**«Самостійна робота студентів вищих навчальних закладів як важливий елемент диригентсько-хорової підготовки»**

Методичні рекомендації

У методичних рекомендаціях зібрано і систематизовано надбання диригентсько-хорової школи, досвід хорових диригентів із проблем формування диригентсько-технічних умінь студентів. Враховуючи те, що музично обдарована особистість – центр навчального процесу, важливим поставав розгляд можливостей навчити цю особистість здійснювати самостійну навчальну діяльність над диригентською технікою з використанням наочних засобів навчання.

Рецензенти:

доктор педагогічних наук, професор завідувач кафедри теорії та методики музичної освіти, хорового співу і диригування НПУ імені М. П. Драгоманова – А. В. Козир

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри теорії та методики музичної освіти, хорового співу і диригування НПУ імені М. П. Драгоманова – О. В. Хорунжа

ЗМІСТ

ВСТУП…………………………………………………………………

РОЗДІЛ І. Основні напрямки диригентсько-хорового розвитку майбутніх учителів музики…………………………………………………

1.1. Сутність диригентсько-хорового навчання майбутніх учителів музики під час фахової підготовки у ВНЗ…………………………

1.2. Диригентська техніка – необхідна умова диригентсько-хорового розвитку майбутніх учителів музики………………………………………..

1.3 Використання наочності – необхідна умова інтенсифікації диригентсько-хорового навчання…………………………………….………..

РОЗДІЛ ІІ. Методика використання тренажера ТДТС під час диригентсько-хорового навчання………………………………………………

2.1. Організація самостійної навчальної роботи студента з тренажером………………………………………………………………………

2.2. Особливості розвитку диригентсько-технічних умінь майбутніх учителів музики за допомогою тренажера…………………………………

2.3. Самостійна навчальна діяльність майбутнього вчителя музики під час роботи з тренажером………………………………………………….

Післямова……………………………………………………………………….

Література……………………………………………………………………..

Додаток А………………………………………………………………………

Додаток Б……………………………………………………………………….

**ВСТУП**

Проблема фахової підготовки майбутніх учителів музики у нинішніх умовах має великого значення для нашого суспільства, що повинно дбати не тільки про сьогодення, а й про майбутнє забезпечення загальноосвітніх шкіл кваліфікованими спеціалістами. Важливим є питання цілісного розвитку школярів як підростаючого покоління нашої держави. Якими якостями вони будуть наділені? Чи корисними постануть їх дії для нашого суспільства? Чи зможуть самореалізуватись у житті сповненому змін? Всі ці питання хвилюють сучасних дослідників, учителів і враховуються під час фахової підготовки майбутніх учителів музики у вищому навчальному педагогічному закладі.

Проектування подальшої фахової діяльності майбутніх учителів музики, безумовно, передбачає їх всебічний індивідуальний розвиток, який розпочинається з першого курсу навчання. Особистісний підхід до кожного студента, вселення в нього віри у свої сили, музичну обдарованість, а також розвиток музичних здібностей сприяє активізації у навчальному процесі, творчому самовиявленню. Важливим під час фахового навчання студентів постає звернення їх уваги до проблем сучасної школи, де вчитель музичного мистецтва повинен уміти вчасно помітити в учні його талант, розвивати музично-творчі здібності. Враховуючи те, що такий розвиток учнів на уроках музичного мистецтва супроводжується залученням їх до творчої діяльності – це дозволяє вчителю музичного мистецтва розкрити межі уявлень кожного учня про власні музично-творчі можливості. Музично-естетичний розвиток учнів здійснюється вчителем музичного мистецтва як в урочний, так і в позаурочний час, де учні залучаються до співу у вокальних ансамблях, шкільному хорі, шкільних театральних постановках. Така навчальна діяльність учнів перетворює процес навчання й розвитку в захоплюючий процес, який приносить учням різного шкільного віку не тільки користь, а й радість. Тому формування диригентсько-технічних умінь майбутніх учителів музики під час вивчення циклу диригентсько-хорових дисциплін є необхідним як підґрунтя для подальшого набуття ними вміння здійснювати вокально-хорову роботу з учнями загальноосвітньої школи.

Саме практичні диригентські вміння вчителя музичного мають значущу цінність у його педагогічній роботі зі школярами, тому аналіз їх формування під час диригентсько-хорової підготовки майбутніх учителів музики у вищому навчальному педагогічному закладі зумовлює **актуальність** нашого дослідження. Диригентські вміння, виражаючи спрямованість дій суб’єкта на інші суб’єкти, створюючи технологічну основу творчої взаємодії вчителя музичногомистецтва зі школярами, дозволяють залучити їх до процесу спільного творчого самовираження.

Питання, пов’язані з умовами підвищення ефективності диригентсько-хорової підготовки студентів у педагогічних вищих навчальних закладах, розглядаються у дослідженнях багатьох науковців, диригентів-практиків. Однак, поза увагою ґрунтовних досліджень ще залишається проблема формування в студентів диригентської техніки як складника професійно-педагогічної культури майбутнього вчителя музики засобами циклу диригентсько-хорових дисциплін.

Дана робота не претендує на повне і об’ємне вирішення питання стосовно диригентсько-хорового розвитку майбутнього вчителя музики, а висвітлює лише технічну сторону цього питання. У цьому процесі ми дотримувались думки Л. Маталаєва про те, що можливості розвитку й удосконалення диригентської техніки не мають меж [44, с. 12].

**РОЗДІЛ І. Основні напрямки диригентсько-хорового розвитку майбутніх учителів музики**

* 1. **Сутність диригентсько-хорового навчання майбутніх учителів музики під час фахової підготовки у ВНЗ**

Серед актуальних проблем сучасної освіти фахова підготовка майбутніх учителів музики займає особливе місце. Мистецька освіта становить процес і результат цілеспрямованого формування творчої особистості на основі засвоєння педагогічного досвіду і виконавських традицій хорового мистецтва. Згідно з сучасними навчальними програмами диригентсько-хорова підготовка, як складова фахової музично-педагогічної освіти, включає ряд спеціальних дисциплін, серед яких однією з основних уважається дисципліна «Хорове диригування». Ця дисципліна розкриває в об’єктах і музичних явищах певну групу властивостей і ознак, що передбачає оволодіння студентом специфічними прийомами та методами. При цьому, фахові знання постають складовою частиною цього процесу. Теорія і практика в диригентсько-хоровому навчанні виступають як дві взаємодоповнюючі складові в системі фахової підготовки майбутніх учителі музики до музично-педагогічної діяльності. У дослідженнях Е. Абдулліна, А. Козир, А. Лащенко, О. Олексюк, Г. Падалки, Т. Пляченко, О. Рудницької, О. Ростовського, О. Щолокової та ін. розроблено концептуальні засади професійної підготовки майбутніх учителів музики [34; 59; 69].

Узагальнити досвід диригентської майстерності складно, оскільки диригентських шкіл в світі дуже багато, і всі вони відрізняються за манерою диригування, засобами навчання. Ці школи поєднані метою озброїти студента необхідними навичками, знаннями і вміннями для того, щоб виховати талановитого і вмілого хорового диригента.

Підготовка студентів у процесі вивчення циклу диригентсько-хорових дисциплін є складовим компонентом системи професійного навчання майбутніх учителів музики у вищому навчальному педагогічному закладі освіти. Її зміст, функції, основні закономірності побудови досліджуються вітчизняними дослідниками. Питання з хорознавства, теорії хорового диригування розглядались такими дослідниками як М. Багриновський, Ю. Борисов, Г. Дмитревський, О. Єгоров, В. Краснощоков, М. Колесса, О. Мархлевський, К. Матвеєва, К. Ольхов, К. Пігров, К. Птиця, П. Чесноков та інші [35; 55; 56; 61; 64;]. Сутність диригентського жесту розглядали у своїх дослідженнях М. Малько, С. Казачков, О. Поляков, І. Мусін та ін. Теорія інтонаційно-рухової сфери досліджується у працях М. Арановського, Б. Асафьєва, В. Москаленка, Є. Назайкінського тощо [5; 53]. Проблематикою диригентсько-хорової підготовки студентів у вищих навчальних закладах займаються Ж. Дебела, А. Козир, А. Кречковська, Т. Первушина, Н. Соколова, О. Софронова, І. Цовьянова, Б. Яркіна та інші [34].

У кожному навчальному закладі, місті, регіоні нашої країни педагогічний колектив хормейстерів дотримується позиції визначеної диригентської школи. Такі позиції, як правило, стосуються особливостей використання певних диригентських засобів, що відбивається на техніці хорового диригування, що викладається студентам. Це за К. Ольховим постає як вироблення в студента особистого диригентського «почерку». До того ж, це виражається у загальновизнаних правилах щодо трактовки диригентського висловлення деяких хорових творів [56].

У мистецькій освіті диригентська школа системно підпорядкована науково-педагогічній школі, і виділяється характерними особливостями. «Школа є найбільш усталеною структурою, засобом буття соціальної спільності у педагогіці мистецтва, і як така – зберігає свою реальність навіть тоді, коли поміж її творцями, прихильниками, продовжувачами існує велика історико-хронологічна відстань, є носієм усталеного конкретного досвіду, що втілений у певну систему нормативних дій, які відпрацьовані в ній» [21, с. 72].

Розглядаючи поняття «диригентська школа» зазначимо, що це поняття передбачає диригентсько-хорову підготовку студента щодо оволодіння хормейстерською майстерністю. Останнє потребує формування умінь, а саме: музично-аналітичних, виконавських та художньо-творчих. Передбачає надбання теоретичних знань із різних видів мистецтва. Однак, пріоритетність віддається інформативно-описовому характеру навчання.

Навчання майбутніх учителів музики хоровому диригуванню під час фахової підготовки у вищому навчальному педагогічному закладі здійснюється у формі індивідуальних та групових занять із дисципліни «Хорове диригування». Це також включає залучення студентів до самостійної навчальної роботи під контролем викладача, та поза аудиторної самостійної навчальної роботи, що спрямована на засвоєння студентом значної кількості хорових творів різних стилів, жанрів, епох. У цьому процесі студенти вивчають музичні твори як відомих світових хорових композиторів, так і сучасних хорових українських композиторів. Залежно від індивідуального рівня розвитку студента викладач підбирає навчальні твори для оволодіння студентом певними диригентськими прийомами та диригентсько-технічними вміннями.

Процес фахового навчання передбачає здійснення студентом навчальної діяльності, що дозволяє суттєво підвищити вірогідність виконання визначеного навчального завдання. Це ґрунтується на оволодінні студентом певними навчальними прийомами. Словник називає сукупність певних операцій, способи здійснення дій саме прийомом діяльності, свідоме ж володіння особистістю яким-небудь прийомом діяльності називається вмінням [19]. Спираючись на це, Г. Даниліна додає, що така раціональна сукупність дій і операцій має виконуватись у певному порядку, що уможливлює розв’язання поставленого навчального завдання. До того ж Ю. Бабанський, В. Буряк, В. Давидов, Д. Ельконін, К. Кабанова-Меллер, Н. Менчинська, В. Паламарчук, А. Усова, І. Якиманська та інші одностайно вважають, що сформовані в студента прийоми навчальної діяльності дозволяють йому компетентно організовувати власну навчальну діяльність, накопичувати нові знання.

Під диригентським прийомом ми розуміємо здійснення особистістю розумових операцій, спрямованих на застосування певних диригентських жестів, правильного дихання, чіткої роботи артикуляційного апарату, відповідної міміки. Однак процес засвоєння студентом будь-якого диригентського прийому передбачає навчальну роботу поступового, доступного, систематичного характеру. У цьому процесі необхідним постає пояснення викладачем доцільності застосування цього диригентського прийому в навчальному хоровому творі. Так викладач розкриває перед студентом його диригентські можливості під час висловлення змісту цього твору та вимагає висунення навчального завдання диригентсько-технічної спрямованості. На ґрунті знань студента про будову диригентського апарату, характерні особливості типів голосу людини, закономірності музичної виразності хорового звучання, головне призначення диригента, психологічні особливості хорового колективу та методи диригентського впливу на колектив викладач пропонує студенту проаналізувати технічні елементи диригентського прийому, а згодом завдяки залученню декількох прикладів із хорової літератури спрямовує студента до висновку про взаємозалежність характеру виконання диригентського прийому та структури хорового твору. При цьому навчальна робота студента з викладачем над розвитком диригентської техніки передбачає врахування індивідуальних фізичних і психологічних особливостей студента зі спрямуванням його до прояву індивідуальних музичних здібностей під час навчальної роботи в диригентському класі. Так, диригентсько-хорова підготовка майбутніх учителів музики спрямована на формування в них диригентських умінь через розвиток їхніх музичних здібностей, а саме: музичного слуху (вертикаль і горизонталь хорового твору), відчуття ритму, ладу, слухової пам’яті, артистизму. Це у процесі фахового розвитку студента передбачає необхідність збагачення його музичного світогляду завдяки залученню зразків хорового мистецтва. До основних об’єктів засвоєння курсу хорового диригування належать: система вокально-хорових знань, музичні закономірності, мануальна техніка, уява та міміка диригента, емоційно-вольові якості, художній смак, художньо-творче мислення, методика роботи зі школярами над піснею.

На нашу думку, доцільно виокремити складові змісту навчального прийому: предмет (сукупність тих об’єктів хорової партитури, до яких можна застосувати цей диригентський прийом), мета (навчальний результат диригентсько-технічної роботи), операційний склад (визначена послідовність елементів диригентського прийому). Кожен із прийомів складається з переліку конкретних дій, спрямованих на розв’язання навчального завдання. Отже, прийоми можуть бути об’єктивно виражені в анотації на музичний твір (у письмовому або усному вигляді). До того ж диригентські прийоми можуть бути різного рівня складності й узагальненості. Складний диригентський прийом містить інші прості для розв’язання поставленого навчального завдання. Один узагальнений диригентський прийом замінює кілька часткових, є основою для переходу на інші завдання. М. Канерштейн зазначає, що засоби та прийоми, які входять до поняття «техніка диригування» є взаємопов’язаними, перебувають у певній єдності на ґрунті глибокого розуміння музичного твору [30, с. 68].

Як показує практика, майбутні вчителі музики в процесі фахової підготовки проходять два шляхи засвоєння диригентських прийомів: стихійний і керований. Стихійний не передбачає спеціального вивчення певного диригентського прийому. Його формування відбувається на тлі вже набутого уявного досвіду та наявних фахових знань, а також через теоретичне усвідомлення практичної необхідності застосування диригентського прийому. У другому випадку диригентські прийоми спеціально й свідомо засвоюються студентом. Цілеспрямована, поетапна робота викладача зі студентом над диригентською технікою спрямована на якісне й ефективне опанування ним цього диригентського прийому та передбачає врахування логічної та специфічної частин диригентського прийому. Ми перебуваємо в руслі досліджень Н.Тализіної, яка під логічним компонентом розуміє сталу структуру прийому, відповідний до неї алгоритм навчальної дії, а також певні логічні правила для здійснення студентом процесу самоконтролю щодо правильності отриманих навчальних результатів [76, с. 3-16]. Цим компонентом можна вважати музичні закономірності, на яких ґрунтується композиторське письмо, що, своєю чергою, впливає на стиль диригентського виконання. До того ж дослідниця виокремлює специфічну частину навчального прийому, що залежить від конкретного матеріалу, на якому виконується прийом. У цьому випадку під специфічною частиною диригентського прийому ми розуміємо особливості конкретного музичного твору, що містять як вокально-хорові, так і виконавські труднощі. Між логічною та специфічною частинами диригентського прийому виявляється тісний взаємозв’язок, тому що диригентські прийоми характеризуються конкретністю, а їхнє специфічне призначення в процесі художнього висловлення хорового твору може бути усвідомлене студентом тільки в певній логічній системі відповідно до визначеної виконавської мети. Показником сформованості прийомів є усвідомлення студентом змісту прийомів, здатність розповісти про їхній склад, довести правильність і доцільність їх виконання, а також застосувати його під час навчальної практики в загальноосвітній школі зі школярами.

На цій підставі уможливлюється розгляд типів прийомів навчальної діяльності в процесі вивчення студентом основ диригентської техніки, серед яких **загальнонавчальні:** слухання, спостереження, нотування, прийоми роботи з музичною літературою, таблицями, комп’ютером, схемами, самоконтролю тощо; **розумової діяльності:** аналізу, узагальнення, конкретизації, установлення причинно-наслідкових зв’язків, моделювання, побудови гіпотез, зосередження уваги, запам’ятовування, оперування поняттям, словесного опису, пояснення, формулювання проблем, самостійного здобуття знань; з**агальномузичні:** музично-теоретичний аналіз, установлення відповідності музичного та літературного пластів, перевірка точного інтонування мелодійної лінії, оцінка результату художнього виконання тощо; **спеціальні:** увага; види ауфтактів; диригентське виконання штрихів, фермат, ритмічних складностей, нюансів тощо.

При цьому набуття майбутнім учителем музики диригентських умінь передбачає поетапний шлях формування диригентського прийому. **І етап** – уведення диригентського прийому за принципом поступового ускладнення; **ІІ етап** – закріплення способу диригентських дій в процесі вивчення хорового твору за навчальною програмою; **ІІІ етап** – перенесення засвоєних диригентських дій на наступний музичний твір як основу для оволодіння іншими диригентськими прийомами.

Необхідно зазначити, що процес творчого пошуку хоровим диригентом трактування музичного твору впливає на застосування ним певних диригентських прийомів. Диригентський прийом не є константою, оскільки застосування певного прийому перебуває у взаємозалежності від особливостей музичного твору. Для ефективного формування диригентсько-технічних прийомів може бути застосований план для пошуку розв’язання розповсюджених диригентських завдань:

1. Визначте диригентську складність щодо виконання музичного твору.

2. Здійсніть музично-теоретичний аналіз цього музичного твору.

3. Виокремте хорові партії, які задіяні в певному фрагменті хорового твору, і з’ясуйте диригентські вимоги щодо вокально-хорового виконання.

4. Замініть позначки композитора в хоровій партитурі визначеннями понять, які вони символізують.

5. За необхідності попрацюйте окремо над диригентськими труднощами в кожній хоровій партії.

6. Установіть ті положення хорового виконання, з яких виходять вимоги до диригентського виконання.

7. Проаналізуйте ще раз вокальні умови в кожній хоровій партії, оберіть види ансамблю, які слід ураховувати в процесі виконання цього хорового твору.

8. Виявіть дикційні складнощі, що безпосередньо містяться в літературному плані хорового твору.

9. Намагайтеся з отриманих даних одержати нову інформацію для здійснення теоретичного обґрунтування практичної необхідності застосування цього диригентського прийому.

10.  Продовжуйте розглядати можливі шляхи виконання диригентського прийому, доки фізично не відчуєте природність цього процесу.

Зазначимо, що цей план не тільки спрямовує процес пошуку студента в оволодінні певним диригентським прийомом, але також є джерелом для інтелектуального розвитку студента.

На основі аналізу змісту й структури навчальної діяльності студентів у процесі вивчення дисципліни «Хорове диригування» встановлено необхідність систематичного засвоєння диригентських прийомів як процесу відповідного вивченню музичних творів із висуненням таких вимог, як послідовність, цілісність, систематичність, нарощування складності, охоплення змісту всього теоретичного матеріалу щодо загально-музичних, розумових, вокально-хорових і диригентсько-технічних прийомів, передбачати специфіку фахової діяльності вчителя музики в загальноосвітній школі, включати творчі й виконавські задачі. Успішне формування диригентсько-технічних прийомів визначається такими умовами: усвідомленням студентом навчальної мети; розумінням музичних закономірностей і послідовності роботи над елементами диригентської техніки; наявністю взірця правильного виконання цього диригентського прийому; самоконтролем над диригентським жестом; критичним ставленням до власного виконання; зацікавленістю процесом навчання; сприятливими зовнішніми умовами фахового навчання, що вбирає процес самопідготовки.

Професійна підготовка фахівців у вищій школі спрямовується на здобуття студентами певної кваліфікації, передбачає оволодіння фаховими знаннями й уміннями. Формування фахової компетенції майбутніх учителів музики у вищому навчальному педагогічному закладі є однією з найголовніших цілей викладання циклу диригентсько-хорових дисциплін. Враховуючи психолого-педагогічні особливості педагогічної діяльності вчителя музичного мистецтва у загальноосвітній школі, студентів під час вивчення циклу диригентсько-хорових дисциплін разом із диригентсько-технічними вміннями та навичками забезпечують уміннями: не просто диригувати хоровий твір, а скеровувати процес його художнього виконання учнями; продемонструвати правильне інтонаційне виконання мелодійної лінії; адаптувати шкільну пісню до певного складу учнів із урахуванням їх вокальних можливостей, шкільного віку; використовувати диригентські прийоми під час вокально-хорової роботи зі школярами; добирати шкільні пісні для класної та позаурочної роботи з урахуванням вікових особливостей учнів; аналізувати хорове звучання й коригувати його; використовувати засоби мультимедіа у педагогічній роботі з учнями; використовувати сучасні педагогічні технології й методи навчання; вміти ставити педагогічні завдання й виконувати їх засобами музичного мистецтва. До того ж враховується, що музично-виконавська діяльність вчителя музичного мистецтва повинна відповідати вимогам загальноосвітньої школи, а його робочий репертуар повинен містити твори як композиторів класиків, відомих світових хорових композиторів, так і сучасних українських композиторів, які створюють пісні для учнів шкільного віку. У цьому процесі студенти вивчають хорові твори a cappella та з музичним супроводом, здійснюють навчальну роботу над хоровими творами, що призначено для різних видів і типу хору викладено за певною музичною формою. Оскільки практична спрямованість диригентсько-хорового навчання студентів постає у підготовці до здійснення музично-естетичного розвитку учнів загальноосвітньої школи, тому до навчальних творів обов’язково включено хорові твори створені композиторами для дітей шкільного віку. Так, студенти грають ці твори на музичному інструменті, співають хорові голоси або мелодійну лінію (якщо шкільну пісню створено для учнів молодшого шкільного віку), навчаються розспівувати дітей, працювати над фрагментами шкільної пісні. Це передбачає виконання студентом навчальних диригентсько-технічних вправ спрямованих на формування й розвиток диригентсько-технічних умінь. Викладач залучаючи студента до самостійної роботи над диригентською технікою пропонує ознайомитись із працями таких хорових диригентів як А. Єгоров «Нариси за методикою викладання хорових дисциплін», К. Птиця «Нариси за технікою диригування хором», С. Казачков «Диригентський апарат та його постановка», В. Соколов «Робота з хором», Г. Дмитриєвський «Хрестоматія з диригування», К. Ольхов «Про диригування» де зазначається, що техніка диригування слугує досконалим і тонким інструментом в умілих руках хорового диригента під час передавання хору виконавського задуму [28; 55; 56; 64; ].

