

успішності до формування історичних стилів і новітніх еkleктичних та модерністичних тенденцій у мистецтві.

**Подальший розвиток дослідження.** Подальша робота полягає у детальному вивченні української орнаментики, а також звичаїв нашого народу на основі узагальнень етнографічних, мистецтвознавчих, археологічних, культурологічних праць, а також зв'язати отриману інформацію з навчальним процесом.

#### Література.

1. Адрюк А. Писанки Чернізітчини. // "Народна творчість та етнографія". – 1990. – №4.
2. Даниленко В.Н. Эволюция Украины. Этноисторическое исследование. – К.: Наук. думка, 1974. – 176с.
3. Кара-Васильева Т.В. Писанка – культурный символ Украины. // Міжнародний з'їзд писанка рів. – К., 1992.
4. Костомаров М. Слов'янська міфологія. Вибрані праці. – К.: Либідь, 1994.
5. Манько В. Українська народна писанка. – Львів, 2001.
6. Леви-Стросс К. Структурная антропология. – М.: Наука, 1983.
7. Мифы народов мира. Энциклопедия. – М., 1991. – Т.1.
8. Рыбасов Б.А. Язычество древних славян. – М.: Наука, 1981. – 608с.
9. Романець П. Писанка і прадавні джерела українського народного мистецтва. // Міжнародний з'їзд писанкарів. – К., 1992.
10. Селівачов М. Лексикон української орнаментики. – К., Редакція вісника „Арт”, 2005р. – 400с.
11. Свирида Р., Верговський С. Генеза нитки й тканини в традиційній культурі українців // Образотворче мистецтво. – К., 2002.
12. Сулімов Н. Писанки. – К., 1891.
13. Славянская мифология. Энциклопедический словарь. – М., 1995.
14. Тарануценко С. Українські писанки, як пам'ятки народного малярства. // Праці науково-дослідницької кафедри історії європейської культури. – Х., 1927.

## ПРОБЛЕМИ РОЗВИВАЮЧОГО НАВЧАННЯ В ПРОЦЕСІ РОБОТИ НАД ХУДОЖНІМ ОБРАЗОМ МУЗИЧНОГО ТВОРУ.

Пономаренко Т.В

Криворізький державно педагогічний університет

**Анотація.** В статті розглядаються шляхи підготовки майбутнього педагога – хормейстера в процесі виконавського опрацювання вокально – хорового репертуару.

**Ключові слова.** Вокально-хорова робота, художній образ, хормейстерська підготовка.

**Анотація.** Пономаренко Т.В. Проблемы развивающего обучения в процессе работы над художественным образом музыкального произведения. В статье рассматриваются пути подготовки будущего педагога – хормейстера в процессе исполнительского освоения вокально – хорового репертуара.

**Ключевые слова.** Вокально-хоровая работа, художественный образ, хормейстерская подготовка.

**Annotation.** Ponomarenko T.V. The problems of developing teaching in the process of work at the artistic form of musical work. In the article of training of the future teacher in the process of performance of the vocal-chorus repertoire are considered.

**Keywords.** Conducting, vocal-chorus work.

**Постановка проблеми.** В процесі підготовки майбутнього вчителя музики визначне місце займають питання формування його вокально-хорової

культури: вміння розбиратись в дитячих голосах, їх розвитку та гігієні виховання вокально-інтонаційних навичок, вміння працювати над строем хору, розвиток емоційності та свідомості в процесі роботи над художнім твором музичного слуху та ритму учнів загальноосвітніх шкіл. Це складний суперечний процес, який вимагає наполегливої, копіткої і систематичної роботи з кожним студентом як майбутнім вчителем музики.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Проблема підготовки майбутніх вчителів музики, хормейстерів широко висвітлена в публікаціях останніх років: В.І. Газіньського, Т.О. Лазіньської, К.Л. Дабіжи "Учебний хор" (Вінниця, 2003), О.М. Коломоєць "Хорознавство" (Київ, 2001), В.А. Самаріна "Хорознавство і хорова аранжировка" (Москва, 2002) та інші.

**Формування цілей статті.** Мета статті – допомогти студенту, молодому викладачеві з класу диригування системно і послідовно будувати роботу над хоровим образом в процесі виконавського аранжування вокально-хорового репертуару.

