 1995. – № 1. – С. 63-71.
3. Енциклопедія освіти / За ред. В.Кременя. – К., 2008. – 1040 с.
4. Мільто Л.О. Гуманістична модель особистісно-зорієнтованих технологій // Творча особистість вчителя: проблеми теорії і практики / Ред. кол.: Н.В. Гузій та ін. – Вип. 3. – К., 1999. – С. 55-60.

One of the main tasks of education at the present stage is the formation and development of the individual teacher. Such psychopedagogical conditions contribute to the efficiency of formation of the musical creativity of students: motivational support to the process of the musical creativity, individual creative approach to the studying of students, the use of the musical creation as a variety of problem-based education – a priority in the development of creative abilities.

Key words: *psychological and pedagogical conditions, musical creativity, educational process, integration, emotional and motivational parameter.*

УДК 378.14
ББК 74.584(2)7

Тетяна Котик
Григорій Котик

Самостійна робота студентів як складова кредитно-модульної системи підготовки майбутніх учителів

У сучасному світовому освітньому просторі в навчально-виховну практику вищої школи запроваджуються технології модульного навчання, що сприяють становленню особистості майбутнього фахівця. Головне призначення модульної системи навчання – забезпечити демократизацію процесу навчання, створити умови для перетворення студента з об'єкта в суб'єкт цього процесу, запровадити в дію принцип індивідуалізації навчання [1].

Проблема самостійної роботи студентів під час організації модульної системи підготовки фахівців у психолого-педагогічній науці розглядалася різнобічно. Зокрема, з погляду розв'язання організаційних питань (Даниленко В., 1991; Палех Ю., 1999), як засобу виховання особистісної рефлексії (Келеси М, 1998) та формування дослідницьких умінь (Князян М., 2005), з позиції впливу на неї зовнішньої та внутрішньої мотивації (Мільман В., 1987) тощо.

Натомість, ще багато учасників кредитно-модульного навчання – студентів і викладачів – не повною мірою орієнтуються в новій для них термінології та недооцінюють роль самостійної роботи студентів у новій системі навчання, що є перехідним містком для приєднання українців до загальноєвропейської освітньої системи, а відтак – світового ринку праці.

Мета статті – висвітлити основні поняття нової технологічної системи і місце в ній самостійної роботи студентів, що стане в пригоді як самим суб'єктам процесу навчання у вищій школі, так і абітурієнтам та їхнім батькам.

Модульне навчання – це процес засвоєння навчальних модулів, тобто близьких за змістом одиниць навчальної інформації, що складається з мети й завдань, мотивації на якісне засвоєння, змістових одиниць (модулів), методів і форм навчальної та самостійної пізнавальної діяльності, корекції, самооцінки й оцінки результатів засвоєння знань, умінь та навичок.

Українська модель такої технології навчання – кредитно-модульна система – зорієнтована на Європейську систему зарахування кредитів (ECTS – Європейська кредитно-трансферна система), за

якою всі навчальні плани виражаються в кредитах (тобто введено систему кредитного виміру навчальних дисциплін) і визначається середня кількість годин, що студент може прослухати для досягнення певного результату навчання, тобто щоб успішно здобути кредити [2].

Кредити – це числовий еквівалент характеристики навчального навантаження, що передбачається для завершення вивчення курсу. Вони відображають кількість роботи, яку вимагає кожен блок курсу для завершення повного року академічного навчання. Кредити даються лише за успішні досягнення в навчанні. Ціна кредиту складає 36 академічних годин (вітчизняний кредит – 54 години). Нормативна кількість залікових одиниць на один навчальний рік – 60 кредитів. Загальний обсяг годин з навчальної дисципліни включає час на проведення лекцій, практичних, семінарських, лабораторних занять, консультацій, практик, самостійної та індивідуальної роботи і контрольних заходів. Відтак, у кредитному процесі поєднуються два компоненти: час, необхідний для підготовки та складання кредиту, й рівень компетентності для зарахування кредиту.

Структура навчального процесу за кредитно-модульним принципом вміщує такі елементи:

- змістові модулі. Навчальна дисципліна розбивається на модулі; для їх опанування виділяється певна кількість кредитів;
- аудиторні заняття. Для кожного модуля визначається певна кількість лекційних, практичних, семінарських занять;
- самостійну роботу студентів, що складає 50 % від загального обсягу часу, відведеного на вивчення дисципліни;
- контроль успішності студентів [3].

Модуль навчальної дисципліни – це частина цілого, інформаційний вузол як цілісна структурна одиниця дисципліни.

Змістові модулі визначаються робочою програмою з навчальної дисципліни. Вони мають складну структуру, до якої входять:

- а) змістовий компонент, який окреслює питання, що підлягають вивченню в межах певної теми;
- б) організаційний компонент, що визначає сукупність різноманітних форм і методів організації навчального процесу;
- в) контрольно-оцінювальний компонент, що передбачає оцінювання самостійної роботи студентів під час групових занять у

формі співбесіди, колоквиумів, перевірки контрольних завдань, заліків, екзаменів тощо.

Матеріал змістового модуля подається на оглядово-установчих лекціях, кількість яких визначається обсягом теоретичного матеріалу та його структурою. Лекції висвітлюють лише складні питання змістового модуля, подають найновіші факти, роз'яснюють проблемні ситуації, визначають загальні напрями пошуку шляхів вирішення проблеми, встановлюють зв'язок із практикою. Дуже добре, коли студенти беруть участь у розв'язуванні проблеми під час лекції, висувають свої гіпотези, самі аналізують факти, тому на лекцію студенти повинні приходити підготовленими, що надасть їм можливість активно сприймати матеріал. У вищій школі практикується самостійна робота студентів над заздалегідь підготовленим викладачем текстом лекції з наступною бесідою викладача зі студентами за вивченим матеріалом.

Для студента – майбутнього вчителя важливо не лише осмислити й засвоїти інформацію, а й оволодіти способами її практичного застосування. За таких умов зменшується частка інформування від викладачів і розширюється застосування інтерактивних форм та методів повноцінної роботи студентів під керівництвом викладача, що відбувається на практичних, семінарських заняттях, під час консультацій і самостійної домашньої роботи студентів.

На практичних заняттях актуалізується теоретичний матеріал, попередньо опрацьований студентами під час виконання самостійної роботи. На початку або упродовж заняття перевіряється підготовленість студентів до навчальної пари, стан виконання самостійної домашньої роботи, аналізуються труднощі, з якими стикалися студенти під час її виконання. Під час практичних занять відбувається формування професійно необхідних умінь і навичок, розв'язуються практичні завдання, що траплятимуться в майбутній професійній діяльності студентів, тому найчастіше використовують такі види роботи, як захист індивідуальних проектів з подальшою їх перевіркою й оцінкою викладачем; показ підготовлених студентами фрагментів уроку з обговоренням та корекцією; виконання комплексних контрольних робіт; планування уроків за заданими параметрами з використанням навчальних програм та шкільних підручників; рольові та ділові ігри, коли одну й ту саму проблему розробляють різні групи студентів; невеликі письмові роботи тощо.

Різновидом практичних занять є семінар. Семінарське заняття має на меті поглиблене вивчення певної теми, формування найважливіших інтелектуальних умінь і навичок, таких, наприклад, як аналіз професійно важливих фактів і подій, їх порівняння й зіставлення, узагальнення, систематизація і класифікація, й на підставі цього – вміння робити самостійні висновки. На молодших курсах під час семінарських занять студенти ознайомлюються зі специфікою самостійної роботи, особливостями опрацювання літературних джерел, обговорюють підготовлені ними реферати, доповіді, повідомлення, вчаться складати тези, анотації, конспекти.

Більш складні завдання вирішують студенти старших курсів. Так, якщо на II–III курсах мета семінарських занять – поглиблення знань з лекційного курсу, ґрунтовне опрацювання окремих тем дисципліни, розв’язання пошуково-дослідних завдань, то для студентів V курсу проводять спецсемінари і спецкурси з поглибленого вивчення певної вузької галузі знань профільного характеру. Спецкурс набуває рис наукової школи, привчає студентів до колективного мислення, використання спільних зусиль для досягнення необхідної мети.

Семінарські заняття проводять у різних формах. Це може бути бесіда за планом, невеликі доповіді з подальшим їх обговоренням, дискусія із суперечливих положень, евристична бесіда, конференція, захист обраних позицій, поглядів, думок із призначенням опонентів тощо.

Для підготовки до практичних та семінарських занять викладачі заздалегідь роздають плани їх проведення із зазначенням обов’язкової та додаткової літератури, що рекомендується студентам для самостійної підготовки.

І лекційні, і семінарські, і практичні заняття потребують попередньої самостійної підготовки до них студентів.

Самостійна робота студентів у вищому навчальному закладі включає такі види діяльності:

- пошук та вивчення додаткової літератури;
- конспектування, складання планів, тез;
- кодування інформації (складання схем, таблиць, графіків);
- написання рефератів, доповідей, оглядів, звітів;
- підготовка виступів, повідомлень;
- виконання вправ, розв’язування задач;
- виконання письмових контрольних робіт;

- виконання завдань за допомогою комп’ютера,
- моделювання фрагментів уроків тощо.

Самостійна навчальна робота на лише формує у студентів навички й уміння самостійно здобувати знання, що важливо для здійснення неперервної освіти протягом усієї подальшої трудової діяльності, а й має важливе виховне значення, оскільки формує самостійність як рису характеру, що відіграє істотну роль у структурі особистості сучасного фахівця вищої кваліфікації.

Самостійність не є вродженою властивістю людини. Ця якість виникає й розвивається в процесі життєдіяльності. Це інтегративна якість особистості, що полягає у здатності та потребі приймати й реалізовувати рішення з власної ініціативи й нести за них відповідальність [4].

Важливу роль в організації самостійної роботи студентів відіграють консультації викладачів. Графіки проведення консультацій викладачами складаються кафедрою й доводяться до відома студентів на початку кожного семестру. Слід зазначити, що роль викладача за кредитно-модульною технологією навчання дещо змінюється. Він переважно виступає консультантом, який спрямує, орієнтує, контролює роботу студентів із засвоєння знань й формування професійних умінь і навичок.

Отже, організаційний компонент кредитно-модульної технології навчання складається із сукупності різноманітних форм і методів організації навчального процесу: лекцій, самостійної роботи студентів і консультацій викладачів, практичних і семінарських занять. Лекційні заняття проводяться з курсовим потоком студентів, семінарські та практичні – в академічних групах, консультації можуть бути груповими, індивідуально-груповими та індивідуальними, відповідно до графіка навчального процесу і потреб студентів.

Багаторічний досвід роботи у вищій школі засвідчує, що студенти не завжди здатні творчо виконувати передбачені робочою програмою завдання. Причин для цього є багато, але найвагомішими з-посеред них є такі:

- необізнаність студентів з новою літературою з наукових проблем дисципліни, звернення лише до лекційних матеріалів під час підготовки до практичних і семінарських занять;

- неможливість формулювати власну думку, відстоювати конкретну позицію, оскільки студенти не володіють додатковою інформацією;
- неправильна розстановка акцентів під час проведення практичних занять, коли замість пізнавальної та творчої перевага надається контрольній функції навчання.