Зазначимо, що досвідчені керівники хорових колективів мають різні думки про становлення ролі техніки диригування у хоровому мистецтві. Багато диригентів добре розуміючи важливу роль диригентської техніки в творчій роботі зазначають про значимість художньої інтуїції, що без справжнього музичного виховання та оволодіння диригентською технікою ніколи не постане достатньою умовою для розуміння та виконання музики. Інші недооцінюють роль диригентської техніки під час роботи диригента з хоровим колективом, вважаючи її другорядною. До третьої групи входять митці, які відносяться до техніки диригування як до існуючого факту. Так Л. Маталаєв зазначає, що навчання професії диригента містить багато специфічних складнощів, які обумовлюються її особливостями [44].

В. Орлов розглядаючи категорію працівників освіти, змістом діяльності яких є формування й розвиток художньо-естетичної культури підростаючого покоління засобами різноманітних видів і жанрів мистецтва визначає їх як вчителів мистецьких дисциплін. Останні як фахівці освітньої галузі мають змогу працювати у загальноосвітніх школах, професійних навчальних закладах різних рівнів акредитації, де серед них виокремлюють вчителів музики [57].

Диригентсько-хорове навчання передбачає як практичні, так й індивідуальні заняття з хорового диригування. Ці заняття виступають як діяльнісний засіб розвитку музичних здібностей, просторових уявлень, вольових властивостей, зорової та слухової пам’яті, особистісних якостей. Т. Адорно зазначає: «Людина виховується як цілісна особистість. Не можна спочатку формувати музичні якості, а потім привчати до праці, спочатку займатись естетичним вихованням, а потім переходити до фізичного… Особистість розвивається не частинами, а цілісно» [1, c. 19].

Під час диригентсько-хорового навчання студенти вивчають хорові твори. Хоровий твір є засобом одержання студентом знань, умінь і навичок під час індивідуальних і практичних занять із хорового диригування. Хоровий твір є носієм емоційцно-естетичної інформації.

В процесі фахової підготовки майбутній учитель музики вчиться свідомо слухати й розуміти хорові твори, а також розуміти прекрасне в диригентських рухах. У студентів формується емоційно-естетичне відношення до музичних звуків та сценічного руху. За допомогою внутрішнього відчуття життєвих явищ вони привчаються в диригуванні відтворювати прекрасне. Так, оволодіння студентом диригентскими прийомами та вміннями уможливилює під час навчальної роботи над хоровим твором здійснення вибору доцільних диригентських прийомів і вмінь для відтворення художнього задуму виконання цього твору. Інтерпретація музичного твору є таким навчальним об'єктом, на прикладі якого з найбільшою повнотою відбувається переосмислення набутих знань і диригентсько-технічних умінь.

Диригування в процесі свого історичного розвитку, що пов'язаний із трансформацією композиторського мистецтва, пройшло декілька стадій, що передбачало нові принципи виконання хорової музики. Розглядаючи це Л. Безбородова зазначає, що в минулому особистість, яка відбивала такт і опікувалась лише ритмічною зіграністю учасників свого оркестру, прекрасним звучанням із збереженням авторських нюансів, зміною темпу, поступилася місцем розсудливій особистості, яка є неповторною індивідуальністю, художником. Так музиканта, який відтворював музику, було замінено на музиканта-творця [7, с. 11].

У музичній енциклопедії диригент (від лат. dirigio – спрямоую, керую) – людина, яка працює з виконавським колективом над підготовкою музичного твору до концертного виконання [50, с. 175].

Спираючись на дослідження Л. Безбородової зазначимо, що дослідниця особистість диригента визначає як актора, режиссера виконання, вихователя виконаського колективу [7, с. 11].

При цьому А. Пазовський зазначав, що «диригент живе у своїй творчості двома «Я». Перше Я – його торча фантазія, що містить в собі уяву, почуття, темперамент. Друге Я – розум диригента, який контролює і спрямовує творчий процес думкою, логікою розвитку музичного образу» [60, с. 350].

У річищі цієї думки Г. Шерхен підкреслював, що «диригент – найінтелектуальніша фігура у виконавському мистецтві» [23, с. 216].

Дослідники Р. Кофман, І. Мусін, Г. Єржемський виявляють у структурі діяльності диригента виконавський, педагогічний та управлінський компоненти. Плеяда музикантів створили низку концертних програм Д. Бортнянський, О. Кошиць, В. Якуб'як, С. Турчак, І. Бланков, В. Гуцал, М. Колесса, Т. Сидоренко-Малюкова, Д. Загрецький тощо. Поряд із тим, хорові диригенти С. Турчак, В. Сіренко, А. Авдієвський, Є. Савчук – створили оркестри та хори світового рівня. Диригентсько-виконавське мистецтво, на думку Л. Безбородової, постає як творча передача художніх намірів диригента колективу виконавців за допомогою диригентських засобів виразності до складу яких входять диригентский жест, виразна міміка та пояснювальне слово диригента під час репетиції. Диригентсько-виконавське мистецтво вдосконалюється в процесі систематичної роботи диригента з хором [7, с. 11].

К. Мединь зазначає, що диригування хором є процесом виконавської творчості, що містить всі компоненти диригентських рухів [46, с. 52].

У працях М. Багриновського, С. Казачкова, М. Колесси, М. Малька, І. Мусіна, К. Ольхова та інших значна увага приділена саме виконавському компоненту у структурі диригентско-хорової діяльності диригента Так, М. Колесса зазначає: «Диригування – це таке саме виконавське мистецтво як спів, гра на скрипці, кларнеті чи на якомусь іншому інструменті» [35, с. 3].

Поряд із тим Л. Безбородова диригування визначає як важливу частину музичного виконавства, де більш глибоко виявляється його сутність [7, с. 7].

Вступаючи до вищого навчального педагогічного закладу особистість знає про вимоги вступу, серед яких постає наявність первісних знань із музичного мистецтва, вмінь гри на музичному інструменті, співу шкільної пісні. Так, під час вступних іспитів виміряється рівень музичних здібностей особистості, що прагне оволодіти в майбутньому фаховими компетенціями для музично-педагогічної діяльності у загальноосвітній школі.

С. Рубінштейн зазначає: «Здібності людини – це спорядження, яке виковується не без її участі» [68, с. 547].

«Здібності – це індивідуально-психологічні особливості індивіда, що є умовами успішного здійснення нової діяльності, і що виявляють відмінності в динаміці оволодіння необхідними для неї знаннями, уміннями і навичками» [12, с. 145].

Зазначимо, що такі природні музичні здібності студентів як абсолютний слух, почуття ритму, наявність тембральної колористичності голосу тощо можуть бути обмежені від народження. Однак В. Буряк зазначає, що «здібності до особистісного розвитку таких меж не мають» [16, с. 161].

Н. Коломинський зазначає, що «джерелом пізнавальних процесів є генетичні і природні особливості індивіда, але рівень їх розвиненості і особливо змістова характеристика залежать від широти та суб'єктивного досвіду соціальних за своєю суттю взаємозв'язків індивіда як особистості» [36, c. 60].

Під час фахового навчання здійснюється розиток музичних здібностей студентів, які навчаються свідомо сприймати музику насолоджуючись красою співзвучності, висловленими автором почуттями та музичною думкою.

У зв'яку з цим, доцільним є здійснення розгляду поняття «сприймання». З філософської точки зору поняття сприймання розглядається як «чуттєве відображення предметів та явищ об'єктивної дійсності в сукупності притаманних їм властивостей при безпосередній дії на органи чуття. Термін «сприймання» має два значення: 1) образ предмета, що виникає як результат процесу сприймання; 2) процес формування цього образу. Чуттєве джерело сприймання – відчуття» [79, с. 660].

З психологічної точки зору поняття сприймання (сприйняття) розуміється як «процес відображення предметів і явищ об'єктивної дійсності, що діють у даний момент на аналізатори людини. За своїм походженням сприймання є рефлекторним процесом. І. Павлов довів, що в основі сприймань лежать умовні рефлекси (тимчасові нервові зв'язки), що утворюються в корі великих півкуль головного мозку під впливом дії навколишніх предметів і явищ, які є комплексними подразниками». До того ж, дослідниками розглядаються такі поняття як навмисне сприймання (довільне) і ненавмисне сприймання (мимовільне), що ми також враховували в нашому дослідженні [62, с. 176-177].

В українському педагогічному словнику поняття сприймання або перцепція розглядається як «відображення предметів, явищ об'єктивного світу, що діють у даний момент на органи чуття людини. Фізіологічною основою сприймання є тимчасові нервові зв'язки в корі великих півкуль головного мозку, які утворюються під впливом стійких комбінацій різних подразників. На відміну від відчуттів, що відображають лище окремі властивості або якості речей матеріального світу, сприймання дає цілісний образ. Сприймання – чуттєва основа абстрактно-логічного мислення, формування понять. Сприймання характеризується індивідуальними особливостями, що виявляються у точності, швидкості й повноті відображення об'єкта, співвідношенні в цьому процесі аналізу й синтезу, образних, раціональних та емоційних його компонентів» [19, с. 318].

Під час розгляду означеної проблеми ми враховували той факт, що людина сприймає світ у русі. Неперервна зміна рухових відчуттів супроводжує людину на протязі всього життя. Диригентське мистецтво широко використовує можливості впливу руху на людину. Сучасна наука орієнтує на те, що рух – це властивість людини викликають певні зорові відчуття залежності від діапазону і швидкості руху. Зважаючи на те, що сприймання та відтворення руху, комплексу рухів вимагає систематичного тренування й порівняння, ми можемо виділити педагогічний аспект зазначеної проблеми.

На заняттях із хорового диригування студенти навчаються професійно сприймати не тільки хорові твори різні за стилем і жанром, але і диригентські рухи. У педагогічній роботі викладача з хорового диригування демонстрація студенту правильного виконання диригентського прийому є обов'язковим компонентом такого навчання. Під час такої демонстрації студент зорово сприймає правильне виконання диригентського руху. Залучення студента до відвідування концертів хорової музики, перегляду відеофрагментів із виконанням різних типів хорових колективів музичних творів, також сприяє розвитку зорового сприйняття, аналітичних умінь у цьому процесі.

Розглядаючи питання розвитку зорового сприйняття майбутнього вчителя музики під час оволодіння диригентсько-технічними вміннями ми спирались на дослідження С. Головатого, який зазначає, що «людське зорове сприйняття відзначається «вузькістю». Пучок променів, які йдуть з ока людини у напрямку оглядуваного предмету дорівнює приблизно тридцяти градусам. А поля ясного зору становить зовсім невеличку зону. Внаслідок цього людина чітко бачить лише маленький фрагмент об'єкту, що ним спостерігається» [18, c. 109].

Як показує практика, у процесі спостереження студентом за роботою викладача над хоровим твором або за роботою хорового диригента зі співаками над вокально-хоровими труднощами розвивається його художнє мислення. «Художнє мислення можна визначити як функцію свідомості індивіда, що спрямована на виконання професійних обов'язків учителів мистецьких дисциплін та інтегрує в собі психолого-педагогічну і художньо-естетичну сфери діяльності педагога. Особливість художнього мислення полягає в тому, що воно вносить творчий елемент у навчально-виховний процес, створюючи різноманітні комбінації елементів у попередньому досвіді. Різноманітність комбінацій, які можуть буть створені з людських реакцій на спілкування з творами мистецтва, робить художньо-педагогічну діяльність багатоваріантною і складною» [54, с. 358].

Спираючись на дослідження О. Ручаєвської, яка виділяє п'ять рівнів музичного сприйняття пов'язаних із тілесними асоціаціями, ми розглядаємо процес навчальної роботи студента над диригентсько-технічними труднощами в хоровому творі як такий, що вбирає самоаналіз і самоконтроль студента над своїми навчальними діями. Перший рівень – фізіологічний, автор розглядає як такий, на якому виникають поза музичні, асоціації, що пов'язані з гучністю, тембром, швидкістю зучання. Другий, елементарно-асоціативний, фонічний характеризується виникненням елементарних звукових і зорових асоціацій, що передбачають зв'язок музики з позашкільною дійсністю. Наступний рівень музичних асоціацій уможливлює віднайдення жанрових та інтонаційних з'язків хорового твору з іншими явищами музичної дійсності, окремими жанрами, темами, диригентсько-технічними засобами. На четвертому рівні, хоровий твір постає акумулятором соціально-ціннісних почуттів, де звуковий музичний матеріал організується систематично, зуконаслідування усвідомлюється як зображення, художня метафора, інтонаційний першообраз. Протікання п'ятого рівня відбувається під час визначення ідейного задуму хорового твору, де враховується тематизм, тематичний розвиток, музична драматургія [70, с. 77].

Наші спостереження засвідчують, що навчальна дільність студента над хоровим твором починається зі сприйняття музичного твору, під час якого розгортається відповідний слуховий образ. О. Воронцова розглядає слуховий образ як асоціативно-чуттєвий, тому що являє собою складну інтермодальну асоціацію слухових, зорових, просторових і часових уявлень [17].

«У людей з високорозвиненим внутрішнім слухом має місце не виникненення слухових уявлень після зорового сприйняття, а безпосереднє чуття очима, перетворення зорового сприйняття нотного тексту в зорово-слухове сприйняття. Іншими словами внутрішній слух освіченого музиканта характеризується не просто яскравістю музичних слухових уявлень, а своєрідним сплавом цих уявлень із зоровими образами нотного тексту» [77, с. 165].

Зазначимо, що у процесі сприймання музичних творів виникає процес «внутрішнього інтонування». Цей процес дослідники А. Вербов, П. Голубев, П. Дмитриев, Л. Євтушенко, Г. Урбанович, Ю. Юцевич та інші у своїх працях охарактеризовують як неусвідомлене, мимовільне співіснування слухача з музикою що звучить. У музичній психології це явище визначається як перцептивна вокалізація [87].

Л. Арчажникова художній образ розглядає як «систему, що формується у свідомості людини, головним елементом якої в музичному мистецтві є музично-слухові уявлення» [4, с. 40].

Ю. Борєв вважає, що «художній образ – форма мислення в мистецтві» [13, с. 143].

Розглядаючи пам'ять і мислення особистості Н. Ветлугіна, І. Кріс, С. Науменко, К. Стеценко, Ю. Цигарелі та ін. стверджують, що художні образи музичного твору обумовлюють їх специфічність.

Поряд із тим, дослідження щодо художньо-образної пам'яті особистості здійснювались такими психологами як О. Костюк, В. Петрушин, С. Рубінштейн, Б. Теплов та іншими. Так, Б. Теплов стверджує, що світ музичних образів не можна зрозуміти «сам по собі», і сприйняття музичного твору уможливлюється тільки в контексті інших засобів пізнання, що виходять за рамки музики [78, c. 23].

До того ж, такі вчені-психофізіологи як Н. Бернштейн, С. Максименко, Л. Роговик, Л. Чхеідзе та інші стверджують, що відповідний руховий образ утворюється завдяки емоційній чутливості особистості до слухового образу, та роботи психомоторики. На думку вчених, рухова інформація кодується мозком у повному і стислому вигляді. Так, кодування у повному вигляді необхідне для розгортання процесу руху в деталях, а в стислому вигляді для здійснення особистістю планування цього процесу. Встановлено, що свідомість не керує окремими рухами, а сприяє їх спрямуванню та корекції, що відбувається завдяки забезпеченню свідомістю функціонування механізму згортання програм руху за певним кодом, із подальшим розгортанням цього коду в реальну дію [42], [67].

Важливим моментом вдосконалення диригентсько-технічних умінь майбутніх учителів музики є активізація аналітичної діяльності з метою розширення асоціативного фонду художньо-естетичного досвіду. Навчальна діяльність студента над хоровим твором передбачає глибоке проникнення в сутність музичного образу музичного твору, логіки розкриття його характерних особливостей, смислових значень загальної драматургії цього твору. Так, О. Шульпяков розглядаючи проблему пошуку художнього образу зазначав: «Шукай образ знайдеш техніку досягнення образу» [85, с. 54].

Висловлений студентом художній образ під час виконання інтерпретації хорового твору вбирає риси його індивідуальності. Тому, опанування змісту художнього образу передбачає рефлексію, під час якої студент глибше пізнає себе, свій внутрішній світ. Це приводить студентів до використання різних джерел пізнання для розширення меж власного розуміння музичного образу. Таким чином, формується слухо-емоційне уявлення майбутнього керівника, яке дає усвідомлення всіх складових компонентів із яких складається художній образ. Це слухо-емоційне уявлення допомагає студенту глибоко проникнути в суть образу, сприяє усвідомленню важливості використання диригентських прийомів.

Здатність до творчості у зв'язку з умінням аналізувати форми природи була предметом досліджень Б. Ананьєва, Л. Виготського, М. Волкова, Є. Ігнатьєва, В. Кузіна, Б. Юсова, П. Якобсона та інших. Спираючись на ці дослідження О. Бурська розглядаючи питання виконавського почуття музичної форми розуміє музичну форму як «системне ціле, в якому існує логічний взаємозв'язок частин та їх субординація за іманентними законами природного функціонування цілого. У такому розумінні музична форма є конструкцією, композицією. З погляду такого трактування форми у виконавському плані вибудовується загальне структурне бачення, послідовність та часова динаміка музичних подій, архітектоніка твору, його художня драматургія. Коли ж, слідкуючи за загальним контуром, думка проникає в глибини звучання, чіткі межі структури розчиняються у зовні неперервному потоці, структурний стрижень переходить у внутрішньо динаміку форми, її часову спрямованість за вузловими точками драматургії» [14, с. 12 ].

В. Аллахвердов аналізуючи взаємодію форми та змісту твору мистецтва відстоює думку, що основою могутнього впливу мистецтва на людину є протиріччя форми та змісту твору. Це протиріччя розглядається багатьма дослідниками як сутність естетичного впливу мистецтва на особистість [2, c. 126].

Спираючись на дослідження М. Старчеус щодо фахового розвитку музиканта необхідно зазначити, що виховання у майбутнього вчителя музики почуття форми пов'язане сааме зрозкриттям внутрішнього смислу хорового твору з особливою цілісністю звучання, поєднанням глибини задуму, довершеності техніки і ясності концепції [75, с. 589].

Т. Бібікова вважає, що утворена на основі фабули, сюжету інтонаційно-звукової графіки «чуттєва тканина переживання» є носієм музичного смислу [9]. Так, під дією внутрішньої форми твору збуджується відчуття студентом руху музичної думки в хоровому творі. О. Бурська стверджує, що «думка виконання слідкує за опорними, вузловими моментами форми, залишаючи імпровізаційності деталі виконання» [15, с. 15].

Ясне уявлення студента про художнє виконання хорового твору, розміщення співаків виконавського колективу у просторі сцени по відношенню до предметів, які використовуються під час виконання – необхідна умова для правильного вибору місця розташування диригента, диригентських позицій, динамізму диригентських рухів. Враховуючи це викладач пропонує студенту ознайомитись із особливостями формування хорових колективів різних типів і видів, та можливих варіантів їх розташування на сцені.

Використання співаками музичних інструментів під час співу, сценічної атрибутики, костюмів, елементів танцю, все це створює хорову композицію. Будь-яка композиція повинна складатись за визначеною формою, і основою композиції постає музична форма хорового твору. Зовнішня форма побудови композиції може бути як симетрична, так і асиметрична. Для того, щоб організувати рух співаків по сцені під час співу, проконтролювати правильність побудови композиційної форми необхідно під час планування композиції на папері легкими лініями промалювати перспективу руху. Засвоєння правил побудови простої форми хорової композиції буде слугувати міцною базою не лише в побудові більш складних композицій за формою, але і у вирішенні художньо-виконавських задач під час відтворення інтерпретації хорового твору.

О. Сапожнік зазначає: «При взаємодії суб’єкта з об’єктом в мистецтві відбувається формування людини як суб’єкта певного творчого процесу, а деякою мірою як суб’єкта культурно-історичного процесу» [72, с. 22].

Під час навчальної роботи студентів над хоровою постановкою викладачу необхідно керуватись тим, щоб ця робота мала свідомий, цілеспрямований методично-послідовний характер. Головними засадами цього процесу повинні стати: по-перше, вивчення форми хорової композиції як певної просторово-часової структури; по-друге, визначення щодо диригентських прийомів і вмінь, які доцільно застосовувати у цьому процесі організації репетиційної роботи виконавського колективу.

Виконання завдань із певної хорової сценічної постановки, насамперед, потребує відповідності з методикою послідовності виконання роботи створення ескізу постановки, де заздалегідь визначені співвідношення її компонентів. Ескізна робота є проміжним ланцюгом, та спрямована на досконале засвоєння хорової композиції. У процесі такої роботи майбутній керівник хорового колективу глибше пізнає конструктивно-композиційні особливості хорового твору, його інтонаційно-виразну сутність і образно-емоційний зміст. Студент повинен знати, що залучення співаків до виконання ескізу передбачає повільний темп, використання паузи для здійснення студентом аналізу своїх навчальних дій. Спочатку, студенти сприймають ескіз частинами, а згодом в цілому під контролем викладача, який враховує помилки під час виконання студентами диригентських прийомів, і націлює до самоконтролю в цьому процесі. Поступово студент засвоює, що відпрацювання певної хорової композиції відбувається в такій самій послідовності, в якій відбувалось створення ескізу. Таким чином, виконавське почуття форми хорової композиції постає як здатність керівника хорового колективу осягнути інтонаційно-пластичні форми в особливому смисловому полі. Диригентська підготовка студентів має враховувати глибинні зв’язки інтонаційної форми музики та її художньої образності. Пластика інтонаційних форм вимагає пошуку відповідної їм вокально-хорової техніки.

Враховуючи кращі традиції диригентсько-хорового розвитку студентів і гуманістичний характер їх фахового навчання, ми спирались на природовідповідність, як важливий фактор формування й розвитку диригентсько-технічних умінь майбутніх учителів музики. Тому, на наш погляд, крім традиційних дидактичних принципів доцільно в межах запровадження особистісно-зорієнтованого навчання в практиці музичної освіти дотримуватись ряду принципів диригентсько-хорового навчання, що будуть сприяти правильній організації самостійної діяльності студентів за допомогою інформаційних засобів навчання. Визначимо провідні принципи, що лежать в основі диригентсько-хорової підготовки майбутніх учителів музики у процесі фахового навчання у вищому навчальному педагогічному закладі.

***Принцип доступності*** полягає у відповідності хорового твору за навчальним планом як навчального матеріалу, методів і засобів навчання рівню диригентського розвитку майбутнього вчителя музики, а також передбачає його готовність до сприйняття фахових знань під час навчання, «дотримання правил від простого до складного» [80, с. 112].

