

великий і важкий шлях пізнання і вдосконалення майстерності. Ніколи не варто казати дітям, що вони грають погано, сваритись на них через невдачі, потрібно попросити зіграти ще раз або зіграти краще.

Висновки. Педагогічні погляди Марії Монтессорі і Шинічі Сузукі, незважаючи на те, що між ними пролягала велика географічна та соціально-етнічна відстань, в своїй основі були подібними. Педагогічні системи Монтессорі і Сузукі опираються на гуманістичні ідеали, не є догматичними, в них є місце варіативності, імпровізації, індивідуалізації методу в процесі роботи з кожною окремою дитиною. Марія Монтессорі та Шинічі Сузукі, будучи природними психологами, завдяки неабиякій інтуїції, потужному творчому обдаруванню змогли знайти шлях до вирішення проблем, які існували в тогочасному музичному вихованні. Цих видатних педагогів об'єднує те, що вони наголошували на важливому значенні розвитку дитини з найменшого віку. Монтессорі та Сузукі використовували сенситивні періоди розвитку дитини, адже ними було помічено, що в ранньому віці діти мають високий потенціал, кращу адаптацію, природну мотивацію, основу на інтересі. Заняття в Монтессорі-школах та школах-Сузукі проходять у вільній, невимушеній атмосфері, що дає кращі можливості для навчально-виховного процесу. У обох педагогів важливу роль відігравало оточуюче середовище – «виховний простір» у методиці Монтессорі середовище, в якому виховуються діти, покликане стимулювати учнів до діяльності, підтримувати їх у навчально-виховному процесі. У методиці Сузукі – це постійне прослуховування скрипкового репертуару. Групові заняття переважають і в системі Монтессорі і Сузукі, при цьому не відмовляючись від індивідуальних занять. Групи різновікові, що дає молодшим учням стимул рівнятись до старших учнів, які вже більше знають, в яких краще виходить та чи інша дія, старші ж учні мають можливість поділитись набутими знаннями та навичками. В такому виховному процесі відбувається соціалізація дитини.

Активна участь батьків у процесі заняття є так само важливою, особливо на початковому етапі навчально-виховного процесу. Це необхідно не тільки для того, щоб вміти виконати вдома з дитиною вправи, але і для показу дитині правильної моделі поведінки. Марія Монтессорі у заповідях батькам наголошувала, що необхідно подавати дитині власний позитивний приклад. Це значно ефективніше за нотації. Шинічі Сузукі описував в своїй книзі «Вирощені з любов'ю. Класичний підхід до виховання талантів» як за допомогою позитивного прикладу всієї сім'ї, доброзичливої атмосфери вдалось позитивно змінити поведінку його вихованця. Системи Монтессорі та Сузукі показали позитивний результат в якості корекційної педагогіки. Методика Монтессорі дала змогу дітям з вадами здоров'я показати кращі результати, ніж здорові; методика Сузукі вилікувала важко хвору дівчинку. Вимоги до особистості вчителя в обох системах високі: у нього повинна бути розвинена уява; він повинен вірити, що дитина відкриє себе в роботі; він повинен звільнити себе від упередженості та стереотипів. Допустимою є лише позитивна оцінка досягнень учня, критичі та поганим оцінкам в цих системах місця нема.

Відмінність між педагогічними системами Марії Монтессорі та Шинічі Сузукі полягає в тому, що педагогіка Монтессорі є загальною і дає дітям базові знання, вміння і навички; в ній використовуються різноманітні галузі знань. Система Сузукі виховує гармонійну особистість засобами музичного мистецтва.

Отже, системи Монтессорі та Сузукі мають багато подібних аспектів, не суперечать одна одній і можуть використовуватись в комплексі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дичківська І. М. Інноваційні педагогічні технології [навчальний посібник] / І. М. Дичківська. - Київ: Академвидав, 2004. - С.49-62.
2. Корчинська Н. Ранній музичний розвиток дітей. Досвід Японії / Н.Корчинська // Мовні і концептуальні картини світу. – 2011. – №35 – С.291-295. – Режим доступу: http://philology.knu.ua/library/zagal/Movni_i_konceptualni_2011_35/291_295.pdf
3. Міленіна Г.С. Педагогічні ідеї С.Русової та М.Монтессорі: порівняльний аналіз / Г.С.Міленіна // Науковий вісник МДУ ім. В.О.Сухомлинського. - .Режим доступу: mdu.edu.ua/spaw2/uploads/files/16_5.pdf
4. М. Монтессори Дом ребенка.Метод научной педагогики/ Монтессори М. – Гомель. – 1993. – 306 с.
5. Ш. Сузукі Взращенные с любовью. Классический метод воспитания талантов / Сузукі Ш. [Електронний ресурс]. - Режим доступу: http://lib100.com/book/mama/raised_with_love.