Усі зазначені причини недостатньої ефективної підготовки майбутніх учителів породжені традиційною системою навчання, що передбачала поточно-епізодичне оцінювання знань і закріплювала навички не систематичної розумової діяльності, а епізодичного учіння, навіть у здібних студентів. Під час організації процесу навчання за кредитно-модульною технологією для стимулювання систематичної самостійної роботи вводиться комплексне діагностування знань, що підвищує об'єктивність оцінювання, створює здорову конкуренцію між студентами в навчанні.

Модульний контроль передбачає два види оцінювання: поточне й підсумкове. Під час поточного контролю оцінюються всі види навчальних завдань, що передбачені робочою програмою з дисципліни. Прикінцева оцінка успішності визначається підсумовуванням оцінок, що були отримані студентами за виконання всієї сукупності навчальних завдань [5].

По завершенні вивчення кожного модуля студент виконує підсумкову письмову контрольну роботу (під час останнього практичного заняття модуля), що складається із запитань для перевірки знань з фактичного матеріалу модуля, тестів, що перевіряють логічне мислення студентів, й творчих практичних завдань.

Студент, який успішно склав увесь модульний контроль, може бути звільнений від семестрового екзамену. Якщо екзамен з предмета не передбачений навчальним планом, а існує лише залік, висновок про рівень засвоєння знань студентів робиться за сумарною кількістю балів, отриманих за поточний і підсумковий види контролю.

Оцінки успішності студентів виставляють у журнал успішності й предметну відомість у трьох вимірах: за університетською шкалою, національною та шкалою ECTS (див. табл.1).

Таблиця 1

Оцінки успішності студентів

Оцінка ECTS	Визначення	Університетська шкала	Національна шкала	
			Екзамен	Залік
A	ВІДМІННО	10, 9 відмінно	5 відмінно	зараховано
B	ДУЖЕ ДОБРЕ	8 добре	4 добре	
C	ДОБРЕ	7 добре	3 задовільно	
D	ЗАДОВІЛЬНО	6 задовільно		
E	ДОСТАТНЬО	5 задовільно	2 незадовільно	не зараховано
FX	УМОВНО НЕЗАДОВІЛЬНО	4, 3 незадовільно можливістю повторного складання		
F	БЕЗУМОВНО НЕЗАДОВІЛЬНО	2, 1 незадовільно з обов'язковим повторним курсом		

Подаємо якісну характеристику оцінок:

A – «Відмінно» – теоретичний зміст курсу засвоєний повністю, без прогалин, сформовані необхідні практичні навички роботи із засвоєним матеріалом, всі передбачені програмою завдання виконані, якість їх виконання оцінена кількістю балів, близькою до максимального.

B – «Дуже добре» – теоретичний зміст курсу засвоєний повністю, без прогалин, необхідні практичні навички роботи із засвоєним матеріалом в основному сформовані, всі передбачені програмою завдання виконані, якість виконання більшості з них оцінена кількістю балів, близькою до максимального.

С – «Добре» – теоретичний зміст курсу засвоєний повністю, без прогалин, деякі практичні навички роботи із засвоєним матеріалом сформовані недостатньо, всі передбачені програмою завдання виконані, якість виконання жодного з них не оцінена максимальною кількістю балів, деякі види завдань виконані з помилками.

Д – «Задовільно» – теоретичний зміст курсу засвоєний частково, але прогалини не мають суттєвого характеру, необхідні практичні навички роботи із засвоєним матеріалом в основному сформовані, більшість передбачених програмою завдань виконані, деякі з виконаних завдань, можливо, містять помилки.

Е – «Достатньо» – теоретичний зміст курсу засвоєний частково, деякі практичні навички роботи не сформовані, багато з передбачених програмою завдань не виконані або якість виконання деяких з них оцінені кількістю балів, близькою до мінімального.

FX – «Умовно незадовільно» – теоретичний зміст курсу засвоєний частково, необхідні практичні навички роботи не сформовані, більшість передбачених програмою навчання завдань не виконані або якість їх виконання оцінені кількістю балів, близькою до мінімального. При додатковій самостійній роботі над матеріалом курсу можливе підвищення якості виконання навчальних завдань.

F – «Безумовно незадовільно» – теоретичний зміст курсу не засвоєний, необхідні практичні навички роботи не сформовані, усі виконані завдання містять грубі помилки, додаткова самостійна робота над матеріалом курсу не приведе до будь-якого значущого підвищення якості виконання навчальних завдань [5].

Отже, кредитно-модульна система підготовки фахівців передбачає оптимізацію навчального процесу через посилення самостійної роботи студентів, що сприятиме саморозвитку, самовдосконаленню й утвердженню їх як професіоналів високого рівня, тому надалі розкриття потребують такі категорії, як сутність, структура й функції самостійної роботи студентів.

1. Про проведення педагогічного експерименту щодо запровадження кредитно-модульної системи організації навчального процесу у вищих навчальних закладах III-IV рівнів акредитації / Рішення колегії Міністерства освіти і науки України від 24.04.2003 р. Протокол № 5/5-4. – www.mon.gov.ua.

2. ECTS – European Credit Transfer System / <http://www.rechtsdienst.unibe.ch/ects.htm>.
3. Тимчасове положення про організацію навчального процесу у кредитно-модульній системі підготовки фахівців / Додаток до Наказу МОН України № 48 від 23.01.2004р. – www.mon.gov.ua.
4. Палех Ю.І. Самостійна робота студентів // Палех Ю.І., Гержимчук В.І., Шиян О.М. Основи психології. – К., 1999 – С. 140-148.
5. Про проведення педагогічного експерименту з кредитно-модульної системи організації навчального процесу / Наказ МОН України № 48 від 23.01.2004 р.

УДК 316.454.52
ББК 74.204.21

Ірина Кучерак

Контекстність навчання у формуванні навичок професійного спілкування майбутніх учителів на уроках музики

У статті представлено результати теоретичного аналізу понять «навички», «навички професійного спілкування на уроках музики»; обґрунтовано доцільність застосування технології контекстного навчання у формуванні в майбутніх учителів навичок професійного спілкування з молодшими школярами на уроках музики.

Ключові слова: контекстне навчання, навички професійного спілкування, уроки музики, підготовка вчителів початкових класів.

В умовах кризових явищ та початку нової постіндустріальної епохи відбуваються глобальні зміни в політичній, економічній та культурній сферах суспільства. Відповідно ускладнюються вимоги до рівня готовності до педагогічної діяльності випускників вищих навчальних закладів та, зокрема, рівня сформованості навичок професійного спілкування на уроках музики.

Основи педагогічної теорії формування готовності до професійного спілкування покладені в працях В.Грехнева, М.Дьяченко, І.Зимньої, В.Кан-Калика, Л.Кандибовича, В.Сластьоніна та інших.

Формуванню вмінь і навичок як педагогічній проблемі присвячено праці Ю.Бабанського, Є.Львіна, О.Леонтьєва, В.Містюка, В.Онищука та інших.

Однак проблема формування у майбутніх учителів навичок професійного спілкування з молодшими школярами на уроках музики не була предметом спеціального наукового дослідження. Не достатньо вивченими в науковій літературі також є питання застосування технології контекстного навчання у формуванні досліджуваного компонента готовності майбутніх учителів до педагогічної діяльності.

Мета даної публікації – обґрунтувати доцільність застосування технології контекстного навчання у формуванні у майбутніх учителів навичок професійного спілкування з молодшими школярами на уроках музики.

У науковій літературі [1] **контекстне навчання** тлумачиться як концептуальна основа інтеграції різних видів діяльності студентів: навчальної, наукової та практичної, а також як підпорядкування змісту і логіки вивчення навчального матеріалу виключно інтересам професійної діяльності, в результаті чого навчання набуває усвідомленого, предметного, контекстного характеру і сприяє підсиленню пізнавальних інтересів та активності.

За визначенням А.Вербицького [1], контекстним є навчання, для якого притаманне динамічне моделювання предметного та соціального змісту професійної діяльності, що дає можливість забезпечити умови трансформації навчальної діяльності студента у професійну діяльність фахівця. Саме тому технологія контекстного навчання набуває вагомого значення для формування навичок професійного спілкування майбутніх учителів початкових класів на уроках музики.

У науковій літературі подаються різні тлумачення поняття «навички», однак найбільш поширеним є визначення означеного терміну як усталеного, доведеного до досконалості, в результаті багаторазових вправ, виконання дії [2].

У психолого-педагогічній літературі *навичку* тлумачать також як:

- *автоматизований елемент* свідомої дії, що виробляється в процесі її виконання; як *пожиттєво сформований* спосіб вирішувати певну задачу [5];
- «уміння, вироблені вправами, звичками» [7, с.356];

- «дію, доведену до автоматизму, що формується шляхом багаторазового повторення» [3, с.90];
- «автоматизовану дію чи уміння» (Н.Тализіна) [4, с.24];

Аналіз психолого-педагогічної літератури сформулював наше розуміння поняття «навички професійного спілкування майбутніх учителів на уроках музики» як засвоєних елементів поведінки, доведених до автоматизму в процесі багаторазового повторення, завдяки виконанню вправ.

В основі досліджуваних навичок лежать *знання* про специфіку професійного спілкування учителів початкових класів на уроках музики, психофізіологічні особливості дітей молодшого шкільного віку та можливості врахування означених особливостей у професійному спілкуванні; *система мотивів*, які стимулюють активність майбутніх учителів у спілкуванні та дозволяють ефективно здійснювати міжособистісну взаємодію з молодшими школярами, самовизначатися і самореалізовуватися; аналітична діяльність майбутніх учителів, яка передбачає самооцінку, самостереження, самоаналіз та саморегуляцію.

Формування *професійних навичок* відбувається не пасивно, а під впливом *спеціально організованих вправ*, які включені в систему професійної підготовки. Відповідно, доцільність застосування контекстного підходу у формуванні означеного компонента готовності до педагогічної діяльності не викликає сумнівів.

У науковій літературі [6] *вправу* трактують як активний процес систематичного і цілеспрямованого виконання певної дії з метою її засвоєння та вдосконалення. Кількість та якість вправ залежать від мети навчання та складності поставлених завдань.

У книзі «Общая психология» [5] визначено основні вимоги, дотримання яких дає можливість досягнути ефективності при виконанні вправ:

1. *Усвідомлення* людиною *цілі* вправи і показників правильності її виконання.
2. *Чітке усвідомлення інструкцій та правил* виконання вправи.
3. *Розуміння послідовності і техніки* виконання вправи.
4. *Багаторазове виконання дій* з метою досягнення точності і швидкості.
5. *Наявність зворотного зв'язку* під час виконання вправ (людина повинна знати, на якому рівні вдосконалення вона знахо-

диться, і визначати це за допомогою доступних і зрозумілих їй критеріїв).

6. *Постійний контроль та аналіз* причин допущених помилок;
7. *Формування навичок самоконтролю.*
8. *Поступове ускладнення завдань*, швидкості і точності їх виконання.