Як показує практика, формування у студентів диригентсько-технічних умінь під час фахового навчання у вищому навчальному педагогічному закладі не потребує використання хорових творів із хорових концертів, духовних хорових концертів, або фрагментів із опер. Оскільки диригентсько-хорова підготовка майбутніх учителів музики передбачає їх підготовку до педагогічної роботи з учнями шкільного віку, тому ознайомлення студентів із шкільними піснями, обробками народних пісень приносить більше позитивних результатів і користі, й постає доступним навчальним матеріалом для студентів. Враховуючи те, що на етапі формування в майбутнього вчителя музики диригентсько-технічних умінь він недостатньо володіє вокальними вміннями для того, щоб співати й аналізувати вокально-технічні труднощі в мелодійній лінії кожної хорової партії музичного твору. Тому доцільно до навчальної роботи студента над диригентською технікою залучати хорові твори що є нескладними для вокального виконання. У цьому процесі студент також грає хорову партитуру на музичному інструменті, й оволодіває навичками читання хорових партитур, які відрізняються за музичною формою, музичною фактурою, видом і типом хору тощо. Доступності засвоєння майбутнім учителем музики певних диригентських прийомів сприяє використання викладачем хорових творів що містять: просту двочастинну, тричастинну або куплетну музичну форму; двохголосся, трьохголосся, чотирьохголосся; літературний текст рідною мовою.

Разом із тим, процес формування в майбутніх учителів музики диригентсько-технічних умінь передбачає використання можливостей комп’ютеру та міжнародної мережі Інтернет. Залучення студентів до самостійної навчальної роботи з використанням складних комп’ютерних музичних програм, Інтернет-технологій призводить до того, що студенти уникають виконання такого виду навчальної діяльності. Студенти музичних факультетів не мають достатнього досвіду навчальної роботи над хоровим твором у цих програмах із використанням сучасних Інтернет-технологій. Підвищенню інтересу студента до самостійної навчальної діяльності за допомогою комп’ютера, а також набуттю досвіду використання можливостей сучасної інформаційної техніки у навчальній роботі над хоровим твором, диригентською технікою сприяє: залучення студента до використання простих комп’ютерних музичних програм; спонукання до здійснення пошуку даних у мережі Інтернет; перегляду відео фрагментів, які містять відеоматеріал щодо виконання хоровими колективами хорових творів.

***Принцип взаємозв’язку диригентських засобів.*** Реалізація цього принципу дозволяє створити фонд для виконання студентом природних, доцільних диригентських жестів під час висловлення інтерпретації хорового твору. У процесі навчальної роботи студента над формуванням і розвитком диригентсько-технічних умінь є можливість розвитку диригентського апарату залучаючи такі диригентські засоби як міміка, артикуляція, погляд диригента. Ці диригентські засоби хоровий диригент активно використовує під час репетиційної роботи з хоровим колективом над вокально-технічними труднощами у хоровому творі. Хоровий диригент використовує диригентські засоби комплексно для ефективного впливу на співаків, а також для висловлення диригентських намірів щодо інтерпретації хорового твору. Мова йде також про інтонаційну виразність диригентської пластики, в основі якої лежить ліга від першого до п’ятого пальця руки диригента. Така пластика кистьових рухів забезпечує «цілісність руки» під час диригування студента хорового твору. Об’єднуючий рух руки уможливлює забезпечення уявного подовження звуку, і його перехід у наступний звук. При цьому, рука проходить ту відстань між долями, яка за визначеним метроритмом є необхідною. Залежно від потрібного музичного штриха диригентський рух може мати характер безперервності, або бути дискретним. Виконання студентом навчальних вправ без аналізу кожного диригентського засобу, пошуку вдалого варіанту виконання диригентського руху не постане результативним, навіть за умови використання навчальної наочності. Відпрацювання майбутнім учителем музики вміння використання кожного диригентського засобу з метою виразного висловлення своїх диригентських намірів має місце на різних етапах навчальної роботи над хоровим твором – як під час виконання ауфтакту до вступу (при зосередженні уваги співаків за допомогою міміки, погляду, артикуляції для налаштування їх на відповідний характер музичного твору, його темп, виконання музичного штриху), так і під час відпрацювання фрагментів хорового твору, що містять диригентсько-технічні труднощі. Це здійснюється для забезпечення розуміння студентом значимості кожного диригентського засобу в комплексному застосуванні під час диригування хорового твору. При цьому необхідно враховувати те, що свідоме оволодіння студентом уміння комплексного застосування диригентських засобів під час диригування хорового твору забезпечує сталість набутих диригентсько-технічних умінь, дає можливість студентам здійснювати самоконтроль і самокорекцію.

Варто також виділити ***принцип домінуючої ролі диригентсько-технічних вправ,*** який реалізується під час диригентського навчання майбутніх учителів музики шляхом виконання ними різноманітних диригентсько-технічних навчальних вправ. У процесі формування диригентсько-технічних умінь студент запам’ятовує послідовність виконання диригентських рухів, навчається виконувати диригентські схеми, оволодіває диригентськими прийомами, і тому викладачу необхідно спрямовувати його до використання набутих умінь і знань під час диригування диригентсько-технічних вправ. Більше уваги потрібно надавати диригентсько-технічним вправам, які містять приклади різних типів хору, оскільки вони передбачають використання різних диригентських позицій. Диригентсько-технічні вправи які містять ритмічні труднощі потребують не тільки використання студентом певних диригентських прийомів, а й сприяють залученню під час навчальної роботи усіх видів пам’яті – слухової, зорової, мовленнєво-рухової та моторної.

Для успішного вирішення навчальних завдань щодо вивчення хорового твору корисним постає створення викладачем диригентсько-технічних вправ на нотному матеріалі цього твору. Під час представлення студенту навчальної вправи викладач ставить перед ним навчальну задачу. Г. Балл поняття «навчальна задача» розуміє як систему до якої входять такі компоненти як предмет задачі та вимоги задачі. На думку Ю. Машбіця, навчальні задачі повинні бути спрямовані на засвоєння студентами системи засобів, які гарантують результативність навчальної діяльності. Дослідник зауважує, що «у більшості навчальних задач прямим продуктом роботи над ними є виконавча частина. Прямим продуктом розв’язання цих задач має бути свідоме виділення їх основних орієнтирів, свідомий вибір шляхів розв’язання. Учні повинні усвідомлювати задачу, її структуру та засоби її розв’язання» [45, с. 76-78; 34; 6].

Не менш важливим під час навчальної роботи студента над диригентсько-технічною вправою є спонукання його до здійснення оцінки власних навчальних дій, що стимулює його до визначення способу правильного виконання навчальних завдань. У цьому процесі студент повинен уміти критично ставитись до отриманого навчального результату, корегувати диригентські жести. Оволодіння студентом рядом послідовних і взаємопов’язаних оцінних дій сприяє свідомому використанню диригентських прийомів під час формування диригентсько-технічних умінь, якими він буде користуватись упродовж усієї практики.

Вважаємо доцільним також виділити ще один принцип – ***принцип раціонального використання мінімальності й масштабності диригентських рухів*** зміст якого полягає в тому, що диригентські рухи повинні відповідати творчому задуму диригента щодо виконання хорового твору. Це передбачає триєдність у моменті виконання диригентського руху: внутрішньо-слуховий образ, художній праобраз (художній ідеал), реальне акустичне звучання музики. О. Бурська, І. Гринчук одностайно розглядають принцип мінімальності, точніше доцільності рухів диригента як основу «звуковідповідності» виконавської техніки, приведення її у механізм безпосередньої передачі слухового образу в його «акустичний еквівалент» [15; 20].

Даний принцип забезпечує розкутість диригентського апарату майбутнього вчителя музики при усвідомленні своїх потенційних диригентських можливостей, а набуття студентом уміння вільного оволодіння різними амплітудами диригентського жесту уможливлює виконання часткових і загальних кульмінацій хорового твору. Така навчальна робота студента передбачає здійснення аналізу диригентського руху за певною диригентською схемою, яка відпрацьовується шляхом багаторазового повторення з використанням як невеликої амплітуди диригентського руху, так і великих за амплітудою диригентських жестів. Цей принцип передбачає здійснення викладачем педагогічної установки щодо виявлення студентом наполегливості під час відпрацювання диригентських прийомів і оволодіння фаховими знаннями, адекватного реагування на невдачі або тимчасові труднощі, здійснення аналізу причин неправильного виконання диригентського прийому. Під час такої навчальної діяльності відбувається одночасна реалізація умовної та практичної поведінки студента, що передбачає здійснення самоконтролю над навчальними діями.

У зв’язку з цим М. Колесса зазначав «У моєму розумінні диригент саме той, хто найменше махає руками» [47, с. 18].

Багатовікова диригентсько-хорова практика довела, що вільний рух хорового диригента зрозуміло передає співакам зміст композиторського задуму, і є віддзеркаленням його власного ставлення до музичного твору. Використання хоровим диригентом вільного диригентського жесту впливає на висловлення інтерпретації хорового твору, та уможливлює наповнення її динамізмом і контрастністю. Це впливає на активність хорових співаків під час художнього виконання даного хорового твору, їх вольове висловлення емоційного стану, інтересу до виконавського процесу. ***Принцип свободи й природності диригентського жесту*** ми розглядаємо як прогресивний шлях до знаходження певних закономірностей диригентського виконання, їх систематизацію, більш цілісне проникнення в сутність музичного тексту хорового твору із здійсненням детального аналізу його характерних особливостей. Цей принцип забезпечує функціонування горизонтальної інтегративної та вертикальної ліній. В. Кандинський лінію розглядає як слід рухомої точки, що виникає із руху в результаті знищення вищого, замкнутого стану спокою. Так із статичного стану здійснюється перехід у динамічний стан [29].

Необхідно зазначити, що диригентський жест бере свій початок із такого першоджерела як ауфтакт до вступу, і є інформаційним носієм, що забезпечує подальше наповнення музичної думки. Оволодіння студентом уміння виконувати диригентські рухи вільно й природно уможливлює висловлення ним музичної думки в межах даного метро ритму. Засвоєння й виконання студентом диригентського руху відбувається з використанням різних диригентських позицій. Завдяки створенню викладачем проблемних і творчо-пошукових ситуацій під час навчальної роботи студента над диригентською технікою, спрямуванню його до здійснення самоаналізу диригентських дій уможливлюється набуття ним умінь логічно обґрунтовувати доцільність виконання певного диригентського малюнку, який не тільки відображає характерні особливості даного хорового твору, але й забезпечує багаторівневу комунікацію під час диригування виконавським колективом.

***Принцип спірально-сконцентрованого пошуку творчих орієнтирів*** полягає у залученні студентів до творчої діяльності під час навчальної роботи над хоровим твором, і базується на об’єктивному прагненні студента до самозростання. Під час розгляду даного принципу ми спирались на те, що завданням учителя музичного мистецтва є не стільки демонстрація учням набутих диригентсько-технічних навичок, скільки їх використання під час вокально-хорової роботи з учнями загальноосвітньої школи. «Хоровий спів – найголовніший засіб художнього виховання в школі: він є невід’ємною складовою частиною естетичного виховання, великою організуючою та дисциплінуючою силою виховання учнівського колективу» [58, с. 112]. Тому під час диригентсько-хорового навчання, оволодіння студентом диригентськими прийомами не повинно зводитись до механічного заучування. Майбутній учитель музики повинен не тільки засвоїти правильність виконання певного диригентського прийому, але й усвідомити роль даного прийому у хоровому звучанні музичного твору.

Розвиток творчих орієнтирів по спіралі передбачає поступове введення до навчальної програми хорових творів що містять диригентсько-технічні труднощі, а згодом за рахунок залучення студента до самостійної навчально-пізнавальної діяльності вивчення творів великої форми. Це також передбачає вибір майбутнім учителем музики способів дослідження хорової партитури, його здатність мислити розкуто й творчо для художнього виконання хорового твору.

Отже, розглядаючи сутність диригентсько-хорового навчання майбутніх учителів музики під час фахової підготовки у ВНЗ нами розглянуто особливості диригентської школи у мистецькій освіті. Розглядаючи дисципліну «Хорове диригування» як складову фахової підготовки майбутніх учителів музики ми розглянули форми навчальної роботи зі студентами. Розуміння сутності поняття «диригентський прийом» уможливило визначення типів прийомів навчальної діяльності в процесі засвоєння студентами основ диригентської техніки. Визначено етапи засвоєння диригентського прийому. Розглянуто поняття «здібності», «сприймання» у ході розгляду способів удосконалення диригентсько-технічних умінь студентів. Визначено та окреслено провідні принципи диригентсько-хорової підготовки.

**1.2. Диригентська техніка – необхідна умова диригентсько-хорового розвитку майбутніх учителів музики**

Підготовка майбутніх учителів музики до вокально-хорової роботи з учнями загальноосвітньої школи забезпечується наявністю таких чинників як: розвиток диригентсько-технічних умінь майбутніх учителів музики, спонукання до розширення музично-виконавського репертуару; організація виконавської діяльності в навчальному хоровому колективі; спрямування на майбутню музично-педагогічну діяльність. Оволодіння майбутніми вчителями музики диригентсько-технічними вміннями починається в класі хорового диригування на індивідуальних заняттях, де концертмейстер ілюструє звучання хорового твору. На практичних заняттях із хорового диригування студенти аналізують багато шкільних пісень із хорових творів, диригують, з’ясовують доцільність використання диригентських прийомів. У цьому процесі студенти навчаються займати диригентську постановку, стійке положення ніг, що передбачає вільне положення його тулубу, рук, голови. Таке вільне положення, на думку українського психолога Г. Щокіна уможливлює не тільки естетичний вигляд особистості, а ще означає «впевненість особистості в собі, виражену самосвідомість, розкутість і увагу до навколишнього світу заради інтенсивних відносин із ним» [86, c. 69]. Розглядаючи питання правильної диригентської постановки ми керувались визначеннями С. Казачкова – «природність, економність, виразність».

Необхідно зазначити, що сприйняття рухового аспекту у диригентському виконавстві пов’язане з поняттям «техніка», яке в музичному виконанні має свої трактування. У вузькому значенні поняття «диригентська техніка» означає здатність диригента опановувати диригентськими прийомами для виконання хорового твору. В широкому розумінні «техніка» передбачає психологічну установку на виконання виробленої інтерпретації, та містить художній аспект. Відвідування концертних виступів творчих музичних колективів під керівництвом талановитих диригентів призвело Кан-Шпейлера до думки, що впевнене володіння диригентом технікою диригування спонукає його до спрощення зовнішньої манери диригування [31].

Диригування за визначенням К. Ольхова, це своєрідний переклад музики на мову жестів і міміки, переведення звукового образу в зоровий з метою керування колективним виконавством [56, с. 22].

Поряд із тим, Л. Маталаєв вважає, що техніка диригента – це безпосереднє відтворення диригентом музичного твору за допомогою рухів рук, а також результат складного психологічного процесу свідомості та перетворення музики [44, с. 186].

К. Пігров свого часу зазначав: «Керування хором вимагає від диригента певної технічної вмілості, якої треба вчитися, і яка в практичній діяльності поступово набирає індивідуальних особливостей, а часом і механічних штампів» [61, с. 118].

На думку Ш. Мюнша, диригент який не наділений особливими природними здібностями повинен обов'язково набути вміння диригентської техніки, що не приходить сама по собі, і потребує набуттґя диригентських умінь [52. с. 19].

На думку К. Ольхова, диригентська техніка, як сукупність використовуваних прийомів у мистецтві, постає лише засобом втілення творчого задуму хорового диригента [55, с. 42].

В. Подуровський вивчаючи питання щодо психологічної корекції музично-педагогічної діяльності стверджує, що робота над технікою диригування сприяє розвитку такого цілого, як внутрішні музичні ресурси та руховий апарат студента [ 65, с. 164].

З цього приводу В. Крицький зазначає: «Технічна досконалість є обов'язковою складовою ефективності виконавської діяльності. Адже для того, щоб виконавський задум був адекватно реалізований, виконання повинно бути технічно досконалим. Технічна здатність кожного виконавця надзвичайно індивідуальна» [38, с. 8].

«Шкільний учитель повинен володіти чіткою виразною диригентською технікою, дбати про ансамблевість хорового співу, працювати над дикцією, інтонацією, звуковибудовуванням тощо… Очевидно, слід шукати нові шляхи доповнення хорового виховання такими формами занять, які б найкраще відповідали вимогам професійної підготовки студентів» [59, с. 85-86].

Г. Ципін вважає, що техніка є необхідною базою для функціонування всієї системи професійної майстерності музиканта, і «чим більше навичок засвоєно музикантом-виконавцем, чим ширше і різноманітніше діапазон цих навичок, тим, відповідно краще техніка виконавця» [82, с. 39].

Диригентська техніка, на думку Л. Маталаєва, не повинна розглядатись як самоціль. Диригентська техніка має бути підкорена задачам хорового твору [44, с. 11].

М. Давидов зазначає: «Місце техніки у сфері підсвідомості є характерною рисою високохудожнього виконання» [22, с. 161].

Виходячи з практики викладання хорового диригування Л. Безбородова зазначає, що засвоєння студентом техніки диригування завжди розпочинається з досягнення свободи та гнучких рухів під час тактування [7, с. 37].

Це постає підставою для оволодіння майбутнім учителем музики технікою диригування, що розпочинається з постановки диригентського аппарату, досягнення пластичності, вільності, графічної чіткості. «На індивідуальних заняттях із хорового диригування студенти опановують техніку хорового диригування (засвоєння різних метричних схем і різних видів диригентського жесту; розподіл функцій рук; формування штрихової техніки та техніки звуковедення; тактування пауз, фермат; робота над ритмічними, динамічними, темповими нюансами тощо), а також засвоюють основи роботи над хоровою партитурою, специфіку й прийоми управління хоровим колективом у процесі опрацювання різностильових творів тощо» [83, с. 141].

В. Подуровський роботу над диригентською технікою розуміє як:

- процес вивчення об’єктивного музичного матеріалу (інтонаційно-мелодичних, ритмічних, динамічних, тембрових і артикуляційних характеристик, особливостей фактури, гармонії формоутворювальних структур тощо);

- пізнання об’єктивних закономірностей диригентських жестів та інших диригентських дій (міміка, пантоміма, сугестія);

- суб’єктивний відбір виразних засобів відповідно до конкретних виконавських задач та індивідуальних особливостей диригента [65, с. 169].

Таким чином, під диригентскою технікою хорового диригента ми розуміємо все різноманіття способів роботи диригентського апарату з метою висловлення художнього задуму музичного твору. Диригентська техніка особистості безпосередньо залежить від властивостей її виконавського аппарату. Останнє розглядається нами як складна функціональна система, що адаптована до умов тривалого диригування. Тому, формування і розвиток диригентського апарату, від якого залежать технічні можливості особистості, а, отже, і всі інші компоненти виконавської майстерності, є центральним завданням під час навчання майбутнього вчителя музики.

У сучасних педагогічних, методичних і музикознавчих дослідженнях науковці розглядають питання формування фахових умінь майбутніх музикантів. Такі дослідники як О. Джура, Є. Йоркіна, В. Крицький, О. Ляшенко, О. Плотницька, О. Прудкова, Г. Саїк, О. Сизова, П. Харченко, ІШинтепіна та інші у своїх дослідженнях чітко висловлюють уявлення про необхідні фахові вміння, якими повинен володіти майбутній учитель музики. Провідними виступають: музично-аналітичні, художньо-творчі, виконавські вміння. До виконавських умінь належать диригентсько-технічні вміння, а також уміння художньої інтерпретації.

Формуванню диригентсько-хорових умінь присвятили свої дослідження О. Красотіна, Т. Естріна, Е. Сет, Ж. Дебела, Г. Галик, П. Ніколаєнко, Г. Сагайдак, А Кречківський та інші, що визначають навчання основам хорового диригування як складний процес, що містить пов'язані між собою складові, а саме: сприймання й усвідомлення студентом сутності музичного твору, розучування й створення виконавської інтерпретації, художнє виконання. Оскільки на кожному етапі одна зі складових може переважати, тому це потребує засвоєння майбутніми вчителями музики відповідних диригентсько-технічних прийомів.

Необхідно зазначити, що завдання учіння основам хорового диригування полягає в оволодінні вмінням використовувати диригентсько-технічні прийоми під час розучування хорового твору, способи передачі змісту цього твору під час виконання, художньо виконувати хоровий твір.

Змістом учіння хоровому диригуванню є знання про природу тіла та голосу людини, виконавські диригентські вміння та навички, особливості диригентсько-хорової діяльності, досвід виконавської діяльності. Н. Тализіна вважає, що знання повинні розглядатись як складова частина умінь і навичок. «Для навчання замість двох проблем – передати знання та сформувати навички та вміння їх застосування – стоїть одна: сформувати такі види діяльності, які з самого початку включають у себе задачу систему знань та забезпечують їх використання у передбачувальних межах» [76, с. 152].

Досліджуючи процес розвитку диригентської техніки ми визначили фактори, які інтегрують окремі елементи в ціле. Найбільш вагомими серед них є: фактор однорідності, фактор близькості, фактор колективного руху, фактор гарної форми.

*Фактор однорідності*. Почуття виконавської цілісності породжується від здатності хорового диригента висловлювати спорідненість горизонтального та вертикального пластів у особливому смисловому полі, художній реальності за специфічних часом-простором.

*Фактор близькості*. Розширення поля фокусування уваги, за якої всі хорові партії та інструментальний супровід перебувають на значних відстанях, опиняються у спектрі цілісного бачення.

*Фактор колективного руху*. Ілюзія однонаправленого руху голосів хорової партитури, з урахуванням факту їх протилежної спрямованості.

*Фактор гарної форми* вбирає пропорційність, симетричність. Усі диригентські рухи повинні висловлювати особливості музики що виконується. Це передбачає доцільність застосування диригентських прийомів, умінь і природність їх виконання під час диригування хорового твору.

Ефективний розвиток диригентської техніки майбутнього вчителя музики залежить від методичних прийомів, які викладач використовує в роботі на індивідуальних заняттях зі студентом, а також від зусиль самого студента. Знання викладачем психолого-фізіологічних особливостей студента, рівня його музичних здібностей дозволяє правильно визначати й вирішувати художньо-педагогічні завдання для досягнення визначеного рівня оволодіння студентом диригентскими вміннями. Це передбачає і залучення студентів до групової роботи над хоровим твором, під час якої вони навчаються за допомогою диригентських прийомів і вмінь досягти певного хорового звучання.

На думку Н. Коломінського, джерелом пізнавальних інтересів є «генетичні і природні особливості індивіда, але рівень їх розвитку і особливо змістова характеристика залежать від широти та суб’єктивного досвіду соціальних за своєю суттю взаємозв’язків індивіда як особистості» [36, с. 60].