Дяківська М.

Науковий керівник – асист. Ороновський А.І.

ВОКАЛЬНО-ХОРОВА РОБОТА В ЗАГАЛЬНООСВІТНІЙ ШКОЛІ (ЗА МЕТОДИЧНОЮ СИСТЕМОЮ Д.Е. ОГОРОДНОГО)

Постановка проблеми. Важливу роль у духовному становленні особистості відіграє музика. «Пізнання світу почуттів неможливе без розуміння й переживання музики, без глибокої духовної потреби слухати музику і діставати насолоду від неї», - писав В.О. Сухомлинський. Він же наголошував: «Без музики важко переконати людину, яка вступає в світ, у тому, що людина прекрасна, а це переконання, по суті, є основою емоційної, естетичної, моральної культури»[4, с.25].

Серед предметів естетичного циклу музика найбільше стимулює до творчої діяльності, сприяє формуванню пізнавальних та емоційно – мотиваційних функцій, розвитку творчого мислення, здібностей,

комунікативності, а також позитивних якостей характеру: систематичності, працьовитості, наполегливості у досягненні мети. Музика є мовою серця, найніжніших почуттів, світу емоцій людини. Вона дає людині поштовх для внутрішнього переживання і уяви. Це внутрішнє відчуття та переживання викликає бажання передавати музику в дії, міміці, жестах, рухах, співі, грі, створювати нові художні образи.

Мета статті – розглянути переваги та особливості використання методичної системи навчання співу Д.Е.Огородного в сучасній загальноосвітній школі.

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

Музика – могутнє джерело думки. Без музичного виховання неможливий повноцінний розумовий розвиток дитини. Першоджерелом музики є не тільки навколишній світ, а й сама людина, її духовність, мислення і мова. Музичний образ по-новому розкриває перед людьми особливості предметів і явищ дійсності. Увага дитини немовби зосереджується на предметах і явищах, які в новому світлі відкрила перед нею музика, і її думка малює яскраву картину, а ця картина проситься в слово. Дитина творить словом, черпаючи в навколишньому світі матеріал для нових уявлень і роздумів. Тому музичне виховання є могутнім засобом, який сприяє всебічному і гармонійному розвитку особистості.

Основою музично-співочого виховання дітей в загальноосвітній школі, за методикою Д. Огородного – є виховання музичного слуху. Проте метод ладового виховання слуху, який встановився в радянській музичній педагогіці, в практиці музично-співочого виховання учнів початкових класів загальноосвітніх шкіл не лише недостатньо розроблений, але, очевидно, не усвідомлений як необхідний і найбільш перспективний. Між тим, досвід показує, що навіть найменш музично обдаровані діти – якщо заняття з ними базуються на певній системі, в основу якої покладено розвиток ладового відчуття – проявляють хороший музичний слух і доганяють, а не рідко і переганяють тих, котрі спочатку здавались більш здібними. І це закономірно, бо ладове відчуття, яке являється основним компонентом музичного слуху і основою загальної музикальності людини, піддається вихованню [3,с.32].

Саме ладове відчуття проявляється в тому, що всі звуки мелодії сприймаються в їх відношенні до стійких звуків ладу, в результаті чого кожен звук набуває своєрідну якість, ладове забарвлення, що характеризує ступінь стійкості і характер його тяжіння. Більше того, виявляється, що ладове відчуття – це «емоційне переживання певних відносин між звуками».

На жаль, незважаючи на те, що в сучасних підручниках по сольфеджіо ладова система є ніби основою співу по нотах, немає достатньо обґрунтованих рекомендацій, як здійснити це завдання в навчанні.