Вправа, як зауважує А.Тертель [9], – це основний спосіб закріплення навичок. З цим погоджується і С.Рубінштейн [8], який вказує на те, що виконання вправ дає можливість не лише закріпити, а й удосконалити навички.

Необхідна кількість вправ для оволодіння навичками залежить від швидкості формування психологічної системи дії. Чим швидше формується психологічна система дії, тим менше потрібно вправ [9].

Наявність психологічної системи дій, за А.Тертелем, визначається за такими ознаками:

1. Чітке усвідомлення мети дії і наявність чіткого *мотиву* для її виконання.
2. Наявність *орієнтовної основи дії* у вигляді системи необхідних і достатніх інформаційних ознак, на які орієнтується людина при виконанні дії.
3. Часткова *автоматизація* дії.
4. Наявність *системи зворотного зв'язку* і сформований на її основі *внутрішній самоконтроль* виконання дії.
5. «Запуск» системи *саморегуляції* дії, спрямованої на усунення недоліків та виправлення помилок.
6. Систематичне покращення показників *якості роботи* і збільшення темпу діяльності [9, с.50].

Наявність перелічених ознак дозволяє вважати навичку сформованою і закінчити регулярні вправи, спрямовані на її вироблення. Однак, якщо вправи «зупинити повністю і водночас не виконувати дію, навичка може поступово зруйнуватися. Для її відновлення потрібна буде нова серія вправ» [9, с.51].

Суттєву роль, як зауважує С.Рубінштейн, у виробленні навичок відіграють також індивідуальні відмінності. Це проявляється в тому, що одні й ті ж навички – особливо складні, виробляються в одних людей швидше, ніж у інших [8].

У дослідженнях відомих учених (О.Мітрофанова, О.Леонтьєв, Є.Пассов, А.Миролюбов) знаходимо різні вимоги до розроблення системи вправ та їх типів. Зокрема, О.Мітрофанова відзначає, що вправи повинні відповідати *методам навчання та організації навчального матеріалу, умовам, індивідуальним особливостям* тих, хто навчається, а також *відображати поетапність* у формуванні відповідних умінь та навичок, наповнюватися ретельно відібраним матеріалом.

На основі аналізу наукової літератури з теми дослідження нами було визначено поетапність введення вправ щодо формування навичок професійного спілкування майбутніх учителів на уроках музики:

- на першому етапі – оволодіння окремими елементами дій, аналізом способів їх виконання (проектування змісту навчання, вибір форм і методів навчання, форм контролю та оцінювання, структурування навчального матеріалу, підготовки діалогів та монологів на уроках музики відповідно до психофізіологічних особливостями учнів, тощо), введення елементів соціально-психологічного тренінгу (групові дискусії, ігрові методи, сенситивний тренінг);
- на другому етапі – поєднання елементарних дій у єдину дію (проектування майбутніми учителями окремих елементів уроків музики в початкових класах – слухання музики, розучування чи робота над правильною інтонацією, ритмом, технікою художнього виконання пісні, музична грамота (мікровикладання, ділова гра); створення розгорнутих проектів уроків різних типів (комбінованих, узагальнюючих тощо) та здійснення їх психолого-методичного аналізу, пробне проведення уроків у школі, взаємовідвідування майбутніми учителями уроків музики та їх аналіз;
- на третьому етапі – оволодіння довільним регулюванням характеру дії – педагогічна практика в школі (проведення уроків музики в початкових класах та аналіз відвіданих уроків музики).

Підсумовуючи, слід зауважити, що в умовах сьогодення впровадження технологія контекстного навчання у формуванні навичок професійного спілкування учителя на уроках музики набуває особливого значення. Це пов'язано із необхідністю підготовки висококваліфікованих фахівців, здатних ефективно діяти в нестандартних умовах та знаходити оптимальні рішення.

Дана робота не вичерпує всієї повноти досліджуваної теми, подальший її розвиток може бути продовжений і в наступних напрямках, зокрема обґрунтування комплексу психолого-педагогічних умов, які впливають на ефективність формування у майбутніх учителів навичок професійного спілкування з молодшими школярами на уроках музики.

1. Вербицкий А.А. Активное обучение в высшей школе: контекстный подход / А.А.Вербицкий. – М.: Высш. шк., 1991. – 204 с.
2. Зимняя И.А. Педагогическая психология: Учеб. пособие. – Ростов-на-Дону: Изд-во «Феникс», 1997. – 480 с.
3. Коджаспирова Г.М., Коджаспирова А.Ю. Педагогический словарь: для студ. высш. и сред. пед. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2000. – 176 с.
4. Методология организации профессиональной подготовки специалиста на основе межкультурной коммуникации / О.А.Артемьева, М.Н.Макеева, Р.П.Мильруд. – Тамбов: Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та, 2005. – 160 с.
5. Общая психология: Учебник / Под ред. проф. Л.В.Карпова. – М.: Гардарики, 2005. – 232 с.
6. Общение и формирование личности школьника. Опыт экспериментального психологического исследования / Под ред. А.А.Бодалева, Р.Л.Кричевского: Науч.-исслед. ин-т общей и педагогической психологии Акад.пед.наук СССР. – М.: Педагогика, 1987. – 152 с.
7. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. – М.: Азбуковник, 1999. – 944 с.
8. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии: В 2-х т. – М.: Издательский центр «Академия», 1989. – 486 с.
9. Тертель А.Л. Психология. Курс лекций: учеб. пособие. – М.: ТК Велби, Изд-во Проспект, 2006. – 248 с.

УДК 784.9:372
ББК 74.100.541.3

Ірина Ліпа

Співацький розвиток молодших школярів

Стаття присвячена важливій проблемі здійснення педагогічного керівництва співацьким розвитком молодших школярів.

Автор аналізує особливості формування співацьких навичок у певній науково обґрунтованій послідовності, розкриває фактори, які впливають на результативність цього процесу, дає рекомендації учителям музики щодо комплексного вокально-хорового виховання дітей.

Ключові слова: співацький розвиток, співацькі навички, педагогічне керівництво, вокально-хорова діяльність, молодший школяр.

Проблема вокального виховання дітей упродовж багатьох років знаходиться у центрі уваги музикантів-педагогів (Ю.Алієв, О.Апраксина, Н.Ветлугіна, А.Менабені, О.Ніколаєва, Т.Овчинникова, Д.Огороднов, О.Раввінов, В.Соколов, Г.Струве, Г.Стулова, Л.Хлебникова, Ю.Юцевич та інші). Це зумовлено великим впливом вокально-хорової діяльності на становлення основ музичної культури дітей. Всебічно обґрунтовуючи значимість співу як «найзахопливішого виду дитячого мистецтва» (Д.Кабалевський), «одного з основних засобів музично-естетичного виховання у школі» (А.Менабені), «найбільш активної, дійової і доступної форми музичного навчання у школі» (Ю.Алієв), «природного способу вираження естетичних почуттів» (О.Ростовський), дослідники підкреслюють його широкі й різноманітні можливості для музичного розвитку дітей. Будучи провідним і найдоступнішим видом музично-виконавської діяльності, спів концентрує у собі всі форми роботи на уроці, сприяє зацікавленому і творчому ставленню учнів до музики.

Однак «саме цей вид роботи викликає найбільші труднощі у вчителів, оскільки вимагає ґрунтовної теоретичної та виконавської підготовки» [4, с.22]. Як свідчить практика, «не всі учителі обізнані з загальними для співацької діяльності основами знань про закономірності та механізми формування навичок, умов, якості та співвідношення у часі їхнього становлення, а, отже, практично не вико-

ристовують їх» [3, с.29]. З огляду на це актуалізується проблема розробки науково обгрунтованої моделі педагогічного керівництва процесом співацького розвитку школярів, основу якого складають співацькі навички.

Ми поділяємо точку зору С.Гладкої на те, що «швидкість формування співацьких навичок залежить від їхньої складності, вікових та індивідуальних особливостей учнів, стану нервової системи дитини, ставлення учня до співацької діяльності, свідомого підходу до оволодіння навичками співу, здібностей та зацікавленості учнів і, нарешті, від педагогічної майстерності учителя та методів навчання» [3, с.29]. Отже, формування співацьких навичок є складовою частиною комплексного вокального виховання і має відбуватися з урахуванням зазначених вище компонентів у певній науково обгрунтованій послідовності, починаючи з найелементарніших прийомів засвоєння тієї чи іншої навички.

Вже на першому уроці музики першокласники мають засвоїти, що під час співу належить стояти чи сидіти прямо, не сутулячись, руки опустити (при співі сидячи покласти їх на коліна), голову тримати вільно, не закидаючи назад, підборіддя злегка припідняти, м'язи обличчя не напружувати. Така постава забезпечує правильне положення звукоутворюючого та дихального апаратів. На правильну співацьку поставу вчителів слід звертати увагу постійно, оскільки від неї залежить успіх усієї роботи над співацьким розвитком дитини, вона забезпечує сам процес співу і перш за все – дихання.

Диханню у співі належить одна з визначальних ролей, оскільки звук виникає в результаті цілеспрямованого тиску повітря на голосові зв'язки. Науковими даними (В.Багадуров, Ф.Заседателев, І.Левідов) встановлено, що ізольованих типів дихання немає. Поділ дихання на верхньореберне (ключичне), грудне та нижньореберне (діафрагмальне) дуже умовний. Мова може йти лише про домінуючу участь у процесі співацького дихання тієї чи іншої ділянки дихального апарату. Отже, у співі використовується змішаний (комбінований) тип дихання, у якому беруть участь усі ділянки дихального апарату, іноді з переважанням то грудної, то діафрагмальної.

Молодші школярі (особливо першокласники) користуються більш «високим» диханням – грудним. Тому на початку співацького навчання зміцнюється саме такий тип дихання, і тільки з оволодінням співацькими навичками він поступово переходить у

нижньореберно-діафрагмальний. Цей процес може дещо ускладнитися через сформований у деяких дітей стійкий стереотип ключичного дихання (під час такого типу дихання діти піднімають плечі), який є абсолютно неприйнятний у співі.

Найбільш доцільним є нижньореберно-діафрагмальне дихання: воно впливає на правильне співацьке положення гортані, сприяє відчуттю опори звука, оволодінню механізмом дихання, необхідного для формування плавного тривалого звучання, а також для виконання різноманітних динамічних відтінків.

Учителеві необхідно враховувати, що розвиток співацького дихання пов'язаний з оволодінням мистецтвом вдиху і видиху. Ритм дихання у співі відрізняється від звичайного дихання, при якому вдих і видих майже рівні у часі. У співі ж вдих швидший, а видих значно довший, оскільки він має відповідати тривалості вокальної фрази. Щоб уникнути напруженого, форсованого звучання голосу у співі, не можна вдихати надто багато повітря, бо його надмірний об'єм, тиснучи на голосові зв'язки, призводить до неточного інтонування.

Вдихати повітря рекомендується через ніс або одночасно через ніс і рот, ніби вдихаєш аромат квітки. Характер вдиху має відповідати характеру пісні: спокійний і плавний вдих береться перед співом пісень кантиленного, наспівного характеру, написаних у повільному та помірному темпах; короткий, активний вдих – перед виконанням пісень жвавих, рухливих.