Як показує практика, що серед інших навчальних потреб у майбутніх учителів музики є потреба в оволодінні диригентськими вміннями, оскілька подальша професійна діяльність передбачає організацію вокально-хорової роботи зі школярами на уроках музичного мистецтва, керівництво вокальним або хоровим дитячим колективом. Найбільш відомими вченими, що вивчали потреби особистості є А. Маслоу, Д. Мак Келланд, Ф. Герцберг які розробили кожен свою теорію їх застосування.

Враховуючи той факт, що майбутні вчителі музики мають багато навчальних потреб, ми вважаємо, що їх можна згрупувати у п’ять основних категорій: 1) потреба в оволодінні частинами тіла під час диригування; 2) потреба в координованих діях частин тіла; 3) потреба до комунікацій (із концертмейстером, уявним хоровим колективом); 4) потреба в художньому висловленні хорового твору; 5) потреба в самовираженні у творчій діяльності. Необхідно також враховувати, що задоволення первісних особистісних потреб постає підґрунтям для задоволення навчальних потреб, що також передбачає встановлення ієрархії. Саме тому ми розташували вказані нами потреби у вигляді ієрархічної структури.

Таблиця 1.1.

|  |  |
| --- | --- |
| Потреба студента в самовираженні у музично-творчій діяльності. | Високий  рівень |
| Потреба майбутнього вчителя музики в художньому висловленні хорового твору засобами диригентського мистецтва.  Потреба до комунікацій (із концертмейстером, уявним хоровим колективом). | Середній рівень |
| Потреба студента в оволодінні частинами тіла під час диригування. Потреба майбутнього вчителя музики в координованих діях частин тіла під час диригування. | Низький  рівень |

Дослідники зазначають, що навчання диригуванню часто зводиться до репродукції зовнішніх рухів, набуття комплексу диригентсько-технічних умінь без усвідомлення їх природи і сутності. Диригентський рух у своїх працях розглядали такі диригенти-педагоги як С. Казачков, М. Канерштейн, М. Малько, І. Мусін, Г. Єржемський які вважають роботу над диригентською технікою як процес, що сприяє розвитку всіх внутрішніх музичних ресурсів та руховий апарат студента як єдине ціле.

Поряд із цим М. Бірюков зазначає, що «фактор руху відіграє важливу роль у питанні проектування й формоутворення. Як вся сутність форм зобов’язана своїм існуванням руху, так окремі форми варіюють у результаті руху своїх частин» [10, с. 46].

В. Рева розглядаючи питання проекції духовно-тілесної самоорганізації музичного сприйняття зазначає, що система «музика-тіло-свідомість» породжує інтонаційно-звукові асоціації художнього типу, що підкреслюють синергетичну сутність музичного сприйняття. При цьому, рухові реакції виступають суттєвим фактором для виникнення музичних уявлень активної роботи музичної пам’яті. Автор зазначає, що музична інтонація слугує матеріальним втіленням звуку, що впливає на свідомість, підсвідомість та інтуїцію особистості [66, с. 6-10].

П. Муляр розглядаючи рухи виконавця під час художнього виконання музичного твору зазначає, що кожен виконавець, як і композитор, працюючи над музичним твором живе у своєму світі почуттів і думок, які викликають певний душевний стан, за яким музична інтонація постає основою для обрання доцільності музикантом рухів для висловлення змістовності музичного твору [51, с. 85-87].

Розглядаючи музичну інтонацію Б. Асаф’єв зазначає, що вона ніколи не втрачає зв’язку ні зі словом, ні з танцем, ні з мімікою та пантомімою людського тіла [5].

Л. Бєскова розглядаючи матеріальну сторону впливу музичного звуку на тіло людини, враховуючи при цьому розвинутий у сучасній епістемології концепцію тілесного підходу сприйняття розуміє як вид активності тіла людини, спосіб тонкого пристосування до світу [8, с. 28].

Поряд із тим, М. Малько відмічав, що в диригентському жесті відкладено «величезну владу» і необмежені можливості [43, с. 177].

Л. Безбородова розглядаючи зовнішню форму рухових проявів під час впливу диригента на виконавців погоджується з думкою О. Іванова-Радкевича, що це постає виключно тонким мистецтвом, яке розкриває не тільки зміст музичного твору, але й уможливлює висловлення диригентом свого особистого відчуття музичного твору, його розуміння сутності [7, с. 11].

Вважається що форма – це обрис, зовнішні межі предмета. У більшості випадків форму можна розділити на прості частини й помістити в чіткі геометричні обриси. Ю. Лотман розглядає замкнуті фігури – коло, трикутник як архаїчні символи-конденсатори тисячолітнього досвіду людства, що символізують надлюдські сили. Розглядаючи диригентський малюнок, у якому можуть бути використані різні геометричні фігури зазначимо, що трикутники, а особливо довгі й гострі, використовуються диригентом для яскравого вираження динамічних відтінків. Трикутні форми створюють відчуття руху в напрямку гострого кута. Їх суть полягає в активності, що охоплює простір. Якщо трикутник у диригентському малюнку спрямовано вгору, як правило, його епітетами стають такі визначення як «гордо спрямований, що звільняється від ваги, повний сил, могутності». Також у диригентському малюнку диригентом використовується безліч ліній, а саме довгих і коротких, уривчастих і безперервних. Вважається, що лінія – це слід руху крапки на площині. Вона може бути різноманітною, і чим менша крапка, тим тонкішою буде лінія в диригентському малюнку. До того ж, лінія може розглядатись у різноманітті за характером виконання, та може бути виражена такими епітетами як «спокійна», «уривчаста», «смілива», «хаотична». Так, завдяки лінії в диригентському малюнку здійснюється визначення меж форми, скріплення образотворчих елементів, взаємодія з площиною. Музичний штрих у диригентському жесті разом із лінією виконує функцію передачі музичної форми у просторі. Так диригентський жест може виконуватись по горизонталі, що пов'язане з проникненням горизонталі у кожну диригентську дію, або передбачає логічний взаємозв'язок із нею. Вертикаль, як відомо, розгортає процес розвитку диригентського руху через призму диригентської культури та її критеріїв, а також забезпечує динамічну функцію диригентського руху, надає музичній думці нового рівня розвитку, оновлює зорове сприйняття диригентського руху, забезпечує розгяд його доцільності під кутом зору відповідного напрямку.

К. Ольхов зазначає, що всі рухи диригента набувають значення тільки відносно один до одного у співвідношенні за такими ознаками як сила, розмах, пластичність. Це потребує вироблення навички «відчуття запасу руки» [56, с. 26].

«Диригування, як мистецтво керування музичним колективом (оркестром, хором та ін.) під час виконання музичного твору. Диригування спирається на спеціально розроблені системи жестів і міміки» [87, с. 31].

Є. Назайкінський у процесі вивчення психологічного аспекту музичного сприйняття вказує на те, що мова жестів і міміки особистості є природною для керування музичним виконанням, бо здавна жест був пов'язаний не лише з загально-побутовими, життєвими, але й специфічними музичними асоціаціями [53].

М. Канерштейн зазначає, що поряд із жестикуляцією до комплексу засобів і прийомів, за допомогою яких диригент впливає на хоровий колектив під час виконання хорового твору входять: погляд, міміка, загальна поведінка диригента. Ці засоби та прийоми тісно пов'язані між собою, та знаходяться у визначеній єдності, та ґрунтуються на ґлибокому усвідомленні сутності хорового твору [30, c. 68].

Фактором організації руху є пауза, що здатна розширити або зупинити диригентські дії на визначений час, змінити їх перебіг. Н. Метнер вказує на необхідність врахування пауз, «зітхання», «хоча б миттєве мовчання», оскільки без цього музика перетворюється на хаотичний шум [48, с. 7]. Як відомо, пауза впливає на драматургію хорового твору, та несе в собі силу емоційного впливу на слухача. Е. Жак-Далькроз зазначав: «Життя – є музика з її живим і життєвідтворюючим ритмом» [26, c. 120].

Однак для того, щоб студент у класі хорового диригування міг вільно висловлювати особливості хорового звучання під час диригування хорового твору, він повинен вільно володіти диригентськими прийомами, диригентськими вміннями. Відомо, що вміння в процесі систематичного тренування, вдосконалення переходять у навички, що є стійкими. Це уможливлює автоматичнее відтворення майбутнім учителем музики набутих диригентських прийомів і вмінь у процесі висловлення музичної думки. Така автоматизація не є бездумним відтворенням певних диригентських жестів, а навпаки, вивільняє студента від зосередженості на виконанні руками диригентскьх прийомів і вмінь для того, щоб надати можливість виявити своє відношення до хорового твору за допомогою цих прийомів, умінь і навичок.

За психологічним тлумаяним словником поняття «автоматизація» походить від грецької мови, де «auto-matos» - cамочинне діяння [63, с. 6].

Музикознавець Г. Ципін розглядає сутність поняття «автоматизація» як «щасливу» універсальну природну здібність особистості [82].

Г. Коган враховуючи ідею переходу автоматизованих рухів із сфери свідомості у сферу підсвідомості, і зазначає про факт, коли вміння входить у пальці музиканта - це означає «вихід із свідомості» [32, с. 216].

Спираючись на дослідження С. Савшинського зазначимо, що суперечливість властивостей навички – свідомість і підсвідомість, вольове начало й автоматизм, фіксованість та мінливість, привела до того, що одні методисти і практики вимагають відпрацювання навички настільки автоматичної, що її можна звести майже до некерованого ланцюгового рефлексу. Інші, навпаки, відводять свідомості роль, яка наближає технічну навичку до свідомо спрямованої, і навіть свідомо «конструктованої дії» [71, с. 84].

Є. Ліберман розглядаючи сферу рухового процесу з фізіологічної точки зору зазначає: «Відомо, що руки людини підпорядковані як корі головного мозку, так і підкорковим центрам. Кора визначає ініціативу руху, його мету і загальне спрямування» [41, с. 128].

Л. Безбородова розглядаючи сутність процеса диригування зазначає, що це постає у встановленні відповідності диригентських жестів внутрішньому відчуттю музики, а також у відповідності реального звучання хорового твору жестам диригента [7, с. 14].

«Навички диригування, знання особливої системи рухів рук дозволяють учителю моделювати музичний образ і втілювати його в тому або іншому конкретному звучанні» [58, c. 112].

«Навичка – установлений спосіб виконання дій, сформований у результаті багаторазових повторень; характеризується високим ступенем засвоєння і відсутністю по елементної свідомої регуляції і контролю (навички рухові), інтелектуальні, перцептивні) [24, c. 61].

Р. Кофман розглядаючи питання експресії виразних рухів щодо характеру психологічного внутрішнього стану диригента зазначає, що емоційні стани та їх виразні рухи як своєрідну «мову почуттів», у вивченні яких лежить художньо-пізнавальна концепція [37].

**Отже,** розглядаючи питання щодо диригентської техніки як необхідної умови диригентсько-хорового розвитку майбутніх учителів музики нами проаналізовано такі поняття як «техніка», «диригентська техніка». Таким чином, під диригентскою технікою хорового диригента ми розуміємо все різноманіття способів роботи диригентського апарату з метою висловлення художнього задуму музичного твору. Диригентська техніка особистості безпосередньо залежить від властивостей її виконавського апарату. Розглядаючи процес формування диригентсько-технічних умінь ми проаналізували фактори, що впливають на розвиток диригентської техніки. Поряд із тим, нами враховано навчальні потреби студента у процесі оволодіння диригентським рухом.

**1.3. Використання наочності – необхідна умова інтенсифікації диригентсько-хорового навчання**

Засвоєнню студентами фахових знань, диригентських прийомів і вмінь на заняттях із хорового диригування, формуванню у них уявлень про правильне хорове звучання та процес вокально-хорової роботи з хоровим колективом сприяє використання викладачем наочних засобів навчання. За допомогою даних засобів викладач хорового диригування реалізує інформаційну та управлінські функції, зацікавлює майбутніх учителів музики та підтримує їх інтерес до мистецтва диригування доступно пояснює навчальний матеріал, стимулює їх до самостійної роботи над хоровим твором, диригентсько-технічними вправами.

О. Кожем’якін зазначає, що навчальний матеріал «повинен представляти інтерес для студента. Він має розуміти необхідність використання наданих відомостей у професійній діяльності» [33, с. 327].

Спираючись на дослідження Л. Виготського щодо виділення головного, а саме нечутного в таких видах мистецтва як література, музика. Враховуючи той факт, що на синтезі останніх ґрунтується хорове мистецтво зазначимо, що це нечутне, поряд із іншими виховними засобами приймає участь у процесі музичного розвитку студентів. Досвід викладання дисципліни «Хорове диригування» у вищому навчальному педагогічному закладі уможливив розроблення системи диригентського навчання, де вирішальну роль відіграють музичні явища, які дають змогу активізувати студентів у цьому процесі. Це сприяє реалізації викладачем на практиці одного з фундаментальних принципів дидактики – принципу наочності, що забезпечує високу ефективність і активність диригентсько-хорового навчання, яке входить до фахової підготовки майбутніх учителів музики у вищому навчальному педагогічному закладі.

В енциклопедичній літературі поняття «засоби навчання (з англ. educational media, media of education) визначаються як такі, що використовуються для передачі інформації в процесі навчання і розглядаються як «засоби викладання», «дидактичні засоби», «навчальна техніка» [25, с. 313].

«Засоби навчання – метріальні об’єкти які забезпечують розв’язання основних завдань, що постають у навчальному процесі, і відіграють роль посередника між учнем і вчителем» [49, с. 19].

Зазначимо, що дослідниками розроблено декілька класифікацій наочних засобів. В основі цих класифікацій покладено різні критерії. Розглянемо розподіл наочних засобів за змістом і характером історичного образу. Так, дослідники виділяють оригінальні пам’ятки минулого, до яких входять бюсти відомих музикантів, батута, зображення відомих диригентів, оригінали хорових партитур, записи давніх розспівів (знаменний) тощо. До штучних наочних засобів ми відносимо камертон, музичні інструменти, метроном тощо. До символічних наочних засобів можна віднести: фрагменти музичних творів, які записані рукою автора; позначки хорових партій (Т – партія тенорів, В – партія басів, S – партія сопрано, А – партія альта); позначки композитора в хоровій партитурі щодо штриху, динаміки, агогіки тощо.

Поряд із тим, дослідники наочні засоби розподіляють по групах за зовнішніми ознаками, а саме: настільні засоби; настінні засоби; для роботи на пюпітрі; екранні засоби. Під час відбору наочних засобів для диригентсько-технічної роботи з майбутнім учителем музики, викладач враховує визначені дидактичні завдання. За дидактичною метою можна виокремити групи наочних засобів: 1) ілюстративні, які показують зовнішні ознаки музичних явищ у ході історичного розвитку музичного мистецтва; 2) інформаційні, які містять дані для набуття студентом нових фахових знань; 3) слухові, які сприяють розвитку музичного слуху, та його різновидів: мелодичного та гармонічного слуху; 4) комбіновані.

Аналіз навчальних програм із дисципліни «Хорове диригування» дозволяє створити уяву про стан використання наочності під час диригентсько-хорового навчання.

Використання наочних засобів навчання під час диригентсько-хорового навчання сприяє ефективній організації навчальної діяльності студентів і повноцінному оволодінню фаховими знаннями та диригентсько-технічними вміннями. Для ефективного використання наочних засобів навчання необхідно враховувати особливості пам’яті особистості під час сприймання навчальних даних. П. Блонський досліджуючи особливості людської пам’яті доходить висновку, що кожна людина має свій пріоритетний тип пам’яті, що властивий їй від народження. З’ясовано, що в структуру пам’яті входять наступні види: рухова, емоційна, зорова, слухова, нюхова, смакова, словесно-логічна та механічна [11].

Спираючись на це, В. Шейнов проводить дослідження щодо розвиненості в людей зорової та слухової пам'яті. «Основний відсоток відомостей, які отримує людина, потрапляє до короткотермінової пам'яті людини через зоровий канал – понад 80 %, з якої довготривало запам'ятовується лише тільки близько 20-25 %. Дані, що потрапили через слуховий канал, запам'ятовуються ще менше – близько 10 -15 %» [84, с. 580].

Ми враховуємо те, що від типу пам'яті залежать і спосіб, і форма надання навчального матеріалу. Тому викладач хорового диригування повинен: готувати студента до навчальної роботи за допомогою навчального засобу; за можливості надати студенту самостійно відпрацювати певний диригентский прийом за допомогою різних наочних засобів; обирати оптимальний час для навчальної роботи студента з використанням будь-якого наочного засобу; визначати послідовність залучення наочних засобів для здійснення диригентсько-хорового навчання; демонструвати студенту правильне виконання диригентського прийому, чи диригентського вміння за допомогою певного наочного засобу; за потреби заміняти інструментальний супровід концертмейстера хорового твору на реальне хорове звучання, що можливо здійснювати під час практичних занять із хорового диригування.

Інформаційне забезпечення процесу фахової підготовки майбутніх викладачів музики не повинно обмежуватись такими джерелами як викладач хорового диригуванння, нотний матеріал, музичні енциклопедії, хорові словники тощо. Для диригентсько-хорового розвитку майбутніх учителів музики потрібний значно більший обсяг інформації. Крім того, студентам корисно вивчати різні точки зору щодо вирішення практичних проблем, оскільки варіативність інформації сприяє виробленню власної думки, та здійсненню пошуку необхідних даних. Поряд із тим, викладачу необхідно враховувати фізичні можливості наочних засобів. Також викладач повинен знати кращі та гірші сторони даного наочного засобу, та використовувати ці знання під час планування індивідуального розвитку студента із залученням наочних засобів, залучення студентів до самостійної роботи над диригентською технікою за допомогою певного наочного засобу. Визначати оптимальний час навчальної роботи студента із даним наочним засобом. Для того, щоб полегшити і вдосконалити педагогічну роботу викладача дисципліни «Хорове диригування», допомогти йому уникнути випадкового відбору і застосування наочних засобів у процесі диригентсько-хорового навчання майбутніх учителів музики їх необхідно розглянути й розподілити на однорідні групи.

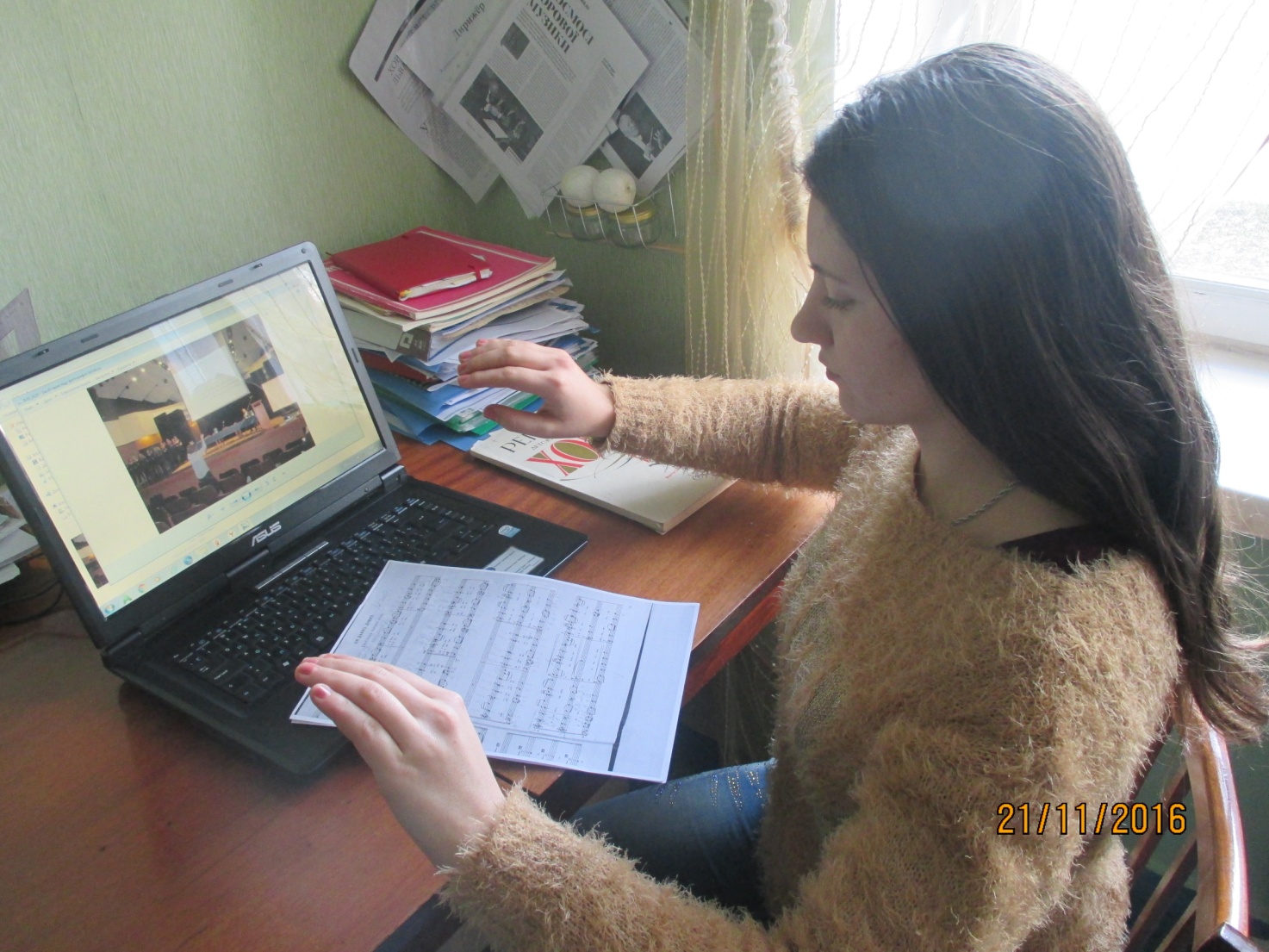


Рис. 1.1 Вигляд навчальної аудиторії для проведення індивідуальних занять із хорового диригування.

«Технічні засоби навчання – засоби навчання використання яких можливе за наявності спеціальної техніки» [49, с. 20].

«Використання технічних засобів навчання оптимізує навчальний процес, посилює засвоюваність навчального матеріалу, а їхня розробка та визначення напрямів застосування є важливою складовою методичної роботи у ВНЗ усіх рівнів акредитації» [88, с. 225].

До технічних засобів навчання належать технічні пристрої (комп’ютер, мультимедійний проектор) і носії навчальної інформації (диск, флешка). «за призначенням технічні засоби навчання класифікують на інформаційні, контрольовані та навчальні. До інформаційних технічних засобів зараховують аудіовізуальні засоби (навчальне кіно та телебачення, статична проекція), які забезпечують унаочнення предметів та явищ. Контрольовані технічні засоби призначені для визначення рівня та якості засвоєння навчального матеріалу; навчальні технічні засоби – для організації індивідуального процесу навчання. Дидактичні можливості навчальних машин залежать від досконалості закладених у них навчальних програм» [49, с. 20].