Досвід переконує, що однією із причин такого становища є не зовсім правильне розуміння ролі, яку відіграють в музичному вихованні дитини нотні записи. Багато що стає зрозумілішим, якщо говорити не про завдання навчання дітей співу по нотах, а про виховання музичного слуху (ладового відчуття) на основі поточних записів. Іншими словами, спів по нотах потрібно розглядати не як мету, а як засіб виховання, чим він, по суті, і є.

Здібність до музичних зображень, яка зазвичай називається «внутрішнім слухом», охоплює як метро - ритмічні, так і висотні співвідношення звуків. Але і ті, і інші (особливо звуковисотні) наочно виражені в нотних записах. Саме запис може полегшити формування у дітей звуковисотних уявлень і розвиток здібностей усвідомлювати їх.

Залучення всіх дітей до занять по сольфеджіо відбувається абсолютно природно, якщо запис, як знакова система приходить до них на допомогу вже на початку їх організованої музичної діяльності.

Пізніше дитину не доводиться переконувати, що потрібно «стежити за нотами, не відриваючись від них». Тоді читання нот виявляється для неї не зайвим «навчальним навантаженням», а суттєвою допомогою у важкій для неї музичній роботі, опорою для її музичного слуху. Тоді розвиток її слухових музичних уявлень, формування відчуття метро - ритму і ладового відчуття, удосконалення вокально-рухової моторики і координації її зі слухом пов'язують весь час із хоровими відповідними уявленнями у вигляді нотних записів. Лише в цьому випадку і утворюється той міцний «сплав» музичних слухових уявлень і вокальної моторики із зоровими образами нотного тексту, про який говорить Б.М. Теплов, як про необхідну умову формування навичок читання нот [5,с.54].

Найскладнішим при навчанні дітей співу по нотах завжди були відсутність належної послідовності і поступовості в ускладненні навчального нотного матеріалу і недостатня кількість тренувального матеріалу, необхідного для закріплення навички читання з листа.

Зовсім інші можливості для здійснення музичного загального навчання на практиці відкриваються тоді, коли на додаток до художнього матеріалу у вчителя є спеціальна, строго обґрунтована система музично-ладових вправ по сольфеджіо з послідовним і поступовим ускладненням матеріалу при мінімальному «кросі програми».

Застосування такої системи вправ у вокальній роботі і в роботі по сольфеджіо тепер вже на широкому досвіді довело свою ефективність в розвитку музично-слухових і співацьких навичок дітей. Навіть при

достатньому спрощенні початкового завдання і строгої послідовності в ускладненні матеріалу, вокальна робота і робота по читанню нот в колективі для багатьох дітей виявляється все ж важкою.

Вирішальний поворот в музичному розвитку дітей настає тоді, коли ми починаємо розуміти, яку велику роль в ефективності будь-якої діяльності дитини грають м'язові відчуття, організація рухів учнів. Корисні, звичайно, і такі види рухів під музику, які зазвичай застосовуються на уроках співу, як марширування, хороводи, та інші вправи гімнастичного і танцювального характеру. Та особливе значення в системі рухової діяльності дітей у зв'язку з музикою набула організація рухів рук, з особливою увагою до рухів кисті рук. Виявляється, що рухи кисті рук настільки пов'язані філогенетично і онтогенетично з рухами голосового апарату, що є всі підстави розглядати кисті рук як орган мови – такий самий, як артикуляційний апарат. Звідси зрозуміло, яку трудність набуває координація вокальних рухів з рухами рук.

З іншого боку, існує глибокий взаємозв'язок всієї нашої рухової сфери, і знову ж таки – особливо рухів рук, – із зоровою сферою.

Відомо, що у більшості людей слухове сприйняття значно поступається зоровому. Недаремно існує вислів: «Краще один раз побачити, ніж сто разів почути». Все, що сприймається зорово, моментально відбивається в нашій свідомості у вигляді конкретних образів, а те, що сприймається на слух, як правило, несе абстрактний характер. Використання виразного жесту в роботі з голосом дозволяє зробити наочним те, що без жесту залишалось б за гранню конкретного сприйняття. Уміння музикувати, тобто керувати звуком, відноситься до найскладніших видів мистецтв. Д.Е. Огороднов, можна сказати, «приручив» звуки, і тим самим зробив їх близькими, доступними, зрозумілими — вніс гармонію на фізіологічний план буття людини.