Однак, як свідчить вокально-педагогічна практика, у процесі співу тип вдиху є не настільки важливим, як організація видиху (Л.Дмитрієв), тобто «якість дихання залежить не від кількості повітря, що вдихається, а від правильності видиху, від уміння його регулювати відповідно до характеру музичної фрази, її структури і тривалості, теситури та емоційного змісту» [5, с.8]. Вдихнувши повітря, не слід одразу його видихати. Необхідна дуже коротка затримка дихання, яка забезпечить потрібні умови для подальшого економного, поступового видиху, а значить, і для наспівного звука. Такий спів називається співом на опорі. Опора звука – це «вміння співати на економній витраті дихання при достатньо активному змиканню голосових зв'язок» [6, с.70]. Важливо підкреслити, що красивий, повний звук утворюється тільки при правильній координації всіх систем, які беруть участь у голосоутворенні в процесі самого співу. Це переконує нас у тому, що вправи на дихання без

співу не досягають мети у виробленні співацького дихання і водночас, підтверджує думку багатьох педагогів (Ю.Алієв, А.Бандіна, В.Попов, П.Халабузар), що найкращою школою у формуванні рефлексорного співацького дихання є сама музика, сам спів.

Особливо це слід враховувати у роботі з молодшими школярами. Учителю не варто використовувати спеціальні дихальні вправи без співу, бо вони тільки спрямують увагу дітей на якийсь окремих момент дихального акту, але не виховують навичку самого співацького дихання. Тому працювати над диханням потрібно у процесі розучування пісень, поспівок. Перед учнями необхідно ставити завдання заспівати на одному диханні короткі фрази, добиваючись при цьому ясного проспівування кожного звука, особливо останнього. Педагог повинен на прикладі показати, як активний вдих, затримка дихання і поступовий економний видих допоможуть виконати запропоноване завдання. Можна продемонструвати дітям і інший приклад, який засвідчить: якщо з першими звуками одразу видихнути набране повітря, то якість співу стає поганою, звук в'ялим і переривчастим. Отже, у процесі співацької практики школярі усвідомлюють винятково важливе значення правильного дихання для досягнення виразності у співі, формування красивого звука.

Зі співацьким диханням тісно пов'язане звукоутворення, що виникає внаслідок змикання й розмикання голосових зв'язок. Їхнє коливання і повітря, яке проходить між ними, утворюють звукові хвилі. Щоб співацький голос звучав рівно на всьому діапазоні, необхідно виробити мікстове його звучання – плавний перехід від грудного до головного. Розвиток голосу необхідно розпочинати з примарних звуків (це та частина діапазону, яка звучить найбільш природно, вільно і зручно), поступово розширюючи діапазон вгору і вниз. При цьому м'язова установка плавно переноситься з примарних звуків на сусідні.

Важливу роль у співацькому звукоутворенні відіграє атака звука – перехід голосового апарату від дихального стану у співацький. Це початковий момент роботи голосових складок і дихання. Обмежена сила звука дитячого голосу потребує м'якої атаки. Саме при ній зв'язки змикаються нещільно і безпосередньо у момент початку звукоутворення, що забезпечує спокійний м'який звук середньої сили. А такий характер звуковедення сприяє виникненню найкращого тембру. Основу співацького звука складає саме м'яка

атака як найбільш фізіологічно доцільна. Навчання дітей навичкам м'якої атаки має проводитися одночасно з формуванням художньо-виконавських навичок, з розвитком музично-естетичного смаку. «Навчити школяра правильній подачі звука, – підкреслює Ю.Алієв, – значить навчити його не тільки технічно правильно брати звук, але і знаходити естетично найбільш цінне звучання голосу» [1, с.15].

Процес формування м'якої атаки звука може дещо ускладнитися через схильність деяких дітей до в'ялої, інертної подачі звука. У них м'яка атака часто призводить до значного витоку повітря при співі і поганого звукоутворення. Тому у таких учнів слід активізувати голосоутворення, використовуючи тверду атаку. При цьому виді атаки голосова щільність змикається достатньо щільно ще до початку звукоутворення і потім із силою проривається потоком повітря, що видихається. Тверда атака забезпечує інтенсивну роботу голосового апарату, а миттєвість початку звука допомагає точності інтонування. Добиваючись від учнів активного, дзвінкого співу, не можна допускати, щоб він перейшов у форсоване звучання. Для цього учителю слід бути вкрай обережним із застосуванням у співі твердої атаки звука, здійснюючи постійно слуховий контроль.

Якщо у дитини спостерігається «затиснутість» голосу, вона співає напруженим гучним звуком, пов'язаним з надмірно активним змиканням голосових зв'язок, то для виправлення цього недоліку потрібно використовувати м'яку і навіть, як вважають деякі музиканти-педагоги (Л.Дмитрієв, Н.Добровольська, В.Попов, П.Халабузар), придихальну атаку. Вона характеризується нещільним змиканням зв'язок, коли відбувається надто інтенсивний видих, що призводить до неточної інтонації, «під'їздів», тобто неточного переходу від звука до звука.

Отже, учитель може застосовувати усі види атаки, враховуючи особливості дитячого голосу, причому одні види атаки використовуються для досягнення необхідної виразності виконання, інші – як важливі педагогічні засоби розвитку співацького голосу учнів. Демонстрація учителем професійного звучання чинить на учнів емоційний та естетичний вплив. Як зазначає Л.Хлебникова, «вокально повноцінний, красивий, виразний звук у вчителя легко сприймається учнями і, як відповідна реакція, з'являється бажання відтворити почуте, бажання співати» [7, с.84].

У процесі співацького розвитку дітей особлива роль належить артикуляції та дикції. Артикуляційний апарат включається в роботу з моменту співу звука. Тому педагогові важливо з перших же уроків уважно стежити за рухами нижньої щелепи, формою рота і чіткістю роботи язика при вимові голосних та приголосних (їх звучання у дітей молодшого шкільного віку характеризується «пістрявістю» та неоднорідністю).

Головний недолік дитячої дикції полягає у в'ялості артикуляційних рухів. Навпаки, при надто енергійній роботі зовнішніх органів артикуляції (губ, язика, нижньої щелепи) звучання голосних стає дуже відкритим, неприємним для слуху. Передумовою набуття навички правильного відкривання рота при співі є зняття зайвих, надмірних, гальмуючих рухів і напруження непотрібних у роботі м'язів.

Виховувати у дітей правильне формування голосних треба поступово. Існують різноманітні думки щодо послідовності освоєння співу голосних. Ми поділяємо точку зору В.Попова [2] на те, що спочатку слід більше використовувати такі голосні, при яких добре розкривається глотка, і звук ллється вільно і ненапружено. Перевага надається голосному *у*. Він звільняє голос від неприємного носового призвучання (який часто зустрічається у дітей), оскільки підняте м'яке піднебіння перекриває вхід у носову порожнину. Проспівування вправ на голосну *у* допоможе учителю виробити у дітей високу позицію, м'яке звучання, добитися хорошого унісону та ансамблю. Для вироблення високої позиції Ю.Алієв [1] радить співати гамоподібні поспівки з закритим ротом у середній частині діапазону голосу з поступовим розкриванням рота на голосну (для відчуття високого резонування); чергувати звучання різних голосних на одному звуці в примарній зоні (для виховання дзвінкості звучання); використовувати короткі вправи на стакато (для виховання легкості звука).

Наступним голосним, який має вплив на правильний розвиток співацької дикції у дітей, є голосний *о*. Цей звук не потребує спеціального заокруглення, при ньому глотка добре відкрита. Спів вправ і мелодій на *о* теж допоможе виробити округле, гарне звучання.

Далі корисно перейти до роботи над звуком *і*. Він потребує заокруглення, тобто наближення до *ю* або *и*, допомагає знайти відчуття близького та яскравого звучання для всіх інших голосних,

заставляє інтенсивно працювати голосові зв'язки та весь дихальний апарат (як і звук *у*).

І, нарешті, останніми голосними, над якими слід працювати учителю, є *а* та *е*. При їхньому звукоутворенні глотка різко зменшується, в активну роботу включається язик, який може викликати непотрібний рух гортані. Широко відкритий рот, особливо на звук *а*, знижує активність дихання і голосових зв'язок. Крім того, у багатьох дітей щелепа дуже затиснута, і для її звільнення потрібні зусилля, що призводять до великих змін у положенні гортані. Ось чому формувати голосний *а* краще після інших голосних.

Від співу окремих голосних необхідно поступово переходити до їх чергування у вправах-розспівуваннях. Усі голосні мають звучати однаково красиво, в єдиній манері при стійкому положенні гортані.

Якщо голосні визначають сам процес співу і їх необхідно «тягнути», то приголосні перш за все впливають на дикцію, а тому також вимагають спеціальної уваги. Приголосні у співі повинні вимовлятися чітко, ясно, коротко та енергійно. Виразальне значення правильної вимови приголосних діти найкраще відчують на прикладі виконання українських народних поспівок, побудованих на одному-двох звуках: «Щедрик, ведрик», «Тук, тук, чобіток» тощо. Учні повинні утрировано вимовляти багато приголосних і особливо *р*.

Для розвитку правильної дикції необхідно привчати молодших школярів до ясної вимови приголосних у кінці слів. Можна навіть запропонувати їм проспівати пісню, пропускаючи приголосні. Слід поступово підводити учнів до розуміння основного правила вокальної орфоєпії: приголосний звук, що замикає склад, відноситься при співі до наступного складу, даючи голосному звуку свободу і час для звучання. Розвиток артикуляції буде більш ефективним, якщо на уроці розучувати скоромовки (наприклад, таку: «Сів шпак на шпаківню, заспівав шпак півню: «Так, як ти, не вмю я, ти не вмєш так, як я»). Роботу над ними краще починати із засвоєння тексту, промовляючи його активно й чітко, обов'язково у досить повільному темпі.

Отже, процес тривалого «тренування» усіх частин голосового апарату дітей, доведення використання набутих ними співацьких навичок до автоматизму має здійснюватися на основі принципу єдності технічного і художнього. Це означає, що вчитель, доби-

ваючись якості звука, правильного дихання, чіткої та ясної дикції, має пов'язувати все це з конкретним художнім образом твору. Тільки у цьому випадку технічна робота над формуванням співацьких навичок стає осмисленою, цілеспрямованою, а подолання труднощів – живою, творчою діяльністю на шляху співацького розвитку молодших школярів.

1. Алиев Ю. Пение на уроках музыки: Метод. пособие для учителей нач. школы. – М.: Просвещение, 1978. – 175 с.
2. Бандина А., В.Попов, Л.Тихеева. Школа хорового пения. – 3-е изд. – М.: Музыка, 1981. – Вып.1. – 207 с.
3. Гладка С. Наукові основи вокального виховання учнів початкових класів // Музика в школі: Зб. ст. / Упоряд. та заг. ред. Ю.Юцевича. – К.: Муз Україна, 1981. – Вип.7. – С.29-35.
5. Дорошенко Т. Прийоми формування вокальних навичок у молодших школярів на уроках музики // Початкова школа. – 2006. – № 1. – С.21-22.
6. Стулова Г. О певческом дыхании в детском хоре // Музыкальное воспитание в школе / Сост. О.Апраксина. – М.: Музыка, 1974. – Вып.9. – С.6-12.
7. Халабузарь П., В.Попов, Н.Добровольская. Методика музыкального воспитания: Учеб. пособие. – М.: Музыка, 1990. – 175 с., нот.
8. Хлебникова Л. Методика хорового співу у початковій школі: Метод. посібник. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2006. – 216 с.