К. Ольхов зазначає, що сучасне диригування дозволяє використання акустичних засобів інформації під час репетиції диригента з хоровим колективом. Під час концертного виконання хоровим колективом музичного твору хоровий диригент акустичні засоби інформації не використовує. Основними засобами керування хоровим та вокальним колективом постають візуальні – жест і міміка. Так, К. Ольхов зазначає, що сучасне диригування дозволяє використання акустичних засобів лише як додатковий засіб у процесі репетиційної роботи. У цьому процесі використовується показ за допомогою співу та гри на музичному інструменті, за допомогою відрахування метро ритму вголос, за допомогою пояснення. Під час концертного виконання акустичні засоби інформації диригентом не використовуються, а ведучими засобами керування виконавським колективом постають візуальні, а саме жест і міміка [55, c. 26-27].



Рис. 1.2. Самостійна робота студента над хоровим твором.

В. Якубенко розглядаючи аудіовізуальні засоби навчання зазначає, що ці засоби «полегшують передачу навчальної інформації, допомагають керувати увагою, заощаджувати час» [88, с. 225].

Під час використання викладачем аудіовізуальних засобів навчання використовується відеодемонстрація, що є пасивним продуктом спрямованим на управління процесом представлення даних на заняттях із хорового диригування. К. Балаєва розглядає відео демонстрацію як об’єктивний науковий факт, джерело необхідної інформації, яку учень повинен і може здобути сам. Оскільки під час індивідуальних занять із хорового диригування викладач не має змоги демонструвати реальне хорове звучання хорового твору відео демонстрація у цьому процесі постає корисною. Зрозуміло, що під час відео демонстрації для ока майбутнього вчителя музики є недосяжними такі факти як налаштування співаків на вокально-хорову роботу, процес становлення хорового колективу, розвиток хорового диригента, попередні репетиції хорового колективу, вокально-хорові вправи й твори, що використовувались раніше під час репетиції.

Питання застосування сучасних комп’ютерних засобів навчання та підвищення якості навчання досліджували К. Гребеннікова, Г. Кручіна, А. Крапивенко, Ф. Медведєва, З. Сейдаментова, В. Сидоренко та ін. Так, А. Крапивенко ці засоби розглядає як обладнання, що призначене для роботи з різними типами цифрової інформації [39].

Так під час диригентсько-хорового навчання уможливлюється застосування електронних навчальних матеріалів, відеоконференцій, презентацій. О. Кожем'якін зазначає, що мультимедійні засоби уможливили перехід навчальної наочності зі статичної форми в динамічну, тобто усі процеси, що вивчаються можливо дослідити в часі. «Ці засоби створюючи навколо студента мультисенсорне навчальне середовище, забезпечують важливу інформаційно-емоційну дію за рахунок залучення до процесу навчання усіх основних способів сприйняття людиною інформації. Орієнтуючись на індивідуальні особливості студентів, за допомогою багатого різноманіття телевізійних фільмів, відеофрагментів, графічних та текстових матеріалів, можливо значно інтенсифікувати навчальний інформаційний вплив на студента, залучити його безпосередньо до процесу навчання [33, c. 325].

Отже, розглядаючи питання щодо використання наочності як необхідної умови інтенсифікації диригентсько-хорового навчання ми проаналізували сутність понять «засоби навчання», «технічні засоби навчання». Аналіз практики використання наочних засобів навчання під час диригентсько-хорового навчання уможливив розгляд інформаційного забезпечення процесу диригентсько-хорового розвитку студентів.

**РОЗДІЛ ІІ. Методика використання тренажера ТДТС під час диригентсько-хорового навчання**

**2.1. Організація самостійної навчальної роботи студента з тренажером.**

Сучасна вища школа знаходиться зараз на етапі пошуку нових форм і методів навчання студентів. Це стосується також і диригентсько-хорової підготовки майбутніх чителів музики. Так протягом багатьох років питання теорії диригування досліджували О. Єгоров, В. Краснощоков, С. Казачков, М. Колесса, М. Малько, І. Мусін, К. Ольхов, К. Пігров, К. Птиця, П. Чесноков та інші. Теорія інтонаційно-рухової природи музики розроблялась у працях Б. Асаф’єва, Є Назайкінського, М. Арановського, В. Мосаленка та інших. Проблематика хормейстерської підготовки майбутніх учителів музики досліджувалась у працях таких дослідників-практиків як Ж. Дебела, А. Козир, Є. Красотіна, А, Кречковський, Т. Первушина, Н. Соколова, О. Сафронова, І. Цовьянова, Т. Естріна, Б. Яркіна та інших [34].  
 Необхідно зазначити, що методика викладання хорового диригування здійснюється багатьма викладачами диригентсько-хорових дисциплін засобом передачі власного досвіду. Так викладачі методом асоціативних аналогій пропонують студентам, наприклад, у роботі над музичними штрихами використовувати такі аналогії як рух руки по воді, рухи крил птаха чи метелика, малювання простих геометричних фігур, нанесення візерунка голочкою, пір’ячком, олівцем і таке інше. Поряд із тим, у процесі читання хорової партитури на заняттях із хорового диригування викладач спонукає студента до уяви внутрішнім слухом як звучання кожної хорової партії, так і хорового твору загалом. Порівняно з цим, здійснюється аналіз хорової партитури, що сприяє поповненню знань майбутнього вчителя музики щодо стилів і особливостей хорового письма.

Підтверджуючи правильність і дієвість цієї методики викладання хорового диригування Л. Безбородова зазначає, що музично-слухові уявлення постають дієвим фактором розвитку музичного мислення майбутнього вчителя музики, хорового диригента і знаходиться в тісному взаємозв’язку з диригентськими рухами. Для того ж, дослідницею розроблено метод розвитку внутрішнього слуху студента, завдяки читанню хорової партитури з гармонічним аналізом. Цей метод сприяє вихованню в майбутнього вчителя музики внутрішнього слуху, сприяє розвитку його музичної пам’яті, що вдосконалюється під час сприйняття й аналізу хорової партитури [7, с. 26-27].

Є. Красотіна також розробила метод розвитку внутрішнього слуху студента, що постає в загальному аналізі хорового твору і в прослуховуванні подумки голосів хорової партитури. При цьому, самоконтроль здійснюється студентом за допомогою камертону. Через деякий час викладач може дозволити студенту проспівати музичні звуки вголос. Цей метод сприяє вихованню у студента слухової уваги, активного самоконтролю, самостійності під час вирішення поставленого завдання [81].

Поряд із цим Т. Естріна розробила метод, який сприяє ефективному формуванню у майбутнього вчителя музики навичок внутрішнього прослуховування хорового звучання. Цей метод постає у прослуховуванні хорової партитури у виконанні концертмейстера на фортепіано, та сприяє розвитку творчої уяви студента завдяки уявленню цієї партитури у хоровому звучанні [81].

О. Сівізьянов розглядаючи проблему м’язової свободи хорового диригента розробив і впровадив у фахову підготовку студентів м’язово-слуховий метод виховання диригентської техніки, що використовується у процесі налагодження зв’язку між слухом і диригентським апаратом студента. Цей метод усвідомленого виховання свободи рухів передбачає розвиток уміння студента використовувати набуті м’язові відчуття й виконувати вільні диригентські рухи [73, с. 48].

Л. Шумська пропонує «Висотно-функціональний» метод, який дозволяє розглядати хорову тканину як вертикальну конструкцію, утворену з окремих ліній-хорових голосів, що згідно хорової типології є продуктом сполучення компонентів однорідних, неповних або мішаних типів хорової організації, а також визначати функціональність голосів у кожному конкретному типі хорової фактури. Необхідно виділити голоси, що виконують мелодичну, гармонічну, контрапунктичну та педальну функції, а також обґрунтувати використання функціональної перемішаності.

Поряд із тим, цікавим є метод «Горизонтально-часовий аналітичний» розроблений і впроваджений у процес диригентсько-хорового навчання майбутніх учителів музики у вищому навчальному педагогічному закладі Л. Шумською. Цей метод формує уявлення студентів стосовно прийомів хорового викладання як таких засобів фактурної техніки, що обумовлені процесуальністю (ходом музичного розвитку) та потребують визначення їхніх семантичних властивостей. Важливим аспектом засвоєння цього методу є ототожнення фактурних прийомів із індивідуальним авторським стилем та жанрово-стилевою природою конкретних зразків хорової фактури. Складовою данного методу вважаємо також розкриття літературно-змістової сутності хорового твору, що розгортається у часі, та осмислюється у процесі сприйняття закінчених структурних побудов.

Керуючись необхідністю розвитку диригентсько-технічних умінь майбутнього вчителя музики ми розробили і впровадили в навчальний процес власну методику, що оптимально поєднує основні функції навчання, а саме: інформативну, розвиваючу, виховну, контролюючу, коригуючу та інші. Засвоєння змісту навчальної дисципліни «Хорове диригування» здійснюється як шляхом передачі інформації, так і у процесі навчальної роботи з наочністю, що безпосередньо впливає на розвиток диригентсько-технічних умінь майбутнього вчителя музики.

Запропонована нами методика спирається на загальнотеоретичні принципи дидактики, музикознавства, хорознавства, і тому її запровадження у систему диригентсько-хорової підготовки сприяє педагогічній ефективності при формуванні диригентсько-технічних умінь у студентів факультетів культури і мистецтв класичних університетів. Використання даної методики у ході вивчення хорового диригування постане засобом оптимізації диригентсько-хорової підготовки. Специфіка викладання хорового диригування передбачає розподіл обробки навчальної інформації, а саме: розвантажити словесно-часовий канал обробки студентом навчальних даних, і завантажити візуально-просторовий, який згодом опрацьовується у руховій сфері.

Таким чином нами було використано чотири групи методів:

1) методи які впливають на формування пізнавальних і мотиваційних якостей, сприяють розвитку системного мислення, дають цілісне уявлення про самостійну роботу над диригентською технікою;

2) методи розвитку диригентського аппарату;

3) методи додаткового стимулювання, що спрямовані на встановлення логічних зв'язків вже набутих знань і навичок;

4) методи оволодіння навичками дослідження, які спрямовані на самоаналіз, рефлексію.

Процес формування й закріплення диригентсько-технічних навичок постає як цілісний, але в ньому можна прослідкувати визначені якісні просування, що уможливлюють виділення певних фаз у самостійній роботі студента. Ми розподіляємо цей процес саме на фази, оскільки поняття «фаза» дає можливість описати послідовний процес, що не має чітких розмежувань, і тому визначаємо чотири фази: *настановча, аналітична, розвивальна, орієнтувальна.*

Перша фаза – ***настановча*** має на меті ознайомити студента з тренажером ТДТС, його складовими, та передбачає настановчі дії викладача з хорового диригування з метою формування достатньо-загального уявлення у студента про самостійну роботу над технікою диригування за допомогою тренажера. У цьому процесі викладач спонукає студента до використання власного життєвого досвіду під час виконання рухових дій, а також до використання набутих фахових знань.

Під час протікання даної фази відбувається формування мотивації та особистісного відношення студента до самостійної роботи над диригентською технікою, а також емоційне налаштування на технічне засвоєння певних навчальних дій. Завданням викладача постає визначення як мети такої самостійної роботи, так і мети вивчення дисципліни «Хорове диригування», що постає в оволодінні студентом фаховими знаннями, вміннями і навичками. Навіть непроінформоване уявлення студента про вокально-хорову роботу з учнями над шкільною піснею підвищує мотивацію студента про набуття диригентсько-технічних умінь, стимулює пошук природних і вільних диригентських рухів. Роль викладача постає також у плануванні студентом самостійної навчальної діяльності за допомогою тренажера, а саме: визначення послідовності самостійної роботи; залучення певних складових тренажера; визначення навчального часу.

В. Подуровський з цього приводу наводить експериментальні дані, що дозволяють стверджувати те, що коли студент розпочинає навчальну роботу з напруженим підйомом, то існує ймовірність, що він швидко втратить силу, і тоді багаторазове повторення навчальних дій постане мало ефективним [65, с. 178]. Спираючись на це, можна стверджувати, що багаторазове повторення диригентських рухів за допомогою тренажера може впливати на формування диригентської навички, оскільки студент не помічаючи своїх помилок механічно виконує багаторазові повторення.

С. Казачков радить майбутньому вчителя музики під час виконання навчальної вправи пригадати мету навчальної роботи над диригентською технікою. Педагог зауважує також про важливість внутрішнього м’язово-слухового уявлення щодо виконання певного диригентського прийому, а якщо цього уявлення немає, тоді навчальні заняття не принесуть бажаного результату. Таке м’язово-слухове відчуття, на думку С. Казачкова, потребує від студента сконцентрованої уваги та уяви [28].

Далі, говорячи про темп виконання кожної запропонованої навчальної вправи, то бажано виконувати ці вправи у повільному темпі. Водночас швидкість запропонованого викладачем темпу студент обирає, як правило безсвідомо, оскільки це залежить від його психологічних особливостей. Безумовно, викладач повинен скеровувати дії студента під час його навчальної роботи з тренажером, тим самим спрямовуючи його до якісного виконання навчальних дій. Особливої уваги потребує зауваження студента до безпечного використання даного тренажера, що допоможе уникнути як травматизму, так і перенапруження м’язів рук студента.

Друга фаза *–* ***аналітична*** розпочинається безпосередньо під час використання студентом тренажера для оволодіння диригентським прийомом або вмінням. Так, студент починає усвідомлювати наявність багаточисленних деталей технічних і диригентсько-рухових проблем. Важливим завданням викладача постає залучення студента до самоконтролю над своїми діями за допомогою тренажера, та зосередження його уваги на диригентському апараті. Викладач зазначає про важливість збереження диригентської постановки під час виконання навчальних дій біля тренажера для диригування. М. Колесса зазначає, що тулуб студента під час тактування повинен гнучко піддаватись впливу диригентських жестів у якості звичайного нормального рефлекса [35, с. 11].

Під час аналізу студент повинен прагнути усунути такі фізичні недоліки під час тактування як затискання м’язів кисті, ліктя, плеча, неконтрольовані нахили тулубу, пересування ніг тощо. Обов’язковим у цьому процесі є демонстрація викладачем правильного виконання диригентського прийому за допомогою тренажера, а також спрямування студента до використання набутих раніше інтелектуальних умінь. Основу навчальної роботи студента за даною фазою становить розгорнутий аналіз навчальних дій, який при сформованості його як способу навчальної діяльності уможливлює самостійне виявлення студентом недоліків. Самостійне встановлення студентом причин труднощів у виконанні диригентських дій носить діагностичний характер.

Наступна фаза – ***розвивальна.*** Визначаючи мету вивчення циклу диригентсько-хорових дисциплін студент повинен усвідомлювати, що фахова підготовка у вищому навчальному закладі передбачає підвищення індивідуального рівня розвитку. Враховуючи специфіку педагогічної діяльності вчителя музичного мистецтва під час такої фахової підготовки студентів здійснюється диригпентсько-хорове навчання. Поступово студенти набувають фахових знань і вмінь. Останнє передбачає диригентсько-технічні вміння, завдяки яким студент у подальшій фаховій діяльності має змогу організувати вокально-хорову навчальну діяльність учнів загальноосвітньої школи, позаурочну та позашкільну діяльність. Набуття зазначених умінь потребує систематичного опрацювання. З цією метою викладач хорового диригування залучає майбутнього вчителя музики до самостійної навчально-пізнавальної діяльності. Завдяки цьому невмілі, незграбні рухи студента під час виконання навчальних вправ удосконалюються, і як результат, диригентські рухи вже виконуються студентом вільно, набувають легкості, природності, економності. Поступово студент набуває волевої стабільності.

Викладач нагадує студенту, що всі диригентські жести повинні бути доцільними, економними. На думку К. Мединь, економність диригентських жестів означає прагнення студента усунути непотрібну розпливчастість рухів, їх рівномірність, чіткість виконання коротких диригентських рухів у швидкому темпі [46, с. 52].

Розвиток диригентсько-технічних умінь майбутнього вчителя музики тісно пов’язаний із активізацією його мислення. Це передбачає як підвищення рівня розуміння студента, спонукання його до виявлення творчого мислення та логічного мислення для самостійного здійснення розв’язання навчальних проблем на основі законів логіки. Розвиток творчого мислення майбутнього вчителя музики є необхідним не тільки для формування його музично-творчих умінь, а й розвитку уяви та фантазії, що є необхідними у педагогічній роботі з учнями загальноосвітньої школи.

Четверта фаза управління студентом своїми навчальними діями – ***орієнтувальна.*** Ця фаза функціонує як система взаємозв’язку уяви про правильність виконання диригентського прийому, диригентські рухи та використання їх під час диригування хоровим твором. Набута ловкість і свобода в руховій сфері уможливлює залучення набутих диригентсько-технічних умінь для вирішення художньо-образних проблем. У цьому процесі викладач також спонукає студента до самоконтролю як за процесом навчальної роботи за допомогою тренажера, так і за отриманим навчальним результатом. Осягнення природності диригентського жесту є одним із найскладніших і важливих етапів у структурі навчальної роботи студента над диригентською технікою. Результатом такого осягнення є розуміння доцільності виконання даного диригентського руху, широкі можливості диригентського впливу на учнів під час вокально-хорової роботи.

У процесі набуття диригентсько-технічних навичок студент, як майбутній учитель музики, повинен підвищувати й свої особистісні якості. Так, А. Когадєєв зазначає про такі важливі якості керівника вокального та хорового колективу як працелюбність, старанність, висока творча організація. Такому керівнику мають бути властиві витривалість, воля, стійкість до невдач [27, с. 6].

Отже, розгляд питання щодо організації самостійної навчальної роботи студента з тренажером поставав у проведенні аналізу методик викладання хорового диригування у ВНЗ, та використання ефективних методів у цьому процесі. У цьому процесі здійснено розгляд особливостей запропонованої авторської методики, розвитку диригентсько-технічних умінь, що включає чотири групи методів. Процес формування й закріплення диригентсько-технічних навичок ми розглядаємо за фазами, врахування яких уможливлює підвищення результату навчальної діяльності студентів.

**2.2. Особливості розвитку диригентсько-технічних умінь майбутніх учителів музики за допомогою тренажера.**

Тренажер диригентсько-технічного самовдосконалення (ТДТС) – моделюючий, багатофункціональний пристрій для формування диригентсько-технічних умінь та їх опрацювання. У ньому поєднується відразу кілька різних функцій, що дозволяє опрацювати навчальні вправи над оволодінням належної свободи у всіх частинах руки майбутнього вчителя музики, та набуттям диригентсько-технічних умінь і навичок. Багатофункціональний тренажер – це ціла складна система секцій, роликів, закріплювачів кожна з яких відіграє важливу роль, і робить можливим виконання тієї чи іншої навчальної диригентсько-технічної вправи. Тренажер призначений для індивідуального користування студентом під час самостійної навчальної діяльності під контролем викладача.



Рис. 2.1. Вигляд тренажера диригентсько-технічного самовдосконалення

Основою тренажера ТДТС є хрестовина. Ця хрестовина зроблена із заліза, чорного кольору та складається з чотирьох приварених профілів розміром 20 мм на 20 мм у формі хреста. Кожен вказаний профіль має довжину 340 мм. Посередині цієї хрестовини розташована гайка з різьбою діаметром 16 мм (додаток В. 1.). У зазначену гайку вставляється металевий профіль чорного кольору та розміром 20 мм на 20 мм і має довжину 1000 мм (додаток В. 2.). На відстані 30 мм від верхівки приварено кріплення. Довжина цього кріплення становить 150 мм, а ширина 45 мм. У цьому кріпленні встановлено три гайки з різьбою розміром по 10 мм на відстані 60 мм одна від одної (додаток В. 3., В. 4). До вказаного кріплення вставляється інший металевий профіль чорного кольору (додаток В. 5). Цей профіль є зігнутим для балансування ваги тренажера, та створення можливості налаштування основної рами тренажера під потрібним кутом. Так до рівного профілю довжиною 590 мм приварено профіль довжиною 120 мм під кутом 170° вправо, та рівний профіль розміром 310 мм, що разом становить 1020 мм. До верхівки цього профілю приварено кріплення під кутом 170° вліво. Це кріплення складається з двох металевих пластин чорного кольору довжиною по 70 мм, та шириною по 20 мм. Дане кріплення має два отвори, що розташовані на відстані 35 мм один від одного. Перший отвір із привареною гайкою діаметром 10 мм розташовано для кріплення фіксатора. Вище розташований другий отвір – діаметром 12,5 мм. У нижній отвір вставляється металева ручка чорного кольору. Ця ручка складається з металевої пластини прямокутної форми, що за довжиною складає 120 мм, а за шириною 20 мм. До верхнього краю цієї ручки приварено залізний болт розміром 10 мм. Ця ручка встановлена для налаштування висоти тренажера відповідно до зросту людини.

Основна рама даного тренажера є залізною зі швілера листового, чорного кольору. Ширина цієї рами складає 1010 мм, а довжина 740 мм. Основна рама має залізну рамку світло коричневого кольору, а внизу борт із листової сталі товщиною 1 мм та шириною 8 мм для утримання змінних рамок (додаток В. 6). Також до основної рами приварено 6 кріплень: 2 верхніх, 2 нижніх, і по одному кріпленню з обох боків для утримання вертикальних і горизонтальної дуги. Горизонтальна дуга (одна) – це металева трубка довжиною 1013 мм, до якої з обох боків під прямим кутом приварено металеві трубки довжиною 70 мм, та з різьбою на 8 мм (додаток А. 7). Довжина цієї різьби 15 мм, і на неї вкручено стопорну шайбу – 8 мм (додаток В. 8). У наявності є дві вертикальні дуги. Вертикальна дуга - це металева трубка довжиною 770 мм, до якої з обох боків під прямим кутом приварено металеві трубки довжиною 70 мм, та з різьбою на 8 мм (додаток В. 9, в. 10). Довжина цієї різьби 15 мм, і на неї вкручено стопорну шайбу – 8 мм.

Зі зворотнього боку для укріплення основної рами та посилення всієї конструкції горизонтально приварено два профілі розміром 20мм на 20 мм, та довжиною 1010 мм (додаток В. 11). Ці профілі розташовані паралельно на відстані 370 мм, приварено до основної рами зробленої зі швілера листового. До того ж, ці профілі з’єднуються двома профілями 20 мм на 20 мм розташованими вертикально на відстані 380 мм, що мають довжину 370 мм. На висоті 230 мм від нижнього горизонтального профілю розташовано середній горизонтальний профіль довжиною 420 мм, що поєднує між собою два вертикальних профілі. Також для укріплення основної рами від нижнього горизонтального профілю до середнього горизонтального профілю приварено трубку довжиною 230 мм (додаток В. 12). До вказаного середнього горизонтального профілю приварено металевий кронштейн, який зроблено з металевого листа у формі мушлі для налаштування куту нахилу основної рами тренажера. Цей кронштейн має у верхній частині, по середині, один отвір діаметром 10 мм. У нижній частині кронштейна розташовано 5 отворів кожен із яких має діаметр 10 мм. У потрібні отвори вставляються фігурні ручки, що мають болти на 10 мм (додаток В. 13).