Певний рух містить в собі зоровий образ, свій малюнок, а тому може сприйматися зорово. Особливо коли цей малюнок представлений в зображенні, у вигляді наочної схеми. Зоровий образ руху сприяє не лише поглибленню переживання даного руху, а і усвідомленню останнього. В цьому випадку він, як і нотні записи, несе в собі в якійсь мірі функцію другої сигнальної системи. Відомо, що елемент усвідомлення є обов'язковим в процесі вироблення кожного навика (цим навик відрізняється від звички) [2].

Тому використання зорового образу значно полегшує і вироблення, і закріплення навика відповідного руху. Малюнок дозволяє безперервно контролювати якість виконання дитиною заданого руху (в кожний момент роботи). «Жест – це не рух руки, а рух душі», - казав Шаляпін. Це і повинно мати місце на уроці, коли ми пов'язуємо навчально-рухову діяльність дитини з музикою.

До появи методичної системи навчання співу Д.Е. Огородного голос шукали, тренуючи окремо дихання та дикцію. Основою цієї роботи слугували мовні координації. Такий метод тренування зрештою не приводив до появи голосу. І лише завдяки вищезгаданій методиці, стало можливим налагодити взаємодію всіх голосоутворюючих м'язів. Робота за даною методикою дозволяє нам формувати співацький голос одночасно у всіх його напрямках на одному тоні – опора звуку (дихання), тембр, сила, діапазон і т.д.

Тобто, перш за все, треба укріплювати дихання, опору. Д. Огороднов пише так: «Легке, чітке, коротке стакато - найважливіший момент правильної організації роботи гортані у співі. Цей прийом взяття звуку виховує навик активної, але без перевантаження, співацької атаки і сприяє формуванню «опори» без спеціальної до цього уваги» [5, с.69].

Це ж підтверджує і його «пам'ятка педагогові по вокальній роботі з дітьми і з самим собою» – «Активно видихай. Вдихай плавно, легко. Як вдихнеш, так і заспіваєш». Після повного видиху на склад «Ух» утримати прес в цьому напруженому стані готовності до атаки, і на цьому напруженому пресі ми робимо мінімальний вдих (нюхаємо квіточку) не розпускаючи, не розслабляючи м'язів.

Через деякий час така робота дає прекрасні результати – всі перевантаження і дефекти голосоутворення зникають, «опора» стає дійсно фундаментом співацького голосу, який розцвітає прямо на очах, - звільняється голосовий апарат, поліпшується чистота інтонації, з'являється співацьке вібратор, тембр стає багатшим. Особливість педагогіки мистецтва в тому, що творчості навчити не можна. Можна лише створити умови для пробудження, активізації в дітей творчих імпульсів, для пізнання радості творення. Чим раніше розпочати таку роботу з дітьми, тим більше шансів, що творчі можливості дітей не згаснуть, а розвинуться, щоб виявитися згодом у всіх сферах діяльності. На відміну від інших видів мистецтва: графіки, живопису, скульптури, архітектури – музика має часовий характер, адже подібно до мистецтва слова вона розгортається в часі [1, с.35].

Повноцінне сприймання є необхідною передумовою виховання у дітей любові та зацікавленості в музиці, формування у них музичного смаку. Воно збагачує їхні музичні враження, досвід. Адже діти здатні сприймати й складніші музичні твори, які поки що не можуть ні проспівати, ні зіграти на інструменті, ні передати рухами.

Висновки. Завдяки методичній системі навчання співу Д.Е. Огородного розвиток пам'яті, інтелекту і творчих здібностей мають прояви не лише у сфері музичної діяльності, але необхідні для повноцінного життя кожного члена суспільства незалежно від його спеціальності і соціального стану. Методика сприяє загальному оздоровленню організму людини в будь-якому віці, стабілізує психіку, що у наш час є особливо актуальним.

На сучасному етапі методику Д. Огородного знають і з успіхом використовують в Україні, Росії, Білорусії, Болгарії, Німеччині, Італії, Іспанії, Ізраїлі, в Сполучених Штатах Америки, і навіть в Австралії. Її називають «відкриттям століття», гідним Нобелівській премії.