The article is devoted to the important problem of realization the pedagogical supervision of the junior pupils' singing development.

The author analyzes the peculiarities of forming singing skills in certain scientific substantiated sequence, exposes factors, which influence on the effectiveness of this process, recommends to Music teachers how to use complex vocal-choir children upbringing.

Key words: *singing development, singing skills, pedagogical supervision, vocal-choir activity.*

До проблеми підготовки керівників дитячих хореографічних колективів у педагогічному вузі

У науковій статті автор висвітлює проблему взаємозв'язку традиційних та інноваційних підходів до професійної підготовки педагогів-хореографів – керівників дитячих танцювальних колективів різного спрямування.

Трактуючи хореографічне мистецтво як вид колективної діяльності, автор на основі аналізу наукових праць знаних педагогів, психологів, хореографів наголошує на важливості міжособистісних відносин, які виникають у дитячих колективах, та ролі педагога-хореографа у формуванні колективістських якостей кожного індивідууму.

Стаття розрахована на студентів, викладачів мистецьких спеціальностей, керівників дитячих хореографічних колективів.

Ключові слова: *хореографічне мистецтво, колективна діяльність, педагог-хореограф, професійно-педагогічні обов'язки, дитячий хореографічний колектив.*

У сьогоденні спостерігається зростання потреби в обдарованих, творчо налаштованих педагогах, які не тільки глибоко розуміють педагогічні завдання мистецтва, але й володіють необхідними професійними навичками роботи з творчим колективом, без чого неможливий подальший розвиток такої актуальної сфери, як хореографічне мистецтво.

У світлі нових завдань зростає роль вищих навчальних закладів, які готують вчителів ритміки і хореографії, керівників дитячих хореографічних колективів. Від того, як будуть підготовлені випускники вузів до виконання своїх професійно-педагогічних обов'язків у роботі із творчим колективом, якими творчими і педагогічними теоріями і методами вони оволодіють у процесі професійної підготовки, буде залежати ефективність і якість навчального процесу в дитячих хореографічних колективах як загальноосвітніх шкіл, так і позашкільних виховних закладів.

Традиційно масова хореографія розглядається в теорії як один із видів невербального комунікативного мистецтва, мовою якого є художньо-пластична дія. Сам термін «хореографія» (від грецького

choreia – танець, grapho – пишу) означає танцювальне мистецтво в цілому, при чому в це поняття включається «мистецтво створення і постановки танців; запис танцювальних рухів при допомозі особливої системи умовних позначень» [1, с.204].

К.Ю.Василенко трактує «хореографію» як «...вид мистецтва, в якому завдяки ритмічній зміні систематизованих художньо-зумовлених положень людського тіла створюються танцювальні образи... Конкретизація танцювального образу зумовлюється музикою, піснею, пантомімою, драматургією тощо» [2, с.9].

Цей бік «хореографії» глибоко вивчений і знайшов своє відображення в численних працях, що стосуються рекомендацій щодо методики розучування танцювальних комбінацій, історії хореографічного мистецтва, оволодіння технікою класичного, народного і бального танців (Т.Ткаченко, К.Василенко, Р.Захаров, Н.Базарова, В.Мей, В.Верховинець, А.Гуменюк та ін.).

Останніми роками з'явився ряд робіт, які присвячені вивченню проблем професійної і самодіяльної хореографії з точки зору їх організації і збереження класичного і народного танців (Л.Цветкова, В.Васірук, Г.Березова, Б.Стасько, Б.Колногузенко, М.Камін та ін.).

У ряді досліджень останніх років знайшли відображення різні проблеми, пов'язані з хореографічним мистецтвом, роллю керівника хореографічного колективу, формуванням індивідуального стилю діяльності педагога-хореографа, активізацією творчих проявів дітей у процесі занять хореографією (Т.Кузнєцова, С.Акішев, К.Кецін). Проте в цих дослідженнях всебічно не розкривається системний педагогічний аспект хореографічного мистецтва, який у світлі специфіки збереження і передачі танцювальної спадщини, колективного характеру творчості, його ансамблевості і діалогічності набуває в сучасній педагогіці мистецтва першорядного значення.

Саме тому важливими є питання педагогічного керівництва дитячим хореографічним колективом. Особливого значення набуває взаємодія традиційних та інноваційних педагогічних підходів до підготовки педагогів-хореографів.

До традиційних методів необхідно віднести методи і рекомендації з вироблення танцювальної техніки, вивчення історії хореографічного мистецтва, формування моральних, волевих, естетичних якостей, розвиток хореографічної пам'яті, вміння повноцінно сприймати мистецтво танцю.

Інноваційні методи повинні включати в себе такі компоненти: сучасні педагогічні технології розвитку лідерських і діалогічних здібностей; педагогічні аспекти творчої діяльності; етнопедagogічний підхід до навчання, виховання і розвитку; методи створення художнього середовища в хореографічному колективі, методи розвитку міжособистісного спілкування в ньому; використання комплексного підходу до різноманітних форм естетичного впливу на людину, активізація всіх історичних факторів становлення особистості з урахуванням вікової і групової специфіки естетичного розвитку засобами хореографічного мистецтва.

Хореографія – особливий вид художньої творчості, недостатня вивченість якого як професійного і самодіяльного мистецтва розкриває недоліки в науковому обґрунтуванні його ролі в музично-естетичному розвитку; в нез'ясованості питань методики навчання; у відсутності достатньої кількості методичних посібників, які б враховували психологічні особливості особистостей. Все це загалом призводить до того, що випускники хореографічних спеціальностей, колишні професійні танцюристи, які працюють керівниками дитячих колективів, головним у своїй роботі вважають виконавську майстерність, що в кінцевому результаті спричинює сліпе копіювання учнем вчителя. При цьому знижується роль виховного процесу в оволодінні хореографічними навичками, а сам процес набуває формального характеру, що суперечить сучасній методиці педагогічного співробітництва, на якій повинен будуватися весь процес навчання (Я.Коломинський, І.Чередов).

Однією з найбільш характерних властивостей хореографії є її здатність залучати особистість у колектив. Саме цьому особлива увага приділялася ще в первіснообщинному ладі, де участь у ритуалі залучала індивідуума до колективу, надавала йому впевненості, зміцнювала моральні і фізичні сили.

Хореографія є колективним видом діяльності як у підготовці майбутнього педагога-хореографа, так і в подальшій його професійній роботі з дитячим хореографічним колективом. Проте педагогічні принципи колективного оволодіння хореографічним мистецтвом фактично не розроблені, що є значним упущенням у теорії і методиці спеціальної хореографічної підготовки в системі вищої освіти в цілому і її педагогічної спрямованості на формування хореографічних вмінь і навичок як колективного виду діяльності,

який у педагогічній теорії і практиці використовується несистематично, фрагментарно.

Це залежить від ініціативи окремих викладачів хореографічних дисциплін у вузі і свідчить про недооцінювання важливості міжособистісних відносин у хореографічному колективі, – як дитячому, так і дорослому.

А.Киричук специфічні методи колективної діяльності кваліфікує за двома критеріями: зміст мети, яку ставить педагог у процесі керівництва в колективі, і форма взаємозв'язку суб'єкта та об'єкта педагогічного керівництва [3, с.116].

Саме ці критерії в музично-педагогічній, хореографічній літературі, в методичних посібниках вивчені недостатньо, хоча їх прояви знаходимо в народній дидактиці – навчання «ланцюжком», походи, прогулянки, екскурсії, гурткові заняття (М.Стельмахович), масові ігри з піснями і танцями (П.Ігнатенко, Ю.Руденко), – і в її невід'ємному компоненті – народознавчих традиціях, завдяки реалізації яких діти з успіхом оволодівають культурою, духовними скарбами народу, формується культура їх взаємовідносин, серед яких М.Талішевська виділяє дружбу як соціальну категорію, яка змушує перевірити свої можливості, долати труднощі.

При дослідженні колективної діяльності В.Шпак [4, с.18] серед ранніх людських якостей – симпатії, антипатії, емпатії – робить наголос на останній, яка включає в себе комплекс різних, але однопорядкових почуттів: співстраждання, співрадість, співтворчість, співпереживання і вміння поставити себе на місце іншого.

Співпереживання виглядає чимось звичним і може здаватися дещо примітивним, але саме з нього необхідно починати формування національної культури. Співпереживання – перший сигнал душі, порив до того, щоб увійти в становище іншого.

Порівняльна оцінка моральних якостей – дружби і емпатії, які виникають в індивідуума на заняттях різними видами хореографії як колективної діяльності, спонукає до висновків про перевагу другої як найбільш конкретної, щосприяє оптимізації процесу навчання.

Отже, значну роль у формуванні колективістських якостей індивідуума відіграє цілеспрямована робота зі створення умов для виховання почуття емпатії, що позитивно впливає на взаємовідносини, взаєморозуміння, які, в свою чергу, сприяють технічній стороні формування хореографічних навиків і досягненню по-

ставленої мети. Саме тому актуальною в сьогоденні є проблема педагогічної майстерності, породжена безліччю і складністю завдань, пов'язаних із формуванням нової людини, тобто професійного уміння оптимізувати всі види діяльності при керівництві хореографічним колективом.

У сучасних умовах формування педагогічної майстерності, яка включає комплекс характеристик особистості, що забезпечують високий рівень самоорганізації професійної діяльності (гуманістична спрямованість, професійні знання, вміння і навички, педагогічні здібності, педагогічна техніка) як однієї зі складових професіограми педагога-хореографа, – об'єктивна необхідність, яка дозволяє розвивати інтелектуальні можливості, забезпечувати розуміння і засвоєння обсягу наукової інформації, що постійно зростає.

Вимоги, що ставляться вищим навчальним закладом до підготовки педагогів-хореографів, які володіють необхідними вміннями і навичками, відрізняються від традиційних вичлененням ролі науково обгрунтованої організації навчальної роботи з опорою на свідоме керівництво процесом навчання, яке характеризує педагогічну спрямованість навчального процесу як структурного компоненту хореографічної освіти, тобто «дидактично опрацьованої з навчальною метою системи теорій, законів, фактів, понять, ідей і методів відповідної науки, втіленої в певному відрізку навчального матеріалу, і яка задовільняє вимоги навчальної програми і підлягає засвоєнню з метою оволодіння всіма компонентами змісту освіти [5, с.208].

Одним із компонентів хореографічно-педагогічної освіти є формування образного бачення світу, його співпереживання і відображення в творчій діяльності, що не суперечить поняттю хореографії в мистецьких навчальних закладах, які готують хореографів-виконавців.

Образне бачення світу і його співпереживання виступає тим феноменом людського буття, який інтегрує в собі спонукальні і результативні компоненти художньої творчості, в тому числі і творчості мистецької – хореографічної.