**Результати дослідження.** Робота над художнім образом музичного твору в класі диригування дає достатній простір для розвитку та досягнення гармонійної єдності таких виконавських якостей, як емоційність та свідомість; такої єдності, коли емоційність поглиблюється свідомістю, а свідомість забарвлюється емоційністю.

Попереднє вивчення партитури – її цілісне сприйняття, аналіз, технічне засвоєння (вивчення на пам'ять) – дозволяє творчо, емоційно та свідомо розкрити в диригентському виконанні свою інтерпретацію змісту твору.

"Виконання – це складний процес, який потребує повної зосередженості людини. У виконанні бере участь не тільки міміка, пантоміміка, але й воля, пам'ять, думка, уява, почуття" [1]. Адже виконавська творчість музиканта засновується на переживанні та мисленні. Так А. Пазовський пише, що виконання музики завжди повинне бути "усвідомленим процесом, при якому почуття та думки виступають в нерухомій єдності, складаючи нерозривне ціле. Саме із-за цього справжнє виконання не може бути без попереднього тонкого

вивчання та глибокого переживання твору" [2]. Багатство та силу виконавського мистецтва Пазовський ставить в залежність від обдарованості людини, усвідомлення нею образів та форм музики, багатства фантазії виконавця, активності сприйняття життя, культурного рівня. Не остання роль при цьому відводиться спеціальній технічній підготовці виконавця, "яка повинна йти слідом за загальним розвитком виконавця" (там же).

Засобом розкриття образу твору є також і техніка диригента. Під технікою, в цьому виді виконавської діяльності, розуміється "уміння передати колективу виконавців "відомими зовнішніми знаками" свої наміри та викликати в них почуття, аналогічні особистим" (там же).

В диригентській техніці виділяють три види: "передрепетиційну", "виконавську" та "техніку диригування".

В свою чергу "виконавська" техніка розділяється на техніку "нижчого" та "вищого" порядку. Перша складає елементарну основу диригування і передає розмір, метр, темп, покази вступу та зняття звуку; друга втілює його художню сторону – фразування, артикуляцію, динаміку акцентування, змінення темпу та інші елементи виразності. Виконавська техніка є засобом спілкування з колективом, засобом передачі йому та слухачам емоційної та смислової сутності твору. Саме тому техніка диригування повинна бути цілеспрямованою, доцільною, вільною, ясною, чіткою, виразною, усвідомленою, діючою. Добитися виразності, ясності, цілеспрямованості диригентського жесту важко. Отже, на ці моменти виконавицю треба звертати більш пильну увагу.

Тільки гнучка єдність почуття та думки утворює дійсно виразну диригентську техніку. Разом з тим, на завершальному етапі роботи, коли твір не тільки всебічно опрацьований, глибоко пізнаний та відчутий, але й диригентський жест в значній мірі автоматизований, тоді на передній план висувається емоційне переживання.

Попередній особистий педагогічний досвід роботи із студентами в класі диригування показав, що різний рівень сполучення емоційності та свідомості, різна довузівська підготовка яскраво виявляються в характері сприйняття та

виконання хорового твору. Крім того, на ньому відбивається педагогічне керівництво, використані методи.

Як показує спостереження, всі викладачі диригентських класів використовують в своїй практиці і наочний показ, і словесне пояснення. Але показ диригентського руху педагогом нерідко забирає більшу частину часу в роботі, яка в цьому випадку набуває тенденцію нав'язування свого відчуття та розуміння образу. В той же час логіка жесту, залежність форми технічного відбиття від образного змісту твору не доводяться до свідомості та почуття студента. Це провокує зовнішнє копіювання. А в деяких випадках приводить до достатньо переконливого та виразного виконання під акомпанемент фортепіано. Разом з тим, самостійність та ініціатива студента притуплюється, згасають; він звикає розраховувати на показ викладача і без нього безпорадний. Безпорадність ця добре помітна на старших курсах, де виростає складність творів та диригентських задач. Особливо це проявляється в процесі роботи студента з хором, де потрібно чітко, упевнено, виразно передати свої наміри. Студент же не може дійсно упевнено, переконливо передати колективу власну трактовку, тому що диригентська передача змісту твору недостатньо продумана та відчута ним, тому, що його жести скопійовано і лише зовнішньо гарно малюють образ. Це явище знаходить своє пояснення в даних психолого-педагогічної та музикально-виконавської літератури, які свідчать про те, що почуття людини індивідуальні, неповторні, і тільки особисте переживання та усвідомлення твору створює можливість повноцінної передачі їх виконавцям та слухачам.