Отже, підсумовуючи все вищезазначене можна стверджувати що, музично-співоче виховання за методичною системою Д.Е.Огородного необхідне в загальноосвітній школі, бо саме в шкільному віці закладаються основи музичного виховання, естетичного відношення до життя, основна навичка культури слухання, яка формується в цей віковий період. І саме музичне виховання є основою повноцінного інтелектуального розвитку молодого покоління.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дорошенко Т. Розвиток творчих здібностей на уроках музики: Методичні рекомендації. Київ // Початкова школа. 2001 – №4. – С.34-37.
2. Назайкінський. Є. Про психологію музичного сприйняття. М., 1972.
3. Огороднов Д. Музично – співоче виховання дітей в загальноосвітній школі: Методичний посібник. Київ // Музична Україна. 1981. – 166 с.
4. Сухомлинський В. Серце відаю дітям. Вибрані твори. Київ // Радянська школа. 1977. – С.23 – 38.
5. Теплов Б. Психологія музичних здібностей. М.: 2003. – 379 с.

Залецька С.

Науковий керівник – доц. Маркович М.Й.

УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ ЖІНОЧІ ПРИКРАСИ: ЛЕМКІВСЬКА КРИЗА

Постановка проблеми. Традиція носіння прикрас є полікультурним феноменом, витoki якого містяться в різних історико–культурних системах: і за часом формування, і за статево-віковими та етнічними ознаками. Одним із найскладніших, а відтак найактуальніших, досліджень у цьому напрямі є вивчення культури та мистецтва лемків – історико-етнографічної групи, яка проживала в районі Низьких Бескидів Карпат. Ці обставини нашоухують на необхідність ґрунтовних досліджень не тільки місця Лемківщини в українській культурі, а й визначення її впливу на становлення та розвиток феномена українських жіночих прикрас.

Аналіз основних досліджень і публікацій, в яких започатковано вирішення проблеми. У вітчизняній літературі існує багато досліджень, в яких розглядаються різні аспекти феномена українських жіночих прикрас. Зокрема, це праці О. Воропая, Г. Врочинської, Р. Забашти, Р. Захарчук–Чугай, А. Івашиної, Т. Костишиної, О. Самкова та ін.

Історіографія проблеми лемківської кризи, як традиційної народної прикраси в просторі української культури, перебуває у стадії формування. Відсутність монографічних досліджень, безпосередньо присвячених проблематиці лемківської кризи як традиційної жіночої прикраси, частково компенсується постійною увагою дослідників до окремих аспектів проблеми, аналізу локальних форм побутування культури українських жіночих прикрас.

Так, досліджуючи українське народне вбрання, на значення прикрас звернув увагу Я. Головацький і підкреслив, що в давні часи було звичним відкладати певну суму грошей на господарський оборот, а решту грошей зберігати у вигляді капіталу в коралях, дукатах та інших коштовних прикрасах, які передавались з покоління в покоління. На випадок потреби можна було віддати свої дорожочинності в заставу – покупець на такий товар завжди знаходився. Це значення прикрас зберігалось у селянському середовищі і значно пізніше. Панувало переконання, що «у купі гроші держаться, як намисто на шії висить, а продати – то й гроші розійдуться» [10, с. 193].

У монографії Г. Врочинської «Українські народні жіночі прикраси» [3] вперше зроблена спроба всебічного висвітлення українських народних жіночих прикрас ХІХ – початку ХХ ст. – яскравого і самобутнього явища в історії українського народного мистецтва, яка має глибокі традиції, що сформувались у руслі багатьох видів художньої творчості: обробки каменів, металів, виробництва скла, ткацтва, вишивки, виробів з бісеру, різного роду домашнього рукоділля та торгівельних зносин з іншими країнами. Ця традиція продовжена у книзі А. Івашиної «Українські народні жіночі прикраси ХІХ – початку ХХ століть» [7], яка присвячена прикрасам в регіональних комплексах вбрання.

Проте такий аспект наукових пошукувань, як характерні особливості лемківської кризи як характерного вияву феномена українських жіночих прикрас, спеціально не розглядався, що визначило актуальність проблеми.

Метою статті є обґрунтування історико-етнографічних та культурно-мистецьких особливостей українських народних жіночих прикрас, зокрема лемківської кризи.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Прикраси – частина народної душі. Велике історичне та художнє значення українських народних прикрас безумовне. Від глибокої давнини і протягом усього існування вони задовольняли не лише