Виходячи із принципів побудови навчального предмету (історичний, логічний, пізнавальний), найбільш раціональним в оволодінні знаннями, вміннями і навичками з класичного, народно-сценічного, спортивного та сучасного танців, який визначає хід їх вивчення і обмежений курсами, семестрами, є концентричний. Він до-

зволяє на різних рівнях повторюватися з поглибленням та ускладненням навчального матеріалу і забезпечує єдність процесуальної і змістовної сторін навчання.

Все це зумовлює включення в зміст навчальних предметів з формування професійних навичок майбутніх педагогів-хореографів педагогічних методів і прийомів навчання, нерозробленість яких вимагає узагальнення кола завдань, що ставить перед ними практика естетичного виховання підростаючого покоління засобами хореографічного мистецтва, і специфіка участі яких у формуванні гармонійно розвинутої особистості зумовлена природою, виражальними засобами музики і танцю, їх функціями в суспільному житті, особливостями розвитку суспільства на сучасному етапі.

Виходячи з цього, визначається об'єм необхідних педагогу-хореографу знань, умінь і навичок, рівень творчого засвоєння яких безпосередньо впливає на результати їх застосування на практиці, де пізнавальна діяльність учня «...завжди була і буде похідною від діяльності педагога, тобто веденою, а діяльність учителя – організуючою, ведучою» [6, с.46]. Водночас діяльність педагога є прогнозуючою, а сам педагог прогнозує розвиток пізнавальної діяльності своїх підопічних.

Для того, щоб керувати пізнавальною діяльністю, необхідно чітко уявляти головні завдання прогнозування – передбачення тих умов, засобів, форм і змісту діяльності, які є найбільш сприятливими й оптимальними для розвитку і вдосконалення особистості.

У програмах із професійних дисциплін хореографічного циклу виділяються технічні і художні вимоги. До технічних вимог належить формування хореографічних умінь та навичок, їх самовдосконалення з подальшою проєкцією на майбутню професійну діяльність. Художні вимоги включають формування художньої уяви, творчої ініціативи, вміння передавати зміст почутого, побаченого й уявного відповідними хореографічними рухами, свідоме й оціночне ставлення до танцювальної культури свого народу, розуміння невмирущих цінностей істинного мистецтва.

Злиття технічної і художньої сторін передає зміст музично-хореографічного образу точно і красиво виконаними танцювальними рухами, які вирізняються легкістю, м'якістю, що характеризує безпосередність як критерій якості техніки виконання.

Отож, орієнтуючи в цілому педагога на прилучення дітей до хореографічного мистецтва як колективного виду діяльності, про-

грами одночасно повинні враховувати необхідність індивідуального підходу до естетичного виховання засобами танцю.

У зв'язку з цим на перший план стає необхідність підготовки педагога-хореографа до практичної реалізації програми, що неможливо без узагальнення вимог, які висувуються до його хореографічно-педагогічної підготовки, що повинна поєднувати в собі:

- наукові знання про хореографічне мистецтво як художнє, так і фізичне явище;
- музично-ритмічне відчуття як основний вид відображення музики в русі, засноване на взаємодії слухових, м'язевих і зорових аналізаторів;
- індивідуальну хореографічну майстерність як прояв усвідомленого володіння і керівництво процесом танцювального руху;
- педагогічні знання, вміння і навички, які проявляються у свідомому керівництві процесом формування хореографічних навичок учнів, створення творчої атмосфери на заняттях, підтримування чіткого ритму роботи, культури взаємовідносин;
- вміння орієнтуватися в хореографічному репертуарі, сформованому на основі наукових критеріїв відбору.

Всі ці вимоги розвиваються в комплексі, доповнюють і стимулюють один одного, формуючи особистість педагога-хореографа.

Специфіка хореографічної підготовки спеціалістів естетичного виховання засобами танцювального мистецтва полягає не тільки в умінні керувати процесом сприйняття і відображення дітьми музики в русі, але й у активному впливі на цей процес, методичних умінь і навичках, необхідних для практичного керівництва хореографічним вихованням учнів, а також наявності репертуарного запасу, сформованому на основі критеріїв відбору, що загалом дозволить вирішити такі завдання:

- розвивати у дітей відчуття ритму, використовуючи матеріал зі змінним ритмічним малюнком;
- вчити дітей узгоджувати танцювальні рухи з характером музики, ритмічно і виразно рухатися, грати в музично-хореографічні ігри, водити хороводи;
- розвивати творчі здібності дітей для спонукання до самостійного прояву виразного ігрового образу.

Аналіз практики підготовки педагогів – керівників дитячих хореографічних колективів свідчить про те, що без знань педагогіки і психології, методики роботи з дитячими й не тільки дитячими хореографічними колективами та індивідуальної роботи з

окремими індивідуумами, психологічної підготовки педагога-хореографа до цього достатньо важливого виду діяльності, знань зі специфіки вікового сприйняття дітьми хореографічного мистецтва важко розраховувати на певні результати в роботі, на масове залучення всіх бажаючих до занять хореографією як однієї з найважливіших ланок музично-хореографічного виховання.

Аналіз нормативних документів свідчить про те, що навчальні предмети з підготовки педагогів-хореографів – керівників дитячих хореографічних колективів, які входять у структуру вищих навчальних закладів, характеризуються односторонньою виконавською орієнтацією мети і змісту і не передбачають вузлових питань формування хореографічних навичок у комплексі із загальною методикою, спеціальними методиками, психологією сприйняття, вмінням проявити себе в роботі з дітьми.

Цільова установка підготовки спеціалістів естетичного виховання засобами хореографічного мистецтва – керівників дитячих хореографічних колективів до практичної діяльності на даний час не відображає соціального замовлення, що міститься у вимогах до хореографічного виховання підростаючого покоління. Зміст їх підготовки не містить структурних компонентів, суттєвих для підготовки педагогів-хореографів, а в їх підготовці переважають інтуїтивно-емпіричні методи, які не забезпечують свідомого засвоєння педагогічно спрямованих хореографічних знань, умінь і навичок, необхідних для практичної діяльності.

1. Юцевич Ю.Є. Словник музичних термінів [Текст] / Юрій Євгенійович Юцевич. – К.: Музична Україна, 1977. – 262 с.
2. Василенко К.Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю [Текст] / Кім Юхимович Василенко. – 2-е вид., перероб. та доп. – К.: Мистецтво, 1990. – 224 с.
3. Киричук А.В. Формування в учнів активної життєвої позиції [Текст]. – К.: Радянська школа, 1983. – 218 с.
4. Шпак В.І. Естетичний фактор у вихованні учнів [Текст]. – К.: Знання, 1985. – 48 с.
5. Выготский В.С. Психология искусства [Текст] / Под ред. М.Ярошевского / Лев Семенович Выготский. – М.: Педагогика, 1987. – 344 с.
6. Остроменский В.Д. Формирование музыкального познания [Текст]. – Кишинев.: Штиинца, 1988. – 155 с.

УДК 7807 – 057. 874
ББК 74. 200. 51.3

Ольга Черсак

Використання творчої діяльності на уроках музики в початкових класах

Актуальним завданням загальноосвітньої школи є посилення гуманістичної спрямованості змісту музичної освіти та методів музичного навчання й виховання учнів.

Вчитель музики повинен проводити значну роботу, щоб виявити у дітей музичні здібності та працювати над їх розвитком.

Формуванням глибоких, міцних знань, умінь і навичок, загальною естетизацією й інтелектуалізацією комплексних уроків можна вирішити проблему творчого розвитку музичних здібностей молодших школярів, гуманізації музичного навчання і виховання учнів.

Ключові слова: гуманізація, творча активність, імпровізація, самореалізація, музикальність.

В умовах перебудови сучасного суспільства, в період його оновлення особливе значення має народжена в цей складний час нова освітянська політика. Основними її завданнями стали демократизація та гуманізація всього процесу навчання та виховання молодших школярів.

Молодший шкільний вік є тим важливим і своєрідним періодом у загальному розвитку дитини, який впливає на подальше формування її фізичних, розумових та художньо-творчих здібностей. Типові психологічні особливості молодших школярів: пластичність, чутливість всієї нервової системи, емоційність, образність мислення – створюють найсприятливіші умови для розвитку естетичного ставлення до навколишнього світу, музики.

Музика – вид мистецтва, який з великою силою передає переживання людини, найтонші нюанси душевного настрою і його перебігу. Музика має величезний вплив на дитину, викликаючи в ній глибокі почуття й думки, розвиває і збагачує її емоційну сферу.

Однією з важливих сторін музично-естетичного виховання школярів у загальноосвітній школі є формування гуманістично зорієнтованої особистості. Навчити любити і розуміти музику можна тільки за допомогою самої музики. У процесі багатогранного

музикування значне місце відводиться музично-творчій діяльності, яка стимулює активність учнів, сприяє розвитку їх музичних здібностей і стійкого інтересу до музики.

Особистість формується з раннього дитинства, а тому питання формування гуманізації людини на початковому етапі навчання набувають особливо актуального значення. «Те, що втрачене в дитинстві, дуже важко, майже неможливо наздогнати в більш зрілі роки», писав В.О.Сухомлинський [5, с.38].

Виховні можливості мистецтва надзвичайно великі. Воно допомагає формувати особу в естетичному, моральному, патріотичному й інших напрямках. Однак вплив музики буде ефективним лише тоді, коли школярі матимуть певний рівень духовної культури, досвід спілкування з музичними творами. В іншому випадку найпрекрасніші зразки художньої творчості можуть залишитися незрозумілими та недоступними для них.

Основою сприйняття творів мистецтва є безпосередній емоційний відгук, відчуття і переживання, що виражаються в інтуїтивній оцінці – «подобається» чи «не подобається». Такі емоційні оцінки, ще нетверді судження про музику, постійно виникають у молодших школярів, для яких цілком природним є прагнення висловити своє ставлення до прекрасного.

Розвинена естетична оцінка художньої творчості потребує глибшого усвідомлення своїх почуттів, вміння пояснити емоційне ставлення до твору з позиції певних естетичних поглядів й уявлень про мистецтво. Цілком зрозуміло, що можливості оцінки музичних творів у молодших класах обмежені віком дітей, їх музичною підготовкою.

«Кожний майбутній слухач і аматор музики, – писав Б.Асаф'єв, – повинен якнайкраще розвивати у собі критичне ставлення до музичних явищ й володіти даром оцінки» [3, с.67].

Формуванням глибоких, міцних знань, умінь і навичок, загальною естетизацією й інтелектуалізацією комплексних уроків можна вирішити проблему творчого розвитку музичних здібностей у молодших школярів, гуманізації музичного навчання і виховання учнів. Гуманізація є результатом розвитку всієї культури суспільства. Активізація її шляхом пробудження творчої діяльності набуває особливого значення, бо сприяє формуванню творчих здібностей підростаючого покоління у навчально-виховному процесі. Гуманізація музичного виховання дитини полягає у прагненні сприйняти в

конкретно-чуттєвій формі те, що органічно пов'язане з її життям, запитами, те, що хвилює її, викликає глибокі почуття, емоції.