До основної рами встановлюються змінні рамки. У комплекті тренажера таких змінних рамок - 4 штуки, що є двосторонніми. Так, дві змінні рами з одного боку відображають диригентську схему для лівої та для правої руки на 4/4 (додаток В. 14). З іншого боку ці рамки без диригентської схеми для того, щоб за допомогою кріплень можна було прикріпляти аркуш паперу для навчальної роботи (додаток В. 15). Дві інші змінні рамки є двосторонніми. З одного боку такі рамки відображають диригентську схему для лівої та для правої руки на 2/4, а з іншого боку на 3/4 (додаток В. 16, В. 17). Можливе встановлення різних змінних схем на тренажер до основної рами (додаток В. 18).

До комплекту тренажера ТДТС входять кріплення – 2 штуки, магнітні стрижні – 2 штуки, та насадки (додаток В. 19).

Тренажер диригентсько-технічного самовдосконалення є засобом умовно-графічної наочності, що активізує навчально-пізнавальну діяльність студентів, сприяє реалізації дидактичних принципів під час диригентсько-хорового навчання. Характер цієї умовно-графічної наочності: містить головне і суттєве; конструктивність постає в забезпеченні умов для аналізу музичних явищ і власних фізіологічних можливостей під час диригування; наділений синтетичним характером, оскільки кожен виконаний студентом диригентський рух не є кінцевим результатом навчальної діяльності; ескізний (схематичний); двохмірний характер зображення; творчий характер, оскільки набуті за допомогою тренажера диригентські вміння студент може використовувати у подальшому в творчій діяльності над хоровим твором; імпровізаційний характер – оволодіння студентом диригентськими прийомами та вміннями, може в подальшій роботі з тренажером сприяти самостійному створенню диригентсько-технічних вправ; пов'язаний з музичним звучанням хорового твору.



Рис. 2.2. Вставна диригентська схема 4/4 на тренажері диригентсько-технічного самовдосконалення

Тренажер ТДТС – це виріб навчального призначення, що використовується під час індивідуальних занять із дисципліни «Хорове диригування» зі студентами І – ІІ курсів вищих навчальних закладів. Тренажер призначений для диригентів-початківців, щоб краще зрозуміти сутність техніки диригування, засвоїти важливі диригентські прийоми та відпрацювати диригентські вміння, навчитись здійснювати навчальну роботу над диригентською технікою самостійно, піддавати контролю свої навчальні дії, самостійно виправляти свої помилки і підбирати диригентські прийоми для вираження особистого відчуття хорової тканини.

Студенту на початку вивчення основ хорового диригування необхідно набути певних фахових умінь для того, щоб у подальшій фаховій діяльності з учнями загальноосвітньої школи вміти організовувати й проводити вокально-хорову роботу, та здійснювати концертну діяльність зі створеними вокальними або хоровим колективами. Головний результат застосування тренажера в процесі фахового навчання майбутнього вчителя музики – підвищення ефективності засвоєння диригентських прийомів, диригентських схем, формування диригентсько-технічних умінь. Навчальна робота студента з тренажером ТДТС – правильне засвоєння виконання диригентських рухів, та організоване їх повторення. Франц Льозер у роботі «Тренування пам’яті зазначає, що чим довше повторюється інформація,тим в цілому більш інтенсивно протікає її закріплення» [40, с. 86].

У навчальних цілях тренажер ТДТС показаний і студентам старших курсів для розвитку диригентської техніки та відпрацювання диригентсько-технічних умінь. Враховуючи те, що тренажери за технологічним виконанням розподіляють на механічні, електронні та магнітні, представлений тренажер ТДСТ є механічним тренажером дія якого уможливлюється за рахунок незначних фізичних зусиль студента. Під час виконання навчальної вправи тренажер не повинен хитатись або ковзати, тому особливе значення має правильне, стійке його встановлення.

Разом із тим, необхідно розглянути і протипоказання до застосування даного тренажера у навчальній роботі студента, а саме:

* Гострі захворювання, легеневі кровотечі, кровохаркання, дихальна недостатність вище 2 ступеня, серцево-судинна недостатність 2А стадії, імплантований кардіостимулятор. При гострих захворюваннях, за показаннями лікаря тренажер не застосовується під час навчальних занять із хорового диригування. Через 2-3 тижні після лікування гострого захворювання, на етапі реабілітації можна розпочати виконання нескладних вправ за допомогою тренажера.
* При наявності затиснень у плечі, передпліччі, кисті руки студента тренажер застосовується з дотриманням режиму навчальної праці.
* У разі загостреного затиснення в будь-якій частині руки студента під час виконання навчальної вправи слід провести навчальну роботу зі студентом з використанням відео демонстрації навчального матеріалу на комп’ютері, і на наступне навчальне заняття можна виконувати рухові вправи на тренажері.

Це дозволяє організувати зовнішню методику роботи студента з тренажером як умовно-графічною наочністю, а саме як встановлювати, закріплювати, демонструвати складові даного тренажера та способи використання в навчальній діяльності студента над диригентською технікою. Для проведення навчальних вправ за допомогою тренажера, його необхідно встановити в навчальній аудиторії. Відповідно до навчального завдання індивідуального заняття зі студентом викладач встановлює й закріплює додаткові частини. Тренажер регулюється за висотою відповідно зросту студента, що дозволяє проводити навчальну роботу в зручних умовах для навчальної роботи. Таким чином в процесі навчальної роботи студент може самостійно виправляти допущені помилки під час виконання навчальної вправи.

Визначимо умови занять за допомогою тренажера:

1. кожне заняття з хорового диригування повинно відповідати визначеній меті розвитку диригентсько-технічних умінь студента;
2. використання принципу від простого до складного;
3. зв’язок диригентско-технічних вправ із музичним матеріалом;
4. використання принципу систематичності і послідовності під час формування диригентсько-технічних умінь студента;
5. зв’язок між набутими фаховими знаннями і вміннями, і диригентско-технічними вміннями.

Особливістю даного тренажера є те, що його застосування під час розвитку диригентсько-технічних умінь майбутнього вчителя музики постає підґрунтям для абстрактного мислення, яке уможливлює здійснення студентом таких операцій мислення як узагальнення і створення класифікацій. Складники даного тренажера також є основою для уяви студента про диригентські схеми, диригентські прийоми, характер диригентського жесту. Використання тренажера надає пізнавально-самостійній діяльності майбутнього вчителя музики більш насичений, динамічний та інтенсивний характер.

Залучення студента до навчальної роботи з тренажером дозволяє задіяти різні види пам’яті студента, а саме:

а) рухову, що постає у запам’ятовуванні рухів під час виконання навчальних вправ;

б) образну, яка сприяє запам’ятовуванню графічних символів;

в) емоційну, яка виявляється лише внаслідок емоційного навантаження графічного образу.

Змінні рами, що використовуються під час роботи з тренажером, являють собою опорні диригентські схеми для комплексного сприйняття студентом і відпрацювання правильних диригентських рухів.

Рамки з диригентськими схемами постають компонентами просторового явища. Кожна виїмка в рамі займає довільну площу, а разом вони постають структурними компонентами цілого, а саме певної диригентської схеми. Ці схеми постають умовно-графічним взірцем для опрацювання диригентських прийомів і вмінь. Змінні рами використовуються для того, щоб студент на першому році навчання хоровому диригуванню у вищому навчальному педагогічному закладі оволодів умінням тактувати прості диригентські схеми: 3/4; 4/4; 2/4. За основу береться диригентська схема, де кількість ліній відповідає заданому метроритму. Дані схеми дозволяють навчити студента швидко візуально визначати відповідність певної диригентської схеми заданому метро-ритму. Далі, у процесі засвоєння студентом на старших курсах складних диригентських схем, які містять у собі дублювання сильної та відносно сильної долей, студент також має змогу відпрацювати вміння тактувати складні схеми за допомогою необхідної рами.

Психологи пізнавальні схеми поділяють на три типи: фігуративні; оперативні, керуючі. Так, фігуративний тип пізнавальної схеми інформує студентів про даний об’єкт чи подію. Оперативний тип – містить правила перетворення інформації. Керуючий тип інформації сприяє розумінню студентами способів виконання навчальних дій. У підручниках із хорового диригування перевага віддається фігуративному типу схеми, а в додаткових дидактичних засобах (найчастіше в методичних посібниках, методичних рекомендаціях) більш розповсюдженими є оперативний і керуючий типи інформації.

Спираючись на дослідження фізіологів про те, що будь-яку картинку людина починає розглядати з верхнього лівого кута, потім людське око продовжує рухатись в напрямку зліва-направо, зверху-донизу, ми намагались структурувати складові частини даного тренажера. Так використані диригентські схеми неможливо розбити на частини: розташувати в різних місцях даного тренажера для поліпшення фізіологічного сприйняття зорової інформації, оскільки буде втрачена цілісність даної схеми. В такому випадку кожну диригентську схему було розташовано в центрі певних частин тренажера мінімалізуючи за інформативністю та яскравістю фонові об’єкти. При цьому найважливі аспекти, а саме гілки схеми треба виділити більш яскраво. Також ми враховували те, що надлишкова деталізація зображення диригентської схеми може призвести до того, що в пам’яті студента залишиться образ плями. До того ж, студентами дуже погано запам’ятовуються диригентські схеми, що зображено у зменшеному вигляді. Перевагою використання схем тренажера у такій великості, в якій вони виконуються під час диригування, є можливість більш зручного, точного відпрацювання правильного виконання диригентської схеми. Якщо за достатньо невеликий проміжок часу (індивідуальне заняття з хорового диригування) таких диригентських схем буде представлено декілька, вони будуть накладатись одна на одну в короткотерміновій пам’яті студента, і йому буде дуже складно самостійно працювати над навчальними вправами. Тому, всі дані про правильне виконання певних диригентських схем можуть потрапити в довготривалу частину пам’яті в дуже спотвореному вигляді. При подальшому, більш тривалому самостійному вивченні і аналізі представлених схем, можливе більш повноцінне запам’ятовування даних.

Для того, щоб студент в подальшому мав можливість самостійно працювати над диригентською технікою за допомогою тренажера ТДТС нами було розроблено слайди, які студент може переглядати самостійно співставляючи текстові пояснення зі схемами та графіками, що уможливлюють здійснення студентом поетапної пізнавально-самостійної діяльності. «Для більш якісного запам’ятовування при наведенні на слайдах тестових даних бажано враховувати деякі моменти: практично не засвоюється текст, представлений вертикально; текст зображений курсивом запам’ятовується гірше ніж друковані літери; речення повинні мати просту форму; виділення окремих (найбільш важливих моментів) фрагментів речення іншим кольором сприяє кращому запам’ятовуванню; темний колір тексту (чорний, темно-синій) на світлому тлі більш прийнятний, ніж світлий на темному тлі» [33, c. 330].

Необхідно враховувати доцільність використання поряд із запропонованим тренажером ТДТС представлення навчального матеріалу у вигляді відео фрагменту, фотозображення, креслення або графіку з використанням тестового рядка.

Отже, розглядаючи особилвості розвитку диригентсько-технічних умінь майбутніх учителів музики за допомогою тренажера нами розглянуто авторський тренажер із хорового диригування, його складові та можливість формування й розвитку диригентсько-технічних умінь студентів.

**2.3. Самостійна навчальна діяльність майбутнього вчителя музики під час роботи з тренажером ТДТС.**

Змістовна методика роботи з даним тренажером для диригування, як умовно-графічної наочністю на заняттях із хорового диригування, ґрунтується на основі досягнень сучасної психології, дидактики, і тому необхідно враховувати рівень розвитку сучасних засобів диригентсько-хорового навчання, орієнтуватись на дидактичні завдання, що потрібно вирішувати на заняттях із дисципліни «Хорове диригування», «Основи хорового диригування».

Л. Маталаєв у своїй роботі «Основы дирижёрской техники» зазначає про те, що мистецтву диригування протипоказані «рецептурність» і категоричність» [ 44, c. 8].

Під час самостійної роботи студента над технікою диригування за допомогою тренажера ТДТС, втручання викладача у цей процес повинно бути коректним для того, щоб студент не відчував зовнішнього тиску, а розвивався ініціативно, активно, свідомо. Безумовно, викладач із сприяє закладанню основ із хорового диригування спрямовуючи студента до самостійної навчальної діяльності над технікою диригування, сприяє закладенню основ із хорового диригування. Водночас, спрямовуючи студента до такої самостійної навчальної діяльності викладач пропонує студенту самостійно добиватись природного виконання диригентських рухів виходячи з особливостей власної фізіології, а також прагнути до саморозвитку в цьому процесі, що постає в організації систематичної самостійної роботи як над диригентською технікою, так і над хоровим твором. Фаховому саморозвитку студента сприяє також самостійне прослуховування звучання хорових творів, перегляд відеозаписів вокально-хорової роботи хорових диригентів із співаками, аналіз цих даних.

О. Рудницька розглядає самостійну навчальну роботу та індивідуальні форми роботи зі студентами як зовнішній бік організації діяльності викладача та студентів, що відбувається за встановленим порядком у певному режимі [69, с. 158].

Зазначимо, що вже на другому курсі фахової підготовки у вищому навчальному педагогічному закладі студенти повинні самостійно вміти відрізняти диригентські схеми, вміти намалювати диригентський малюнок до фрагменту хорового твору, використовувати набуті фахові знання та вміння під час навчальної роботи над новим хоровим твором за навчальною програмою, читанням із листа хорового твору.

Г. Шерхен зазначає, що «майбутній диригент повинен уміти спостерігати за собою, реагувати на власні дії створюючи цим передумови для справжнього самоконтролю» [23, с. 214].

О. Рудницька розглядаючи питання фахової підготовки майбутніх учителів музики зазначає про те, що «можливість рефлексивної саморегуляції розкриває розмежування функцій особистості: Я – контролера і Я – виконавця, яке показує, що результатом дослідження себе стає переосмислення своїх власних відносин із довколишнім предметно-соціальним світом, та вибір способів дій спрямованих на зміну власного «Я»» [69, с. 68].

Розглядаючи процес самостійної роботи студента під контролем викладача В. Подуровський визначає важливість спрямування студента до усвідомленого пошуку. Цей пошук може поставати як у прошуку природного і вільного виконання диригентського жесту, так і в продукуванні ідей під час навчальної роботи над інтерпретацією хорового твору, чи пошуку даних. Такі випробовувальні дії, на думку дослідника, сприяють формуванню його практичного мислення [65, с. 169].

Використання тренажера під час самостійної навчальної роботи студента над диригентською технікою є необхідним для усвідомлення ним природи і сутності диригентського жесту у процесі опрацювання навчальних вправ. Тренажер є умовно-графічним наочним засобом, який не обмежує диригентські дії, а сприяє правильному оволодінню студентом диригентсько-технічними вміннями. Під час розробки тренажера ТДТС нами було враховано думку хорових диригентів про те, що розвиток диригентської техніки студентів тільки за допомогою навчальних вправ, відірваність від художньо-виконавських завдань є недопустимим. Тому, оволодівши певним диригентським прийомом або навичкою за допомогою тренажера викладач спрямлвує студента до перенесення набутого рухового досвіду в роботу над хоровим твором завдяки механізму переносу (інтерференції) навичок. Завданням викладача в цьому процесі постає допомогти студенту встановити доцільність використання певного диригентського прийому чи вміння.

 У перші кілька занять бажано виконувати всі вправи перед дзеркалом, контролюючи правильність виконання диригентських рухів. Під час самостійної роботи можна застосувати комп’ютер для перегляду відео демонстрації з повторенням усіх рухів викладача, контролюючи їх правильність. Заняття має починатися з розминки, що дозволить підготувати м’язи й уникнути їх затиснення. Для того, щоб проведення самостійної роботи було ефективним і результативним, його тривалість повинна складати 15-20 хвилин. Навантаження потрібно збільшувати поступово виконуючи мінімальну кількість повторень правильних диригентських рухів. Так, студент можете розпочати з 10 хвилин, і щодня додавати по дві-три хвилини збільшуючи кількість повторень для закріплення набутого вміння. Займатися потрібно не частіше 3-4 разів на тиждень. Саме така частота дозволяє давати м’язам час на відновлення у разі виникнення затиснення. Якщо викладач констатував затиснення в будь-якій частині руки студента, у якого виникли хворобливі відчуття, то він радить такому студенту продовжувати виконання навчальної вправи за допомогою тренажера тільки під контролем викладача.

Перед тим, як перейти до опису змістовної методики формування диригентсько-технічних умінь майбутніх учителів музики, необхідно визначити компоненти правильного виконання будь-якої диригентсько-технічної вправи, а саме: підготовленість; ритмічність; графічна чіткість; доцільність; природність; економність; виразність. При цьому, викладач здійснюючи організацію контролю над самостійною роботою студента застерігає його від виконання диригентсько-технічної вправи відсторонено від завдань м'язово-слухової координації. Також викладач залучає студента до абстрагування від зорового сприйняття роботи свого диригентського апарату, і зосередження на особистісних м'язово-слухових відчуттях. У разі виявлення викладачем неправильності виконання студентом диригентського руху викладач пропонує виконати диригентсько-технічну вправу вказуючи на недолік. Далі, викладач демонструє правильне виконання певного диригентського руху залучаючи студента до самоаналізу.

У зв'язку з цим, нами було розроблено правила виконання диригентсько-технічних вправ з використанням тренажера ТДТС:

1. Визначити мету й завдання самостійної роботи над диригентскою технікою.
2. Зайняти диригентську постановку.
3. З'ясувати порядок навчальних дій.
4. Розпочинати виконання диригентсько-технічної вправи у повільному темпі.
5. Не переходити до виконання наступної вправи не засвоївши попередньої.
6. Звернути увагу, що засвоєння диригентського прийому чи вміння передбачає опрацювання цього за допомогою декількох навчальних вправ.

Л. Безбородова зазначає, що робота над оволодінням диригентською технікою розпочинається завжди з підготовчого етапу [7, с. 36].

Поряд із цим, С. Казачков стверджує, що свобода й невимушеність диригентських рухів досягається набуттям вміння вільно й невимушено стояти за диригентским пультом [28, с. 84]. Про важливість набуття студентом свободи в області спини, шиї, рук під час диригування зазначають й інші хорові диригенти. Оскільки в подальшому затиснення м'язів студента в області спини під час диригування може призвести до того, що студент не зможе вільно піднімати вгору й опускати вниз руки, його плечі будуть підняті, а голова – мало рухлива. Тому розпочинати роботу з тренажером ТДТС, на нашу думку, необхідно з набуття студентом за допомогою диригентсько-технічних вправ, відчуття свободи в області спини. До того ж, під час роботи над диригентською технікою диригування за допомогою тренажера викладач, спочатку, спрямовує увагу студента на поодинокі дії, а згодом спрямовує його волевиявлення на більш складні за структурою загальні диригентські дії.

Для проведення зі студентом навчальної **вправи «Вільні плечі»** викладач встановлює до основної рами тренажера горизонтальну дугу й фіксує її.



Рис. 2.4. Горизонтальна дуга на тренажері диригентсько-технічного самовдосконалення

Студент повинен пальцями взятись за металеву трубку дуги зі сторонни, що є протилежною руці, якою студент буде виконувати вправу і проводити пальцями по трубці в протилежний бік і назад. При цьому, викладач просить студента порухати плечем і відчути, що воно рухається вільно, повертіти головою вправо і вліво вивільняючи м'язи шиї. Л. Безбородова зауважує на необхідності почергового підняття студентом ніг, коли він виконує навчальну вправу спрямовану до набуття певного м'язового вивільнення [7, с. 78]. Далі викладач пропонує студенту виконати цю вправу іншою рукою. Ця вправа допоможе вивільнитись студенту від м'язового напруження для подальшого оволодіння технікою диригування.

Подальше вивільнення диригентського аппарату студента передбачає виконання наступної **вправи «Молекули».** Викладач встановлює на тренажер до основної рами горизонтальну дугу, і пропонує взятии пальцями «молекули».

Студент займає диригентську постановку, ставить пальці обох рук із наочним засобом «молекули» на залізну трубку, й починає відволити плавно руки від себе та до себе. При цьому студент слідкує, щоб м'язи шиї, плеч і спини не були затисненими. Це допомагає студенту опрацювати відчуття опори в пальці під час диригування.

З метою опрацювання вміння студента здійснювати самоконтроль під час навчальної роботи над диригентською технікою, що також передбачає вміння визначати наявність напруження у будь-якій частині диригентського апарату й усувати цей недолік, нами було впроваджено **вправу «Самоконтроль».** Викладач встановлює тренажер ТДТС відповідно зросту студента, і закріплює горизонтальну дугу на основній рамці тренажера. Студент займає правильну диригентську постановку, піднімає вільно обидві руки вгору та опускає їх на пальці, на горизонтальну дугу. Далі, викладач зауважує, що студент наступні дії здійснює почергово кожною рукою, а саме піднімаючи й опускаючи їх вниз. При цьому, студент самостійно контролює цілісність руки під час руху, і обов'язкове закінчення цього руху в пальці на горизонтальну дугу. В той час, коли одна рука безперервно виконує рухи, інша рука вільно лежить на цій дузі, а викладач час від часу просить студента порухати плечем або ліктем цієї «вільної руки» для того, щоб перевірити рівень її вивільненості. Також студент почергово здійснює повороти голови, вимовляє будь-які однакові склади декілька разів, почергово піднімає ноги, слідкує за тим, щоб його дихання було спокійним і рівномірним.

На думку диригентів, якщо вміння набуте шляхом навчальних вправ у одній руці, то простішим постає оволодіння вмінням в іншій руці. Під час такої самостійної роботи викладач зауважує, що пластична рука диригента має округлену розвернуту форму, вона вільна і природна. Розглядаючи питання формування диригентського апарату С. Казачков виявляє такі недоліки, що частіше зустрічаються у педагогічній практиці диригентсько-хорового навчання як «палкоподібна рука» і «колінчастоподібна рука», і зазначає, що рука студента під час диригування рухається всіма частинами є також непригодною для диригування [28, с. 75].

Л. Маталаев зазначає про те, що хоровий диригент під час диригування використовує три основні рівні, що є горизонтальним и уявними рівням и на яких побудовано малюнок диригентської схеми. Враховуючи це, нами було розроблено навчальну вправу **«Рівні положень тактуючої руки».** Викладач вставляє до основної рами тренажера почергово вставні рами із зображенням диригентских схем, малюнок яких передбачає ці основні рівні.