Зі сказаного вище видно, що в умовах вузу провідне значення набуває самостійне, активне, творче мислення та пошук студентом потрібного жесту, вихідного із змісту та виразних засобів твору.

З метою емоційного та свідомого розвитку студента в процесі диригування, в процесі втілення образу хорового твору просліджується роль методу коментованого наочного показу. Випробувано чотири різних комбінації слова та показу:

- 1) пояснення домінує в роботі;
- 2) провідним є показ педагога;
- 3) словесні вказівки та показ подаються під час диригування;
- 4) перебільшене копіювання пози, міміки, жесту студента.

Метод словесного пояснення (1) – пояснення, переконання, аналізування помилок, спільне обговорення найбільш доцільного жесту – суттєвий в роботі з студентами, у яких переважає емоційний початок. Цей метод не тільки стимулює розуміння засобів диригентського втілення образу, але й сприяє більш глибокому усвідомленню свого художнього наміру. Залучення студента до активної творчої розумової діяльності впливає на логічність, переконливість жесту, дозволяє приборкати його стихійність. До студентів з раціональним нахилом можна примінити метод, при якому провідним є виразний показ педагога (2). Зважаючи на їх прихильність до аналізу, треба впливати на емоційно-вольову сферу студента. Для активізації творчого уявлення та емоцій в процесі усного інструктування треба використовувати і виразність значення слова, його образність.

Розвитку емоційності та свідомості студентів сприяє також метод словесних вказівок та показ під час диригування (3): заохочування – догана диригентського втілення ідейно-художнього змісту твору, активізація уваги студента на виразності та логічності рухів і т. ін.

Стимулює розвиток і метод перебільшеного копіювання пози, міміки, жесту студента (4). Використовувати його треба, коли констатація, пояснення, показ не допомагали і диригування було непереконливим, маловиразним. Наочне порівняння такого копіювання з правильним виконанням допомагало подолати недоліки.

Розвиток емоційності та свідомості студентів в процесі виконавської реалізації художнього образу визначається наступними критеріями:

- артистичність;
- музикальність;
- творче відношення до образу;

- самостійність у виборі засобів інтерпретації;
- яскрава, переконлива передача своєї трактовки твору;
- вміння об'єктивно оцінити своє виконання, словесно пояснити свої наміри щодо виконання твору.

Жодна, навіть найдосконаліша система таблиць, кінограм та схем не здатна створити диригента, який би комплекс музичного обдарування він не мав. Адже диригент – єдиний виконавець, який під час виконання не знаходиться у фізичному контакті зі своїм інструментом. Управління інструментом здійснюється на відстані. Між диригентом і музикантом – виконавцем є різниця:

- 1) диригент позбавлений можливості при освоєнні професії щоденно займатися на своєму "інструменті";
- 2) диригент як художник не виконує музичного твору безпосередньо, тобто не видобуває музичних звуків, а тільки спонукає інших до відтворення їх.

Звідси і витікають психологічні завдання, що постають перед диригентом. У відповідності з ними виховання диригента відрізняється від підготовки музиканта – виконавця будь-якого іншого фаху.

**Висновки.** Успішне професійне зростання майбутнього педагога хормейстера, розвиток його емоційної і інтелектуальної сфер можливе за умов послідовного, продуманого цілеспрямованого педагогічного керівництва з боку викладача.

**Перспективи подальших досліджень у даному напрямку.** Результати дослідження можуть бути використані в самостійній роботі студентів, в розробці спецкурсів з дисципліни вокально-хорового циклу.

#### *Література:*

1. Станіславський К.С. Зібрання творів у 8 томах. –Т.1 – М., 1954. – 98 с.
2. Павловський О.М. Записки дирижера. – II вид. – М.: Советский композитор, 1968. – 235 с.