Гармонійному розвитку учнів, особливо молодших школярів, сприяють усі навчальні предмети, проте найбільші можливості для цього відкриваються на уроках естетичного циклу, зокрема, музики. В.О.Сухомлинський писав: «...Не можна відгороджувати дітей від оточуючого світу кам'яною стіною. Не можна позбавляти учня радісного духовного життя.

Духовне життя дитини повноцінне лише тоді, коли вона живе в світі гри, казки, музики, фантазії, творчості. Без цього вона – засушена квітка» [5, с.56].

Одним із головних завдань на уроках музики є відчуття школярами радості від творчості, бо з нею пов'язана емоційна чутливість. Ці завдання сприяють кращому та якісному засвоєнню навчального матеріалу відповідно до програмних вимог.

Вищий етап дитячої творчості – це створення творчих імпровізацій:

- 1) створення малюнків, ілюстрацій до прослуханої музики;
- 2) підбір літературного твору: знайомої казки, вірша, оповідання;
- 3) створення ритмічного акомпанементу;
- 4) залежно від змісту, відображення в танці або ритмічному русі
- 5) головних героїв.

Прагнення до творчого вираження себе в музиці закладене в основі дитячої психіки: бажаючи створити щось «своє», учень по-своєму переробляє отриману інформацію.

Музично-творча активність учнів може сприяти формуванню їх творчих здібностей, розвитку комунікативності, характеру, уяви, мислення, винахідливості. Вона також є специфічною формою самореалізації.

Як же організувати музичні заняття, щоб вони спонукали до творчої активності дитини. Практично реалізувати цю проблему можна у таких формах:

1. Застосування так званої вільної спонтанної творчості. Такою творчістю не керує вчитель, діти самостійно виконують творчі завдання.
2. Перенесення головного акценту на керовану творчість, тобто на творчість з обмеженою свободою діяльності. Вчитель спрямовує творчі вправи в певне русло і не дає учням відхилитися від заданого напрямку.

Специфіка музично-творчої діяльності така, що в процесі творення можна не тільки фіксувати результати імпровізації, а й ознайомлювати дітей з найхарактернішими й найважливішими засобами музичної виразності.

Музичні знання при цьому здобувають не шляхом тренування і не за допомогою дидактичного методу пояснення, а самостійним пошуком потрібних засобів для розкриття емоційного образу в процесі імпровізації й аналізу типових прийомів музичної виразності. Вони перетворюються на нові знання про музику, але вже доступніші, такі, які діти краще сприймають і запам'ятовують.

Музично-творчі вправи, створення малюнків до прослуханої музики, підбір знайомої казки, вірша, оповідання, відображення в танці чи ритмічному русі головних героїв на уроках музики не мають на меті підготовку композиторів. Головне не те, що дитячі твори іноді без вигадки, цікавого змісту, а те, що відбувається процес залучення учнів до музики, пробудження віри в себе, тренування і розкріпачення уяви, пам'яті, мислення, спостережливості.

Важливість опанування музики через творчість відзначав і видатний вітчизняний психолог Б.М.Теплов, який вважав, що раннє залучення дітей до творчої діяльності корисне для загального художнього розвитку дітей і відповідає їхнім потребам і можливостям, адже дітям притаманні природні творчі здібності [6, с.27].

Виконуючи навіть найпростіші творчі завдання, діти відкривають для себе світ, охоче навчаються. Систематичні заняття творчістю підвищують загальну музикальність учнів, допомагають краще сприймати професійну музику. Ці вправи розвивають і збагачують духовний світ учнів.

Вводити елементи імпровізації необхідно якомога раніше, з першого уроку в першому класі. Оскільки молодший шкільний вік є періодом найінтенсивнішого розвитку творчої активності дітей, то й педагогічне керівництво творчим процесом не слід відкладати в очікуванні отримання дитиною теоретичних відомостей, які зможуть підвищити якість творчої продукції, що створюється.

Недоцільно розглядати імпровізацію, творчість як самостійний, ізольований розділ уроку. Творчі вправи мають органічно вливатися в процес навчання, пов'язувати всі розділи уроку, а музичні вправи повинні мати творчий характер.

Урок, ретельно продуманий і спланований, має бути об'єднаний однією головною ідеєю, здійсненню якої служать всі засоби,

які застосовуються на уроці. Важливим чинником підвищення творчої активності учнів початкових класів є правильне емоційне налаштування класу на уроці взагалі й перед проведенням музично-творчих вправ зокрема. Потрібно враховувати індивідуальні особливості учнів, чуйно реагувати на зміну тону, намагатися створити невимушену, ділову і дружню атмосферу на уроці.

Правильно поставлена індивідуальна творча робота в поєднанні з груповими творчими вправами дає можливість встановити контакт між навчальними цілями класу та індивідуальною структурою інтересів і здібностей кожного учня.

З метою підвищення зацікавленості учнів у творчій роботі допоможуть такі прийоми, як словесне заохочення, розучування вдалого твору учня всім класом, запис на окрему касету, де зібрані кращі твори класу, внесення кращих творів до класного зошита, виконання на концерті для батьків і молодших учнів.

Отже, розвиток творчої діяльності на уроках музики – це один із шляхів гуманізації музичного навчання і виховання молодших школярів.

Оцінка творчої діяльності учнів виступає як стимул до творчості і орієнтир у подальшій діяльності. Якщо учень не навчився у школі сам нічого творити, то і в житті він лише наслідуватиме. Стимулювання дитячої творчості передбачає творчий підхід до справи власне педагога. Пошуки шляхів розвитку творчих можливостей дітей – це шлях творчого зростання і педагога-музиканта.

Творче начало в людині – це завжди прагнення вперед, до кращого, до прогресу, до вдосконалення, до прекрасного. Таку творчу активність виховує в людині мистецтво.

Що раніше розпочати роботу над творчими вправами з дітьми, то вірогідніше, що творчі можливості учнів не згаснуть із часом, а, розвиваючись, допоможуть виховати гуманістично зорієнтовану особистість, що виявляє творчу активність в усіх сферах діяльності.

1. Апраксина О.А. Методика музикального виховання: Учеб. пособие. – М.: МГПИ, 1984. – 112 с.
2. Апраксина О.А. Про можливість та зміст дослідницької роботи вчителя музики в загальноосвітній школі. – К.: Музична Україна, 1983.
3. Асаф'єв Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. – 2-е изд. – Л.: 1973. – 144 с.

4. Дем'янчук О. Розвиток музичних здібностей у молодших школярів // Початкова школа. – 1995. – № 4. – С.12-15.
5. Сухомлинський В.О. Серце віддаю дітям. – К.: Радянська школа, 1972. – 243 с.
6. Теплов Б.М. Избранные труды: В 2-х т. – М.: Педагогика, 1985. – Т.1. Психология музыкальных способностей. – 328 с.

УДК 784:37.036
ББК 74.268.53

Марта Шевченко

Народна творчість – золотий фонд української музичної культури

Використовуючи багатий фактичний матеріал, автор досліджує фольклор як історичне джерело, де історичне начало прочитується не лише як фактичний матеріал, але і як закладені в ньому ідеї, прагнення народу відповісти на наболілі найрізноманітніші життєві питання.

Ключові слова: народна творчість, мистецтво, фольклор, жанр, культура.

Мета статті: у циклі «Народна творчість» розкрити основні етапи розвитку української музичної культури.

Музична творчість українського народу, що розвивалась і збагачувалась протягом століть, є золотим фондом духовної культури, зокрема музичної, справжнім усним літописом життя народу. Як писав М.Гоголь, «народна пісня – це народна історія, жива, яскрава, сповнена барв істини. Історія, що розкриває життя народу». / Гоголь «Про малоросійські пісні».

Народна пісня виникла у глибоку давнину. Кажуть, що виникла вона і народилася разом з людиною. У стародавніх грецьких міфах, які появилися за тисячу років до нашої ери, знаходимо розповідь про силу впливу пісень. Легендарний співак Орфей не тільки приносив своїм співом людям радість і насолоду, але й приборкував своїм співом диких звірів.

Як відомо, одне з провідних місць у пісенній творчості та народній хореографії з давніх-давен посідала **трудова тематика**.

Серед стародавніх фольклорних зразків найбільше збереглося в пам'яті календарно-обрядових пісень (веснянки, купальські, петрівчані, обжинкові, колядки, щедрівки, весільні пісні, народні плачі й голосіння). Пісенні твори цього плану були тісно пов'язані з повсякденним життям людей, їх віруванням, звичаями і традиціями, їх трудовою діяльністю і глибоко увійшла в побут.

Високого для тих часів рівня досягла усна народна творчість у Київській Русі, коли столицею цієї великої східнослов'янської держави став Київ. Власне, це древнє місто, яке здавна називали «матір'ю городів руських», перетворюється в X–XI ст. на один з найбільш культурних і політичних центрів. Тут розвивається писемність, тут було закладено основи науки та освіти, виникли осередки самобутньої культури. Центром древньоруської культури і літописання був Київ-Печерський монастир. У XII столітті тут виникає перший руський літопис «Повесть временных лет».

Національно-своєрідним жанром української народної творчості стали **думи та історичні пісні**, що виникли в період національно-визвольних змагань українського народу за свою свободу і незалежність.

Виникли думи серед волелюбного козацтва і стали духовним надбанням українського народу. Найбільш ранні згадки про народження дум зафіксовано у хроніці польського історика С.Сарницького. Ранні згадки пов'язані з подіями 1506 р. В хроніці розповідається, що серед козаків побутували сумні пісні, які на Русі звали **думами**.

Думи виконувалися кобзарями – безпосередніми учасниками бойових походів і народних повстань. У тяжкі моменти життя країни вони гартували волю народу і надихали його на героїчні подвиги. До найбільш відомих історичних дум слід віднести такі, як: «Дума про трьох братів Азовських», «Дума про Марусю Богуславку», «Дума про Кішку Самійла», «Невільницький плач» та ін.

Значне місце в українському фольклорі займають також **історичні пісні**. Історичний елемент мали в собі вже деякі старовинні колядки, веснянки, плачі. Але самостійного виду вони набули десь на початку XV–XVI ст. Для історичної пісні більш характерний хорівий спів асарелла з розгорнутим своєрідним багатоголоссям.

У народному побуті на Україні збереглося чимало пісень про героїв боротьби з татарами і турками кінця XVI – початку XVII сто-

ліль. Про Петра Сагайдачного, Михайла Дорошенка... Наприклад: «Пісня про Байду», «Пісня про Саву Чалого»...

Історичні пісні відображають найважливіші етапи суспільного розвитку кожного етносу. Зокрема в українському фольклорі поряд з думами вони становлять вагому частину героїчної пісенної епіки.

Слід відмітити, що історичні пісні та балади посідали одне з основних місць у репертуарі українських кобзарів. Своєю лексикою, своїм стилем вони помітно впливали на подальший розвиток фольклору ХУІ–ХУІІІ ст. Скажімо, у фольклорну лексику майже всіх слов'янських народів увійшло слово «козак», що символізувало образ воїна, образ мужнього захисника Вітчизни.