Рис 2.6. Диригентські схеми на тренажері диригентсько-технічного самовдосконалення.

При цьому викладач уточнює, що ці схеми є умовними, і тому під час диригування хорового твору зазначені три основні рівні можуть переміщуватись залежно від типу й виду хора, наявності інструментального супроводу хорового твору. Підвищення рівнів вгору може також свідчити про посилення гучності хорового звучання, а заниження – свідчить про поступове згасання цієї звучності.

У зв'язку з цим, нами було розроблено навчальну вправу «**Розташування рук диригента».** Під час розробки ми враховували думку М. Колеси щодо того, що руки диригента повинні бути в такому положенні по відношенню до тулубу, з якого було б зручно вести хорове звучання у будь-якому напряму [35, с. 12]. Підготовчий етап до проведення самостійної навчальної діяльності студента під контролем викладача постає в розташуванні на основній рамі тренажера ТДТС магнітів для здійснення студентом навчальної роботи над кожною рукою. При цьому викладач пояснює студенту, що хоровий диригент під час диригування хорового твору використовує такі діапазони розташування рук як вузький, середній та широкий, що відповідають динаміці звучання твору, а саме: р (рр); mf (mp); f (ff). Студент оглядає основну раму тренажера і самостійно з’ясовує які магніти відповідають вказаним діапазонам. Далі, викладач пропонує студенту зайняти біля тренажера диригентську постановку, поставити пальці рук на магніти у вузькому розташуванні, відірвати їх і поставити на місце. Теж саме студент виконує з магнітами, що розташовані ширше. Важливим є вироблення вміння у студента з вузького діапазону легким і вільним рухом перемістити руки в середній чи широкий діапазон.

Перш, ніж розглянути питання щодо опрацювання диригентських схем під час диригентсько-хорового навчання майбутнього вчителя музики, необхідно з’ясувати змістовність поняття «схема». С. Казачков тактову схему розглядає як відсторонене умовно-графічне визначення метричного чергування долей в такті. Кожна лінія схеми має відповідний напрямок і відповідає метричній долі. Схема лише відображає метричну будову через вказівку напрямку руху [28, с. 68].

К. Птиця зазначає, що за допомогою диригентських схем, що розглядаються під час навчальної роботи окремих від музичних особливостей хорового твору, студент знайомиться із зображеннями диригентських схем, і оволодіває диригентсько-технічними прийомами й уміннями [64, с. 119].

Оскільки призначення диригентської схеми у навчальній діяльності постає у їх тактуванні, тому ми розглянемо сутність цього процесу. М. Колесса тактуванням визначає таке угрупування, такий цикл тактових рухів, що створює визначене замкнуте ціле, та має свою вихідну точку, яка співпадає з кінцевою точкою цієї групи жестів [35, с. 15]. Зазначимо, що й решта диригентів-дослідників розглядаючи тактування схем у вузькому розумінні визначають це як метрономірування. В більш широкому розумінні тактування розглядається як система умовної жестикуляції. А. Когадєєв правильне тактування метричних схем визначає основою подальшої роботи з оболодіння технікою хорового диригування [27, с. 62].

С. Казачков на етапі вивчення диригентських схем радить студенту малювати диригентські схеми на папері чи на класній дошці досягаючи якомога точнішого зображення. Однак студенти, як правило стикаються з труднощами віднайдення паперу необхідного розміру, а класної дошки немає в жодному класі хорового диригування [28, с. 96].

Виходячи з цього, нами було визначено завдання щодо створення тренажера ТДТС за допомогою якого студенти могли б здійснювати самостійну роботу над формуванням диригентської техніки. Зазначимо, що в диригентській практиці існує багато складних диригентських схем, які походять з дводольної, тридольної або чотиридольної схем. Хоча досвідчені диригенти-педагоги радять розпочинати вивчення диригентських схем зі студентом із чотиридольної схеми. Для опрацювання студентом вміння виконувати диригентські схеми нами було розроблено **навчальну вправу «Магнітний олівець».** Викладач встановлює вставну схему на 4/4 до основної рами тренажера, наприклад, для правої руки студента, і дає йому до рук магнітні стрижні.

Студент, спочатку, розпочинає водити магнітним стрижнем правою рукою в спеціальних отворах диригентської схеми. М. Колесса зауважує, що диригентську схему необхідно виконувати так, щоб рука рухалась рівномірно [35, с. 21]. Потім викладач встановлює вставну схему для лівої руки, і студент опрацьовує вміння тактувати чотиридольну схему лівою рукою. М. Канерштейн зазначає, що студент при цьому повинен прагнути досягти виразного й економного жесту [30, с. 69]. Після цього, викладач пропонує виконати вправу одночасно обома руками. У подальшій навчальній роботі зі студентом викладач встановлює на тренажер вставки схем на 3/4, а згодом і на 2/4 що поступово опрацьовується.



Рис. 2.8. Вставні диригентські схеми на тренажері диригентсько-технічного самовдосконалення

Використовуючи набір карток № 1 (додаток Б. 1), викладач встановлює на тренажер вставну рамку з будь-якою диригентською схемою, а студент обирає відповідну картку.

С. Казачков зазначає, що на початковому етапі навчання студент дуже довго привчається відчувати «внутрішню енергію руху звуку», а особливо складними для студента є межа між долями в диригентській схемі [28, с. 98]. Виходячи з цього ми враховували те, що робочий показ диригента повинен складатися з відчуття внутрішньо-дольової пульсації разом із рахунково-дольовою пульсацією. Студент повинен зрозуміти роль фаз рухів руки в диригентському жесті. Поступове вироблення фіксуючої та передбачувальної здатності жесту допоможе студенту краще використати свої творчі можливості під час диригування.

Досвідчені хорові диригенти головною умовою розвитку диригентського апарату визначають набуття узгодженості дій між правою та лівою руками, та їх координаційної незалежності. Останнє, на думку С. Казачкова постає як узгодженість дій, що призводять до цільності висловлення музичного образу [28, с. 81].

Поряд із цим, К. Ольхов зазначає, що ліва рука диригента повинна вміти виконувати те, що вміє диригувати права рука [55, с. 9-10].

М. Когадєєв зазначає, що вироблена у студента незалежність рук під час диригування постає тією основою, на якій ґрунтується диригентська техніка в цілому [27, с. 114].

Враховуючи це, нами було розроблено навчальну **вправу «Подружки»** для розвитку незалежності обох рук студентів. За основу взято диригентську вправу Л. Маталаєва [44, с. 156]. Викладач встановлює на тренажер дві вставні рами. Ці рами повинні бути з різними диригентськими схемами.

Так, наприклад, для лівої руки студента викладач встановлює зображення диригентської схеми на 4\4, а для правої на 2/4, і пропонує студентам продиригувати спочатку таку вправу без використання тренажера, а потім із тренажером. При цьому викладач зауважує студенту, що під час виконання даної вправи всі долі такту повинні бути однакової тривалості, тобто доля виконання диригентської схеми в одній руці повинна дорівнювати долі в іншій руці. Так, першу долю такту обидві руки виконують разом однаково, а далі студент кожною рукою виконує самостійно задану диригентську схему.

Розподіл функцій обох рук значно полегшує навантаження кожної з них допомагаючи хоровому диригенту уникнути зайвих рухів та фізичного напруження. Виконавець повинен прагнути технічного розвитку рук для окремої та сумісної роботи над хоровим твором, а на практиці виконання поставлених завдань перед диригентом виконується завдяки використанню технічних можливостей обох рук. Це підтверджує і М. Колесса зазначаючи про неможливість відокремленого використання функцій рук диригента [35, с. 191]. В залежності від обставин руки диригента можуть і обмінюватись функціями. Так, ліва рука, незалежно від правої допомагає диригентові втілити творчий задум, показати вступ окремим партіям тощо. Інколи, вона поряд із правою рукою посилює вольовий вплив диригента на хор. Оскільки під час диригування хоровому диригенту необхідно виконувати багато технічних завдань, тому диригент розподіляє між лівою і правою руками виконання поставлених художньо-технічних завдань [61]. Так, диригенти-практики одностайно доходять висновку, що незалежної дії обох рук студента можна досягти завдяки набуттю навички їх взаємодії під час диригування. Вдосконалюючи координацію правої і лівої руки студента викладач пропонує йому виконати навчальну **вправу «Координація».** На тренажер викладач встановлює вставну диригентську схему (за навчальною потребою) для однієї руки, наприклад, для лівої руки студента, а також встановлює і закріплює горизонтальну дугу. Так, ліва рука за допомогою магнітного стрижня тактує певну диригентську схему, а права рука виконує плавні рухи на встановленій дузі в напрямках право і ліво. Обидві руки студента виконують рухи одночасно. Наступним етапом виконання студентом даної навчальної вправи постає встановлення диригентської схеми на тренажері вже для іншої руки. Також друга рука, що виконує рухи за допомогою горизонтальної дуги може виконувати рухи долонею вниз, долонею вгору, «ребром» долоні.

Під час оволодіння студентом умінням тактувати прості диригентські схеми викладач також сприяє розвитку незалежності рук студента, вдосконаленню його координації. Оскільки функції рук під час диригування хоровим твором можуть змінюватись, із акомпонуючої на ведучу, тому важливо щоб студент навчився обома руками виконувати різні диригентсько-технічні завдання, що містять труднощі які в подальшій навчальній роботі будуть виникати. З цією метою нами було введено навчальну **вправу «Розвиток».** Попередньо нами було розроблено набір карток № 4 який включає зображення різних варіантів ритмічного малюнку(додаток Б. 4). На тренажері ТДТС викладач встановити до основної рами вставні диригентські схеми, наприклад, на 4/4 для лівої і правої рук. Студент бере в пальці магнітні стрижні, підходить до тренажера і займає диригентську позицію. Якщо викладачем вирішено розпочинати педагогічну роботу зі студентом над розвитком лівої руки, то за допомогою закріплювача він вивішує одну з карток набору № 4 над диригентською схемою для лівої руки. Таким чином, студент тактує обома руками одночасно. Однак, правою рукою він водить магнітним стриженем по схемі безперервно, а лівою рукою виконує завдання, що подано в картці. Дозволяється відрахування студентом метричних долей вголос. Важливо, щоб студент чітко і ясно виконував ауфтакти до вступу та зняття звучності.

Після виконання студентом достатньої кількості вправ певні диригентські вміння мають перейти до автоматичного режиму. І. Сєчєнов проаналізувавши фізіологію свавільних рухів стверджував, що оскільки автоматизовані рухи можна свідомо замінювати в залежності від вимог, тому особистості ними легше керувати. Поряд із тим, на якість засвоєння диригентських прийомів впливає поєднання репродуктивної та проблемно-пошукової діяльності.

Для здійснення студентом самостійної роботи над набуттям диригентсько-технічних умінь він повинен враховувати будову руки. Доцільно звернути увагу студента на таку частину його руки як кисть, що складається з 3-х частин: зап’ястя, п’ястя і пальці диригента. Далі студент повинен встановити, що кисть пов’язана з передпліччям у кистьовому суглобі, де здійснюються такі дії як згинання та розгинання, пронація і супінація, лучова та ліктьова абдукація. Викладач нагадує студенту, що К. Станіславський називав кисті рук «очами тіла». І дійсно, за допомогою кисті рук диригент може пальцями не тільки торкатись, гладити, натискати, вдаряти, спиратись тощо, а й імітувати ці види торкання отримуючи дотикові уявлення. Ці уявлення у людини асоціюються із звуковими уявленнями та допомагають виразити різні темброві та штрихові особливості звучання, наприклад, тепло, холодно, м’яко тощо.

Поряд із тим, Л. Безбородова зауважує, що у студентів часто кисті рук малорухливі – «дерев’яні», «закріплені», «не співають» і це призводить до неспроможності показати кантиленне звучання, та до відсутності звуковедення під час диригування навчальної вправи чи хорового твору [7].

Для розвитку м’язів кисті рук майбутнього вчителя музики корисною постає **вправа «Доріжка».** Викладач до основної рами тренажера встановлює дві вертикальні дуги, та закріплює їх.

Рис. 2.10. Вертикальні дуги на тренажері диригентсько-технічного самовдосконалення.

Студент займає диригентську постановку, береться пальцями обох рук за нижню частину кожної дуги і починає почергово та плавно підіймати руки вгору за напрямом дуги, що встановлено у вертикальному положенні. При цьому, пальці студента зберігаючи відносну нерухомість у єдності з зап’ястям приймають участь у загальному русі кисті. Так, спочатку студент однією рукою виконує рухи вгору і вниз, інша рука розташована у цей час на тренажер, а потім другою рукою виконує ці рухи. Лікоть кожної руки знаходиться у наполовину зігнутому положенні. Під час виконання студентом цієї вправи, в нього задіяні не тільки м’язи кисті рук, а також і передпліччя. Далі, студент з використанням тренажера виконує вправу обома руками намагаючись вести руки у безперервному русі вгору і вниз. У цьому процесі С. Казачков радить викладачу спрямовувати самоконтроль студента за співвідношенням кистьової і ліктьової «точки» під час руху руки, і зазначає, що кистьова точка не повинна рухатись у напрямку протилежному руху ліктьової точки [28, с. 76].

Поряд із тим, К. Птиця у своєму дослідженні радить звертати увагу студента на його лікоть [64]. А. Когадєєв зазначає, що надмірно рухливий лікоть хорового диригента створює уявлення про неорганізованість руки й порушує ясність тактування [27, с. 19].

Продовжуючи розвивати рухливість і пластичність м’язів кистей рук майбутнього вчителя музики викладач пропонує йому виконати **вправу «Регулювальник».** Підготовчий етап постає в закріпленні викладачем на основній рамі тренажера однієї горизонтальної дуги, та однієї вертикальної. Оскільки навчальну роботу над цією вправою ми плануємо розпочинати з правої руки, тому викладач встановлює вертикальну дугу з правої сторони. Студент розташовує праву руку в нижній частині вертикальної дуги, що пропускає між вказівним і середніми пальцями, а ліву руку кладе на горизонтальну дугу долонею вниз. Для усвідомлення студентом порядку виконання рухів викладач пропонує, спочатку, виконати вправу окремо кожною рукою. Так, пропустивши вертикальну дугу тренажера між пальцями студент правою рукою виконує плавні рухи в напрямку дуги, тобто вгору і вниз. Далі, лівою рукою студент пальцями ніби погладжує горизонтальну дугу виконуючи плавні рухи вправо, а потім вліво. Оволодівши правильним, а головне вільним виконанням заданих рухів студент виконує вправу обома руками. Ця вправа спрямована на оволодіння студентом вміння здійснювати плавні рухи обома руками. На думку дослідників-практиків, такий співучий рух цільної гнучкої руки характеризується рівномірністю, а гнучка і цільна рука обумовлює повноту, опору звучання, а також створює умови для підтримки та економії дихання, здатна виконувати швидкі, чіткі рухи.

М. Канерштейн підкреслює важливість набуття студентами пружності та вільного стану кистьового суглобу під час виконання навчальних вправ, що забезпечить досягнення гнучкості та безперервності диригентського руху під час диригування хорового твору [30, с. 69].

Для вивільнення м’язів кисті та розвитку рухливості лучезап’ястного суглобу ми пропонуємо навчальну **вправу «Злови смайлика».** До основної рами викладач прикріплює два магніти. Потім пропонує студенту поставити руки на площу основної рами, і регулює положення магнітів таким чином, щоб студенту було зручно працювати обома руками. Так, студент вільно ставить руки долонями вниз спираючись пальцями на площину основної рами та накриває долонями магніти. Викладач просить студента порухати плечем однієї руки, а потім іншої для того, щоб проконтролювати розслабленість обох рук. Викладач зауважує, що рука повинна знаходитись у стані розслаблення, а задіяною у виконанні вправи має бути тільки кисть, яка піднімається вгору, та накриває магніти. При цьому, рух кисті закінчується в пальці. Виконання даної вправи передбачає повільний темп.

Диригенти-практики вказують на важливість вироблення у студента еластичності руху в суглобах. Робота над цим, на думку диригентів, повинна розпочинатись із максимального розслаблення того суглобу, де відбувається рух. З цією метою нами було введено **навчальну вправу «Обертання під самоконтролем»** із використанням тренажера ТДТС. Викладач до основної рами тренажера встановлює вставні диригентські схеми, а саме на 3/4, оскільки тільки на цих схемах є отвори для таких складових тренажера як насадки для обертання.

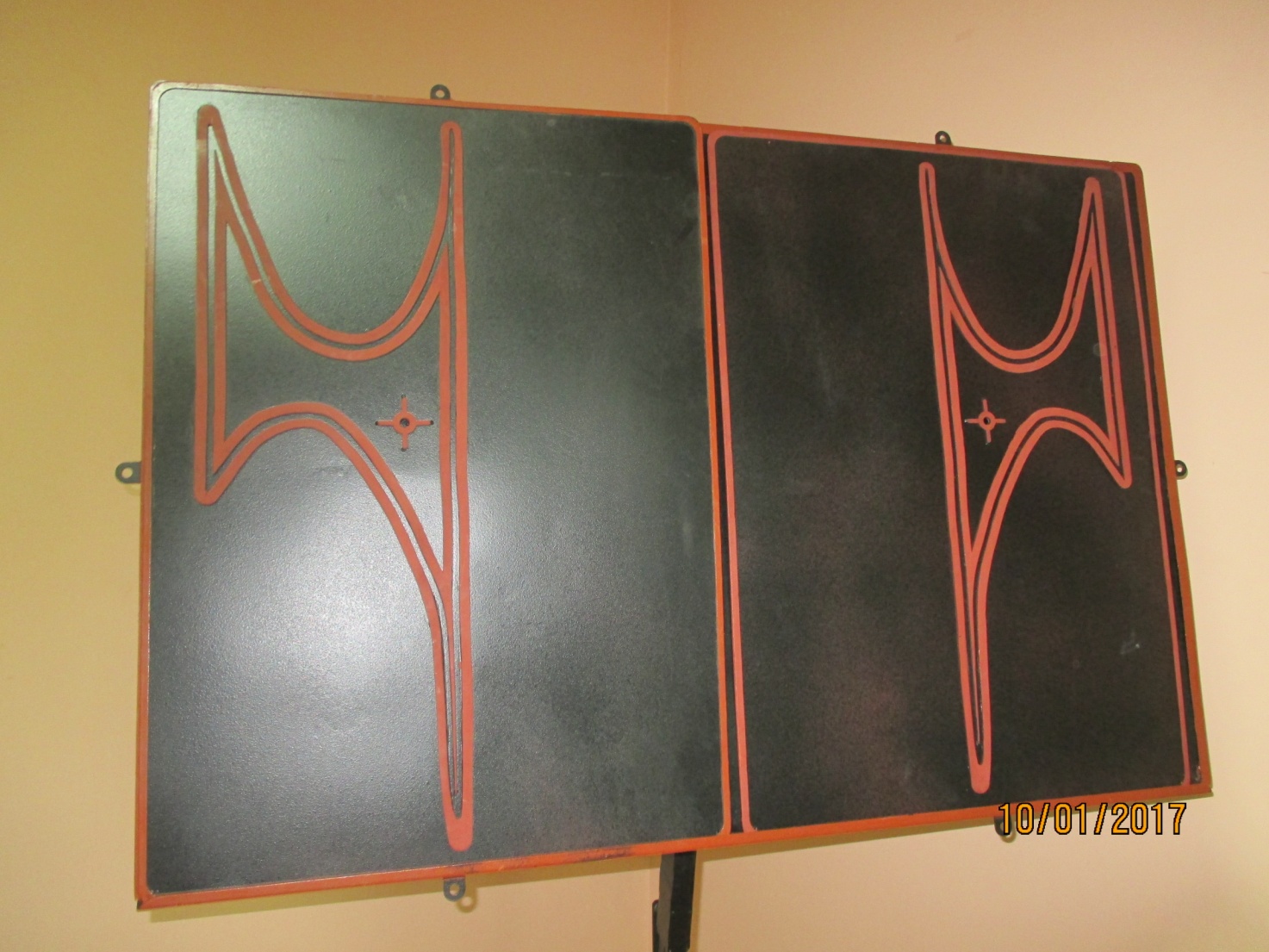


Рис 2.11. Вставні диригентські схеми з отворами на тренажері диригентсько-технічного самовдосконалення.

Таких насадок у наборі дві: для правої руки і лівої руки студента. Ці насадки складаються із стрижня та наконечника пласкої форми кола. Викладач демонструє студенту як необхідно безпечно тримати пальцями ці насадки, як вставляти обидві насадки у вказані отвори. Студент займає диригентську постановку біля тренажера ТДТС, утримує пальцями кожної руки насадку належним чином і вставляє їх в отвори.

Викладач пояснює студенту, що він повинен здійснювати обертання даних насадок в один бік, наприклад, вліво й назад. Потім обертання, як варіанти виконання даної вправи здійснюються в інший бік, у різні сторони. У цьому процесі ми дотримувались вказівок С. Казачкова, який радить будь-які обертання кисті від 15° - 20° поступово їх збільшуючи. Однак амплітуда руху кисті не повинна перевищувати 60°. Викладач слідкує за тим, щоб передпліччя та плече студента знаходились у майже нерухомому, вільному стані, коли амплітуда руху кисті приблизно 15°-30°, а от коли амплітуда руху кисті сягає приблизно до 60°, тоді до руху включаються такі частини руки як передпліччя й плече, але тулуб студента залишається нерухомим. Необхідно враховувати те, що у швидкому темпі цільно-гнучка рука в умовах значної амплітуди не здатна виконувати швидкі рухи, а невеликі замахи з легкістю виконуються у швидкому темпі цілісною та гнучкою рукою. Не допускаються також обертання передпліччя, такі як пропонація і супінація. Призначення даної вправи з використанням тренажера сприяє виробленню гнучкого руху кисті у взаємодії з такими частинами руки як передпліччя та плече.

Наступна навчальна вправа **«Тактування з листа».** Перед тим, як розпочати навчальну роботу студента над цією вправою викладач повинен залучити студента до визначення мети вдосконалення диригентської техніки задля якої опрацьовується дана навчальна вправа. Викладач за допомогою закріплювачів прикріплює до основної рами одну з карток із вправою для читання з листа. У цьому процесі використовується набір карток № 2 (додаток Б. 2). Зазначимо, що кожна картка містить різний розмір, передбачає певний темп виконання, агогічні відхилення, вказівки щодо виконання динаміки (статичної або рухливої), паузи, фермати, залікованої ноти. Кожна картка пронумерована за принципом від простого до складного. Так із 1 по 10 номер картки містять нескладні завдання для тактування з листа, а далі завдання поступово ускладнюються. Викладач пропонує студенту спочатку виконати тактування однією рукою окремо за допомогою тренажера, а потім другою рукою, і для цього встановлюються на тренажер потрібні вставні рами. Враховуючи те, що студенти виявляють різний рівень індивідуального розвитку викладач може ускладнювати подані вправи чи спростовувати їх. З метою ускладнення певної диригентсько-технічної вправи викладач може запропонувати виконання з використанням різних темпів. Робота із залученням метроному постане корисною, оскільки студент разом із диригентськими вміннями буде набувати слухових навичок, які постануть корисними на старших курсах під час вивчення циклу диригентсько-хорових дисциплін. Також, із метою ускладнення завдання викладач може запропонувати студенту виконати агогічні відхилення такі як уповільнення чи прискорення темпу, повернення до початкового темпу, фермату. Для цього викладач використовує набір карток № 3 (додаток Б. 3), і прикріплює потрібну картку чи декілька карток за допомогою магнітів.