У ХУІІІ ст. на Україні відбулося багато гайдамацьких бунтів і повстань. Посилився опришківський рух у Галичині і на Закарпатті, який знайшов своє відображення в цілому ряді історичних пісень: «У неділю рано, пораненьку, зібралися хлопці на порадоньку», «Гей гук, мати, гук», «Годі коню в стайні спати», «Ой затопила, закурила сирими дровами» тощо. Ясна річ, у створенні історичних пісень значну роль відігравали бандуристи, лірники – безпосередні учасники козацьких та гайдамацьких походів.

Така ж характерна закономірність зв'язана з історією виникнення історичних пісень, присвячених національно-визвольному рухові опришків у Галичині і на Закарпатті. Знаємо, що найвидатнішим ватажком опришків був легендарний Олекса Довбуш, якому присвячено цілий цикл історичних пісень, балад, хронік. Хто не знає, наприклад, пісню «Ой попід гай зелененький ходить Довбуш молоденький», яку в народі співають до сьогодні.

Одним з найцінніших фольклорних надбань нашого народу є українська пісенна лірика. Щирість художнього вислову, настроєвий лад, органічна краса поєднання слова і мелодії принесли українській ліричній пісні світову славу.

У ліричних піснях віддзеркалені певні нашарування творчості багатьох історичних поколінь з різним культурно-духовним досвідом. Широкий діапазон образів, втілений у пісенній ліриці, охоплює різні грані висвітлення життя: **родинно-побутові, весільні, про жіночу долю, про кохання, коліскові.**

Особливо високою трагедійністю відзначаються пісні про жіночу долю. Безправний стан жінки та її гірку долю розкривають багато сирітських («Така її доля»), сімейних («Червона ружа трояка»), вдовиних («Ой на горі сніг біленький, брала вдова льон дріб-

ненький»). У протяжних піснях про кохання найчастіше співається про розлуку з милим через «чужих людей» («Гаю, гаю, зелен розмаю», «Ой у полі озеречко»), про горе дівчини, виданої за нелюба.

Якщо ми, наприклад, виконаємо протяжну ліричну пісню «Ой у полі билинонька колихається», присвячену темі нерозділеного кохання, то відчуємо широку розспівність мелодії з її своєрідною орнаментациєю.

Особливості мелодики й ритміки протяжної пісні знайшли яскраве відображення в класичній музиці: в оперних аріях і романах («Ой одна я, одна», «Плач Ярославни» М.Лисенка, «Плавай, плавай, лебедонько» К.Стеценка та інших).

У народній пісенній ліриці значне місце займає також **пісня-романс**, яка інтенсивно почала розвиватися ще у ХVІІІ ст., особливо в міському побуті. Згодом вона стає одним з найпопулярніших жанрів не тільки в місті, але й на селі.

Пісні-романси відзначаються задушевністю й емоційною проникливістю мелодій, яскравою виразністю і глибоким ліризмом музики і тексту. «Всі вони мають чудові мелодії й аналогів знайти важко. Ось деякі з них: «Їхав козак за Дунай», «Дивлюсь я на небо», «Віють вітри», «Ой не світи, місяченьку», «Ой зійди, зійди, зіронько та вечірняя»

У другій половині ХІХ ст. в народі складаються пісні на слова таких відомих українських поетів, як Леонід Глібов «Стоїть гора високая», Степан Руданський «Повій, вітре, на Україну», «Ти не моя», як К.Стеценко «Плавай, плавай, лебедоньку...». Не кажучи вже про пісні, створені на слова безсмертного Кобзаря, які увійшли до невичерпної скарбниці народної творчості: «Рече та стогне Дніпр широкий», «Заповіт», «Думи мої», «Ой одна я, одна», «Нашо мені чорні брови», «Тече вода в синє море», «Така її доля».

Поруч з вищеназваними жанрами розвивалися в українському народному побуті **жартівливі, гумористичні, сатиричні та жартівливо-танцювальні пісні**. Своїми джерелами вони тісно пов'язані зі старовинними східнослов'янськими календарними іграми, як, наприклад, з мистецтвом скоморохів. Пісні цих жанрів були яскравим вираженням віри народу в свої сили, його любові до життя. У них знайшов свій вияв природній народний гумор. Віддзеркалились кращі риси людини – розум, сила, спритність, дотепність, любов до праці, високі моральні якості. Багато жартівливих і жартівливо-танцювальних пісень виконуються соло або хором, здебіль-

шого в супроводі ансамблю народних інструментів. Інструментально-вокальне виконання типове також для більшості українських народних пісень і танців. Ось кілька прикладів жартівливих пісень: «Була в мене парова машина», «Ой, хотіла мене мати», «Два городи обробили», «Добрий вечір, сусідонько», «Пішла мати на село», «Лугом іду – коня веду», «Спать мені не хочеться»

Віддавна збереглися у скарбниці української народної творчості календарно-обрядові пісні, котрі тісно пов'язані із землеробським календарем, тобто з певною порогою року, з чергуванням різних видів землеробської праці відповідно до змін пір року – відповідними звичаями. У цих піснях відображені різні види селянської праці всіх чотирьох землеробських сезонів: зими, весни, літа, осені, а також старозначеский культ обожнювання землі й сонця, одухотворення природи та поклоніння перед її силами.

Перші згадки про календарні обряди зустрічаються ще в літописах Київської Русі. У ті далекі часи людина повністю залежала від сил природи, була безпорадною в боротьбі з ними і тому вдавалась до магічних дій, щоб у такий спосіб вплинути на природу чи стихію.

Слід відзначити, що календарно-обрядова пісенна творчість, а це і зимовий цикл величальних пісень, приурочених до зимових свят – колядки, щедрівки, Маланка, і весняних цикл – веснянки, гаївки, і літньо-осінній цикл – купальські, жнивварські, і весільні пісні, христини, похоронні, або ті, які лунають під час проводів в армію, є одним із найглибших пластів української народної творчості, витоки якої сягають праслов'янської та спільнослов'янської доби. Скажімо, багатьом календарним пісням українським та білоруським притаманні спільні сюжети, спільна образна система і спільні художні засоби що, загалом засвідчує про давнину їхнього походження.

І на закінчення хочеться висловити таке: українська народна пісня була і залишається основою розвитку національної музичної культури. Візьмімо, наприклад, такі твори українських композиторів, як «Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського, «Вечорниці» П.Ніщинського із славнозвісним хором «Закувала та сива зозуля», оперу «Наталка Полтавка» чи «Тарас Бульба» і численні хори і романси М.Лисенка, хорові твори М.Леонтовича або великі полотна Л.Ревуцького, Б.Лятошинського, К.Данькевича, А.Кос-Анатольського, С.Людкевича, М.Скорика, Є.Станковича, Лесі Дич-

ко та багатьох інших, й переконаємось, наскільки фольклор впливає на творчість професійних музикантів, вносить у їхні твори національний колорит.

Висновок. На відміну від інших джерел, фольклорні твори не просто фіксують ту чи іншу подію або той чи інший історичний факт. Вони в своїй основі виражають ставлення народу до цих подій і фактів. Тому у вихованні підрастаючого покоління вивчення історії в контексті сприймання її самим народом якраз і сприятиме всебічному розвитку людини як патріота своєї Батьківщини.

1. Архімович «Нариси з історії української музики», ч 1.
2. Коломийки в записках Івана Франка. – К.: Музична Україна, 1970. – С.131.
3. Гнатюк В.М. Вибрані статті про народну творчість. – К.: Наукова думка, 1966. – С.243.
4. Фольклорні записи Марка Вовчка та Опанаса Марковича. – К.: Наукова думка, 1983. – С.525.
5. Круть Ю.З.Хліборобська обрядова поезія словян. – К.: Наукова думка, 1973. – С.210.
6. Народні пісні з-над Дністра в записках Євгенії Ярошинської. – К.: Музична Україна, 1973. – С.323.
7. Український фольклор. Критичні матеріали. – К.: Головне видавництво об'єднання «Вища школа», 1978. – С.287.
8. Мельник В.М. Фольклор, як історичне джерело. – Львів: Видавництво Львівського університету, 1967. – С.182.
9. Народні пісні Буковини в записках Юрія Федьковича. – К.: Музична Україна, 1968. – С.221.
10. Народні пісні у записках Маркіяна Шашкевича. – К.: Музична Україна, 1973 – С.110.

Conclusion, unlike other sources, folk music compositions not only chronicle this or that historical fact. They express the attitude of people to these events and facts. That's why studying of history folk creation will favour all – round person's development as a patriot of the Motherland in education of young generation.

Key words: folk creation, art, folklore, genre, culture.

ЗМІСТ

Андрусишин Роман

Удосконалення змісту, форм і методів естетичного виховання школярів засобами хореографічного мистецтва.....3

Барило Світлана

Практичні зауваження із фортепіанної педагогіки.....7

Вовк Мирон, Кващук Володимир

Розспівування і вокалізи як основа вокального виховання школярів.....12

Гнатюк Михайло

Використання традицій покутської кераміки на уроках образотворчого мистецтва в школі.....22

Жеребецька Ірина

Креативні підходи до проведення уроку музики в загальноосвітній школі.....40

Івасишин Ірина

Розвиток музичних здібностей дітей шкільного віку.....46

Калинчук Олександра

Синтез класичного та сучасного танцю як основа підготовки універсального педагога-хореографа.....51

Качмар Олександра

Методи вивчення музичних творів великої форми на уроках музики.....57

Клепар Марія

Психолого-педагогічні умови формування музично-творчого потенціалу майбутнього вчителя.....64

Котик Тетяна, Котик Григорій

Самостійна робота студентів як складова кредитно-модульної системи підготовки майбутніх учителів.....69

Кучерак Ірина

Контекстність навчання у формуванні навичок професійного спілкування майбутніх учителів на уроках музики.....77

Липа Ірина

Співацький розвиток молодших школярів.....83

Марусик Наталія

До проблеми підготовки керівників дитячих хореографічних колективів у педагогічному вузі..... 91

Черсак Ольга

Використання творчої діяльності на уроках музики в початкових класах..... 99

Шевченко Марта

Народна творчість – золотий фонд української музичної культури..... 104

УДК 7807-057.874
ББК 74.200.551.3

Мистецтво в сучасній школі: проблеми, пошуки : матеріали науково-методичної конференції «Актуальні проблеми мистецької освіти: історія і сучасність» (м. Івано-Франківськ, березень 2009 р.) / За заг. ред. професора М. В. Вовка. – Івано-Франківськ : Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2009. – Вип. III. – 112 с.

Головний редактор – Василь ГОЛОВЧАК

Технічний редактор – Ірина ТКАЧ

Літературний редактор – к.ф.н., доц. Гафія ВАСИЛЕВИЧ

Комп'ютерна верстка – Віра ЯРЕМКО

Підп. до друку 15.10.2009 р. Формат 60x84/16. Папір офсетний.
Гарнітура «Times New Roman». Ум. друк. арк. 6,8.
Тираж 50 прим. Зам. 88.

ISBN 978-966-640-210-7

Видавець
Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника
76000, м. Івано-Франківськ, вул. С.Бандери, 1.
Тел. 71-56-22
E-mail: vdvcit@pu.if.ua
*Свідоцтво про внесення до Державного реєстру
від 12.12.2006. Серія ДК 2718*