Поряд із тим, для полегшення завдання для студента, що під час діагностування виявив невисокий рівень індивідуального розвитку викладач використовував з набору карток № 3 пусті картки. Ці картки є різними за шириною, і використовуються для того, щоб закрити ті позначки в навчальному завданні, виконання яких є для студента не тільки складним, але й потребує набуття певних фахових знань для усвідомлення завдання з подальшим виконанням. Доцільним постане залучення студента до відбиття ритму в долоні, рахування вголос під час тактування з листа.

Отже, розглядаючи можливість залучення майбутнього вчителя музики до самостійної навчальної діяльністі з використанням авторського тренажера нами було враховано недоліки студентів під час виконання диригентсько-технічних вправ, і на цій підставі розроблено навчальні вправи. До того ж, нами було розроблено складові тренажера, використання яких уможливлювало виконання розроблених нами навчальних диригентсько-технічних вправ.

**Післямова**

Проведений нами розгляд процесу фахової підготовки майбутніх учителів музики у вищому навчальному педагогічному закладі показав, диригент – це посередник між музичним твором і виконавським колективом, тому знання майбутнього вчителя музики про комплекс диригентських прийомів є практично необхідними для якісного здійснення ним у подальшому музично-педагогічної діяльності. Організація самостійної діяльності студента щодо оволодіння студентом основами диригентської техніки передбачає спонукання його до цілеспрямованої навчальної роботи над кожним диригентським прийомом, що є основою для набуття ним певного фахового вміння.

Поряд із цим нами доведено, що під час диригентсько-хорового навчання широко слід використовувати як традиційні принципи – принцип систематичності та послідовності, принцип свідомого засвоєння знань, принцип міцного засвоєння знань, принцип наочності навчання, принцип індивідуального підходу, принцип активності, принцип розвивального навчання, принцип зв’язку теорії з практикою, принцип наступності і перспективності, так і деякі специфічні: принцип доступності, принцип взаємозв’язку диригентських засобів, принцип домінуючої ролі диригентсько-технічних вправ, принцип раціонального використання мінімальності й масштабності диригентських рухів, принцип свободи й природності диригентського жесту, принцип спірально-сконцентрованого пошуку творчих орієнтирів. Використання накопиченого в даній галузі науково-методичного й практичного досвіду, а також дотримання принципів диригентсько-хорового навчання сприяє оптимізації процесу підготовки майбутніх учителів музики до музично-педагогічної діяльності в загальноосвітній школі.

Оволодіння майбутнім учителем музики мануальною технікою диригування – це довготривалий процес систематичного характеру, кінцевою метою якого – як художнього процесу – є висловлення інтерпретації хорового твору. Тому на практичних заняттях із хорового диригування необхідно зосереджувати увагу на важливості процесу формування диригентської техніки у студентів музично-педагогічних факультетів.

Однак, як стверджують науковці, рухові навички формуються швидше і легше, оскільки цьому сприяє підсвідомість. Якщо розпочинати вивчення зі студентом хорового твору не з прослуховування цього твору, аналізу музичної тканини, а з роботи над технічними труднощами в цьому хоровому творі, то студент у подальшому буде оминати такі етапи самостійної роботи над хоровою партитурою як: гра хорової партитури, гармонічний аналіз із фрагментарним програванням партитури, спів голосів у хоровій партитурі, аналіз літературного тексту даного хорового твору. Ця самостійна робота передує ґрунтовному музично-теоретичному аналізу хорової партитури, яка здійснюється студентом разом із викладачем. Завдяки теоретичному аналізу виконуємого твору розуміння студента поглиблюється. Починаючи від будови музичної фрази, студент зосереджує свою увагу щодо особливості використання хорових голосів у творі, характерність ритму, властивостей фактури, динамічних відхилень, мелодичного та гармонічного аналізу тощо. Встановлюючи художньо-виконавську мету, студент розвивається рухаючись шляхом вдумливого аналізу. Така навчальна робота є необхідною, але разом із тим обтяжливою для сучасного студента, який прагне її уникнути. Як показує практика, якщо студент не зробив такої самостійної роботи, він приходить на заняття, і одразу просить викладача попрацювати з ним над диригентською технікою вимовляючи, наприклад, такі фрази: «Допоможіть мені, будь-ласка, виконати синкопу у 12 такті, бо в мене не виходить»; «Я не розумію, як після розміру 6/8 перейти на розмір 4/4»; «Покажіть, будь-ласка, як мені розпочинати диригувати цей твір» і таке інше. Хочеться завжди задати такому студенту запитання: «Як ти будеш зараз намагатись диригувати хоровий твір, якщо ти не пізнав його сутності?».

У процесі розгляду цієї проблеми ми взяли до уваги застереження Б. Теплова, що зазначає про «шлях найменшого опору». Дослідник вказує, якщо цей шлях відкривається, то психічний процес завжди буде прагнути йти за цим шляхом, а спроба повернути особистість із цього шляху вже постане складним завданням [78, с. 261]. Якщо вивчення хорового твору розпочинається за вказаним вище шляхом, то це призводить до того, що студент не використовуючи вміння слухати звучання хорового твору, свої виконавські дії зводить до рухів під музику, що виконує концертмейстер. Тому, безумовно, заняття за допомогою певного тренажера з хорового диригування є корисними: на початковому етапі роботи над диригентською технікою, опрацювання диригентських прийомів і вмінь, як підготовчий етап на занятті з хорового диригування, але не є основним, акцентованим. Розроблений нами тренажер представлено для того, щоб сприяти правильному формуванню диригентсько-технічних умінь майбутнього вчителя музики, що на подальших етапах його фахового розвитку сприятиме природному, вільному висловленню інтерпретації хорового твору.

Ми намагались викласти матеріал супроводжуючи теоретичну частину з практичним використанням тренажеру диригентсько-технічного самовдосконалення для засвоєння студентом диригентсько-технічних прийомів і вмінь. Розроблені нами диригентсько-технічні вправи повинні виконуватись студентом під час самостійної роботи із забезпеченням викладачем установки на усвідомлення студентом практичної необхідності використання набутих диригентсько-технічних умінь у подальшій фаховій діяльності.

**Література:**

1. Адорно Т. Теорія естетики / Т. Адорно. – Київ: Осноги, 2002. – 518 с.
2. Аллахвердов В. М. Психология искусства. Эссе о тайне эмрционального воздействия художественных произведений / В. М. Аллахвердов. – Санкт-Петербург : Изд-во «ДНК», 2001. – 200 с.
3. Андреева Л. Методика преподавания хорового дирижирования / Л. Андреева. – Москва : Музыка, 1969. – 117 с.
4. Арчажникова Л. Г. Профессия учитель музыки. – Москва : Просвещение, 1984. – 112 с.
5. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Москва – Санкт-Петербург, 1971. – С. 212.
6. Балл Г. А. Теория учебных задач: психолого-педагогический аспект / Г. А. Балл. – Москва : Педагогика, 1990. – 184 с.
7. Безбородова Л. А. Дирижирование / Л. А. Безбородова. – Москва : Просвещение, 1985. – 176 с.
8. Бескова И. А. Природа и образы телесности / И. А. Бескова, Е. Н. Князева, Д. А. Бескова. – Москва : Прогрес-Традиция, 2011. – 456 с.
9. Бибикова Т. Внутренняя форма музыки – структурный эквивалент информации / Т. Бибикова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www/gnesin-academy.ru/userphoto/File/MuzForum2klo/ВibikovaT.pdf.
10. Бірюков М. Ю. Особливості та асоціативність сприйняття геометричних форм / М. Ю. Бірюков // Педагогіка вищої та середньої школи: зб. наук. Праць. – Вип. 26 : Мистецька освіта в Україні (теорія, методи, технології) / редкол. : В. К. Буряк (гол. ред.) та ін. – Кривий Ріг : КДПУ, 2009. – 427 с.
11. Блонский П. П, Память и мышление / Павел Петрович Блонский. – Санкт-Петербург : «Питер», 2001. – 288 с.
12. Богословский В. В. Общая психология / В. В Богословский. – Москва : «Просвещение», 1980. – С. 145.
13. Борев Ю. Б. Эстетика / Ю. Б, Борев. – Москва : Изд-во политической литературы, 1988. – 496 с.
14. Бурська О. П. Виконавське почутя форми в контексті художнього цілого музичного твору (феноменологічні основи методики виконавської підготовки) / О. П. Бурська // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Педагогіка. – Тернопіль: Наука – 2013. – № 4. – 155 с.
15. Бурська О. П. Музикоцентрична модель розвитку творчої особистості як проблема виконавської підготовки вчителя музики / О. П. Бурська // Наукові записки ТНПУ імені Володимира Гнатюка: Серія Педагогіка. – Тернопіль: Наука – 2006. *–*  № 5 – С. 50 *–* 53
16. Буряк В. К. Самостоятельная работа учащихся : книга для учителя / В. К. Буряк. – Москва : «Прометей», 1991. – 17 с.
17. Воронцова О. А. Музыка и игра в детской терапии / О. А. Воронцова – Москва : Институт терапии, 2004. – 96 с.
18. Головатий С. С. Навчання як свідомий процес / С. С. Головатий / Педагогіка вищої та середньої школи: зб. наук. Праць. – Вип. 26 : Мистецька освіта в Україні (теорія, методи, технології) / редкол. : В. К. Буряк (гол. ред.) та ін. – Кривий Ріг : КДПУ, 2009. – 427 с.
19. Гончаренко С. Український педагогічний словник / С. Гончаренко – Київ : Либідь, 1997. – 376 с.
20. Гринчук І. Проблеми музичного мислення: теорія і методика розвитку. Діалектика музичного логосу та ейдосу: навч. – метод. посібник / І. Гринчук, О. Бурська. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2008. – С. 127-149.
21. Гуральник Н. Особливості розвитку мистецької школи у контексті загальнонаукового пізнання / Н. Гуральник // Педагогічна майстерність як система професійних і мистецьких компетентностей: зб. матеріалів VІІ педагогічно-мистецьких читань пам’яті професора О. П. Рудницької / [за ред. О. М. Отич]. – Чернівці: Зелена Буковина, 2010. – С. 72.
22. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності / М. А. Давидов. – Київ : Вид. «Музична Україна», 2004. – 290 с.
23. Дирижёрское исполнительство: практика, история, эстетика / ред. – сост. Лео Гинзбург. – Москва : Музыка, 1975. – 631 с.
24. Друзь З. Сутність, особливості, принципи, основні напрямки національного виховання // Друзь З. Термінологічний словник з теорії виховання. – Кривий Ріг. – 2006. – С. 112-116.
25. Енциклопедія освіти / Акад. пед. наук України; голов. ред. В. К. Кремень. – Київ: Юрінком Інтер, 2008. – 1040 с.
26. Жак-Делькроз Э. Ритм / Э. Жак-Делькроз. – Москва : «Классика – ХХІ», 2002. – 248 с.
27. Кагадеев А. П. Техника хорового дирижирования / А. П. Кагадеев. – Минск, 1967. – С. 22.
28. Казачков С. Дирижёрский аппарат и его постановка / С. Казачков. – Москва : «Музыка», 1967. – С. 84.
29. Кандинский В. В. Точка и линия на плоскости / Василий Васильевич Кандинский – Москва : «Гилея», 2001, – 254 с.
30. Канерштейн М. Вопросы дирижирования / М. Канерштейн. – Москва : Музыка, 1972. – С. 68.
31. Кан-Шпейлер Р. Руководство по дирижированию / Р. Кан-Шпейлер // Дирижёрское исполнительство. – Москва : «Музыка», 1976 – С. 33.
32. Коган Г. М. У врат мастерства / Г. М. Коган. – Москва : «Музыка», 1969. – 341 с.
33. Кожем'якін О. С. Вдосконалення принципів побудови мультимедійної презентації при застосуванні в навчальному процесі університету / О. С. Кожем’якін // Гуманітарний вісник ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди» – Додаток 2 до Вип. 35, Том ІV (16): Тематичний випуск «Міжнародні Челпанівські психолого-педагогічні читання». – Київ : Гнозис, 2015. – 410 с.
34. Козир А. В. Професійна майстерність учителів музики: теорія і практика формування в системі багаторівневої освіти: Монографія. – Київ: Видавництво НПУ імені М. П. Драгоманова, 2008. – 380 с.
35. Колесса М. Основи техніки диригування / М. Ф. Колесса. – Київ : «Музична Україна», 1973. – 197 с.
36. Коломінський Н. Л. Психологія менеджменту в освіті / Н. Л. Коломінський – Київ : МАУП, 2000. – 286 с.
37. Кофман Р. І. Виховання диригента: психологічні особливості / Р. І. Кофман. – Київ : Музична Україна, 1986. – 21 с.
38. Крицький В. М. Засвоєння узагальнених притйомів способу музично-виконавської діяльності у процесі роботи над музичними творами. Методичні рекомендації. – Ніжин: Редакційно-видавничий відділ НДПУ, 2001. – 32 с.
39. Крапивенко А. В. Технологии мультимедиа и восприятия ощущений.: учебное пособие / А. В. Крапивенко. – Москва : БИНОМ. Лаборатория знаний, 2009. – 271 с.
40. Лёзер Ф. Тренировка памяти / Франц Лёзер. – Москва : Мир, 1979. – 167 с.
41. Либерман Е. Я. Работа над фортепианной техникой / Е. Я. Либерман. – Москва : Изд. «Музыка», 1985 – 136 с.
42. Максименко С. Д. Загальна психологія / С. Д. Максименко, В. О. Соловієнко. – Київ : Просвіта, 2001. – 225 с.
43. Малько Н. А. Основы техники дирижирования / Н. А. Малько. – Москва : Музыка, 1965. – С. 16.
44. Маталаев Л. Основы дирижёрской техники: [методическое пособие] / Л. Маталаев. – Москва : Сов. Композитор, 1986. – 208 с.
45. Машбіць Ю. І. Основи нових інформаційних технологій навчання : посібник / Ю. І. Машбіць, О. О. Гогунь, М. І. Жалдак, О. Ю. Комісаров, Н. В. Морзе. – Київ, 1997. – 278 с.
46. Медынь К. Певческие праздники Советской Латвии / К. Медынь // Хоровое искусство. – Москва : Музыка, 1967. – С. 109-116.
47. Мельник Л. Браво, Маестро! (Інтерв'ю) // Музика, 2004, № 1 – 2.
48. Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора: Страницы из записных книжек / Сост. М. А. Гуревич, Л. Г. Лукомський. – Москва : Музыка, 2011. – 72 с.
49. Методика навчання фізики у старшій школі: навч. посіб. / [В. Ф. Савченко, М. П. Бойко, М. М. Дідович та ін..]; за ред.. В. Ф. Савченко – Київ : В. Ц. «Академія», 2011. – 296 с.
50. Музичний енциклопедичний словник / [гол. ред. Г. В. Келдиш] – Москва : Радянська енциклопедія, 1990 – 672 с.
51. Муляр П. Аппасионата Л. Бетховена в интерпретации великих пианистов / П. Муляр // Трансформація музичної освіти: культура і сучасність. – Одесса, 2003. – С. 85-87.
52. Мюнш Ш. Я – дирижёр / Ш. Мюнш. – Москва : «Просвещение», 1960. – 91 с.
53. Назайкинский Е. О. О психологии музыкального восприятия / Е. О. Назайкинский. – Москва : «Просвещение», 1972. – С. 21.
54. Нечаєва Л. В. Розвиток професіоналізму майбутніх учителів мистецьких дисциплін в контексті модернізації сучасної освіти / Л. В. Нечаєва // Педагогіка вищої та середньої школи: зб. наукових праць / гол. редактор – доктор педагогічних наук, професор Буряк В. К. – Кривий Ріг: КДПУ, 2006. – Вип. 16. – С. 358-359.
55. Ольхов К. О дирижёрском жесте и его элементах / К. Ольхов // Хоровое искусство. – Санкт-Петербург : «Музыка», 1967. – С. 44-74.
56. Ольхов К. Теоретические основы дирижёрской техники / К. Ольхов. – Санкт-Петербург : «Музыка», 1984. – С. 22-27.
57. Орлов В. Професійне ставлення майбутніх вчителів мистецьких дисциплін: Монографія / За заг. ред. І. А. Зязюна. – Київ: Наукова думка, 2003. – 262 с.
58. Островська Т. В. Підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва до хорової роботи в школі / Т. В. Островська, С. П. Федорищева // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Педагогічні науки / відп. за вип. О. М. Пономарьова. – Луганськ, 2011. – Вип. 7 (218). – Ч. 2. – С. 110–115.
59. Падалка Г. М. Учитель, музыка, дети / Г. М. Падалка. – Київ : Музична Україна, 1982. – 144 с.
60. Пазовский А. М. Записки дирижёра / Арий Моисеевич Пазовский. – Москва: «Сов. Композитор», 1968. – 557 с.
61. Пігров К. Керування хором / К. Пігров. – Київ : Мистецтво, 1956. – С. 12.
62. Приходько Ю. О. Психологічний словник-довідник: Навч. посіб. / Ю. О. Приходько, В, І. Юрченко. – Київ: Каравела, 2012. – 328 с.
63. Психологічний тлумачний словник / гол. ред. В. Б. Шапар. – Харків : «Прапор», 2004. – 640 с.
64. Птица К. Очерки по технике дирижирования хором / К. Птица. – Москва : Музгиз, 1948. – С. 119.
65. Подуровский В. М. Психологическая коррекция музыкально-педагогической деятельности: Учебное пособие для студентов высш. учеб. заведений. / В. М. Подуровский, Н. В. Суслова. – Москва : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001. – 320 с.
66. Рева В. П. Проекції духовно-тілесної самоорганізації музичного сприйняття / В. П. Рева // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти: Збірник наукових праць – Вип. 16 (21) Частина 2. – Київ : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2014. – 253 с.
67. Роговик Л. Психомоторика дитини / Л. Роговик – Київ: «Главник», 2005. – 112 с.
68. Рубінштейн С. Л. Основи загальної психології / С. Л. Рубінштейн – Санкт-Петербург : ЗАТ Видавництво «Пітер», 1999. – 720 с.
69. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна і мистецька: Навчальний посібник / О. П. Рудницька – Тернопіль: Навчальна книга. – Богдан, 2005. – 360 с.
70. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы / Е. А. Ручьевская. – Санкт-Петербург: «Музыка», 1977. – 160 с.
71. Савшинский С. И. Работа пианиста над техникой / С. И. Савшинский. – Санкт-Петербург : «Музыка», 1968. – 107 с.
72. Сапожнік О. Музично-естетичне виховання старшокласників у системі середніх загальноосвітніх шкіл різного типу / О. Сапожнік // Рідна школа. – 2002. – № 12. – С. 20-22.
73. Сивизьянов А. С. Проблема мышечной свободы дирижёра хора (начальное обучение) / А. С. Сивизьянов. – Москва : Музыка, 1983. – 55 с.
74. Соколов В. Г. Работа с хором / В. Г. Соколов. – Москва : Советская Москва, 1964. – 151 с.
75. Старчеус М. С. Слух музыканта / М. С. Старчеус. – Москва : Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2003. – 640 с.
76. Талызина Н. Управление процессом усвоения знаний / Н. Талызина. – Москва : Из-во МГУ, 1975. – 343 с.
77. Тарківська-Нагиналюк О. Д. Особливості виховання метро-ритмічного чуття в ансамблевому виконавстві / О. Д. Тарківська-Нагиналюк // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти: Збірник наукових праць. – Вип. 17 (22) – Київ : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2015. – 216 с.
78. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов – Москва – Ленинград : Изд-во АПН СССР, 1947. – 335 с.
79. Філософський словник / за ред. В. І. Шинкарука. – 2-е вид., перероб. і доп. – Київ : Голова ред. УРЕ, 1986. – 800 с.
80. Фіцула М. М. Педагогіка: навчальний посібник для студентів вищих педагогічних закладів освіти / Михайло Михайлович Фіцула. – Київ: Академія, 2001. – 528 с.
81. Хоровое исскуство / Сост. А. В. Михайлов, К. А. Ольхов, Н. В. Романовский. – Ленинград : Музыка, 1967. – 153 с.
82. Цыпин Г. М. Музыкально-исполнительское искусство: Теория и практика / Г. М. Цыпин. – Санкт-Петербург: Алетейл, 2001. – 318 с.
83. Чжан Лу. Особливості індивідуально-групових форм диригентсько-хорової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва / Чжан Лу // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти: Збірник наукових праць. – Вип. 16. (21). Частина 2. – Київ : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2014. – 253 с.
84. Шейнов В. П. Манипуляции сознанием / Виктор Павлович Шейнов. – Минск : Харвест, 2010. – 768 с.
85. Шульпяков О. Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ / О. Ф. Шульпяков. – Ленинград : Музыка, 1986. – 124 с.
86. Щёкин Г. Как читать людей по их внешнему облику / Г. Щёкин. – Киев : Украина, 1993. – 260 с.
87. Юцевич Ю. Є. Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу: Навч-метод. посіб. / Юрій Євгенович Юцевич. – Київ : Просвіта, 1998 – 158 с.
88. Якубенко В. М. Застосування технічних засобів навчання та інноваційних освітніх технологій у системі підвищення кваліфікації та додаткової освіти спеціалістів / В. М. Якубенко, М. Є. Захарчук // Гуманітарний вісник ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди» - Додаток 2 до Вип. 35, Том ІV (16): Тематичний випуск «Міжнародні Челпанівські психолого-педагогічні читання». – Київ : Гнозис, 2015. – 410 с.

ДОДАТКИ

Додаток А

Правила виконання диригентсько-технічних вправ з використанням тренажера ТДТС:

1. Визначити мету й завдання самостійної роботи над диригентскою технікою.
2. Зайняти диригентську постановку.
3. З'ясувати порядок навчальних дій.
4. Розпочинати виконання диригентсько-технічної вправи у повільному темпі.
5. Не переходити до виконання наступної вправи не засвоївши попередньої.
6. Звернути увагу, що засвоєння диригентського прийому чи вміння передбачає опрацювання цього за допомогою декількох навчальних вправ.