

3. Станиславский К. С. Собрание сочинений / К. С. Станиславский. – М., 1955. – Т. 2. – 502 с.
4. **Стромов Ю. А.** Путь актёра к творческому перевоплощению / Ю. А. Стромов. – М., 1975. – 80 с.
5. **Щукин Б. В.** Статьи, воспоминания, материалы / Б. В. Щукин. – М., 1965. – 334 с.

УДК 378.6.:37].016:784.071.2

*А. Г. Болгарський*

## **МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ КОМПЕТЕНТІСНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ В ПРОЦЕСІ ВОКАЛЬНО–ХОРОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ**

*В статті представлені ключові компетенції вокально–хорової діяльності учителя музики, обґрунтовано індивідуальна модель, яка орієнтує на оволодіння різними технологіями в умовах професійної підготовки студентів.*

**Ключевые слова:** вокально–хоровая деятельность, компоненты вокально–хоровой подготовки.

*The paper presents the key competencies of vocal and choral activities of a music teacher, grounded individual model, which focuses on the acquisition of different technologies in a professional preparation of students.*

**Keywords:** vocal and choral activities, the components of vocal and choral preparation.

На сучасному етапі розвитку суспільства особлива увага надається розбудові освіти, підготовці висококваліфікованих конкурентоспроможних фахівців. У соціокультурному просторі відбуваються бурхливі дискусії, протистояння з питань пріоритетних напрямків розвитку нашої держави, входження її у світовий освітньо-інформаційний простір. Особливої актуалізації набуває досвід фахової підготовки майбутніх учителів у галузі мистецької освіти, зокрема вчителя музики для загальноосвітньої школи, який здатен максимально розвинути свій особистісний потенціал, адаптуючись до змінних, а часом і кризових умов існування у соціумі та ефективно вирішувати професійні завдання. Сучасна молодь буквально занурюється в агресивне музично-звукове середовище, так звана поп-культура, шоу-бізнес, засоби масової інформації мають потужний, переважно негативний вплив на формування кожної особистості, що викликає серйозне занепокоєння багатьох дослідників різних країн. У зв'язку з цим суттєво підвищуються вимоги до методичної підготовки майбутніх фахівців, необхідної для формування різнобічної та творчої особистості. Важливість подальшої модернізації підготовки майбутнього вчителя музики на основі компетентісної особистісно-професійної підготовки майбутнього вчителя музики обумовлює створення передумов для вдосконалення механізму його саморозвитку та самореалізації. Головною складовою у цьому процесі є вокально-хорова підготовка, де відбувається втілення їх особистісного та професійного потенціалу, формування засад подальшого професійного зростання. Майбутньому спеціалісту це дозволяє вільно реалізувати свою суб'єктивність, активізувати свій творчий та життєвий досвід.

Для проведення ефективної вокально-хорової діяльності майбутніх учителів музики з врахуванням вітчизняного та зарубіжного досвіду ми до складу ключових груп компонентів віднесли: пізнавально-оцінний, практично-творчий та ціннісно-орієнтаційний компоненти.

Пізнавально-оцінний компонент вокально-хорової діяльності майбутнього вчителя музики передбачає розвинений інтерес до вивчення історичних традицій становлення і розвитку вітчизняної та зарубіжної вокально-хорової культури. Українська духовна музика, народна пісня – це своєрідний феномен апофеозу краси, оберіг проти проникнення в душу, особливо молодій людині, всього низькопробного, це той зразок високохудожньої культури, який є не у кожного народу. Цікавими видаються відомості патріаршого архідиякона Павла

Алепського в середині XVII століття про особливості церковного співу, традицій як в Україні, так і в Росії. Порівнюючи дві традиції співу він пише: «Співи козаків радують душу і зціляють від печалей, бо наспів приємний, йде від серця і виконується наче з одних вуст; вони (тобто українці-козаки) люблять нотний спів, ніжні та солодкоголосі мелодії. У цих же (тобто у московитів) спів йде без навчання, абияк, все одно: вони цього не соромляться»[1].

Тут проблема не у принциповій відмінності, а в традиціях до співу. Відомо, що для українського співу характерні: розспів, плавність плину мелодії, багатство, розмаїття відтінків внутрішнього відчуття, що знаходить свій вираз в благодушному ставленні до звуку, слова, інтонаційної тканини розспіву. Тому майбутньому вчителю музики важливо враховувати специфіку жанрово-стильових особливостей хорової музики різних національних шкіл та епох. Вчитися порівнювати інтонаційні, фактурні, ритмо-агогічні та динамічні особливості музичного твору, а також аналізувати виконавські версії твору різними диригентами (їх спільні та відмінні риси). Це дає можливість майбутньому диригенту зрозуміти композиторську версію і порівняти її з іншими.

«Диригент зобов'язаний до репетиції чути музичний твір так само чітко, як чув цю музику композитор... Тому вчитися диригуванню означає вчитися досконало чути внутрішнім слухом музику і втілювати свій задум. Все, що думав і відчував композитор, створюючи свою музику, диригент повинен заново продумати, відчуті і осмислити, вміти духовно вжитися у твір. Тому основою диригентської професії є здатність диригента осягнути і внутрішньо чути все те, що буде відтворено виконавським колективом» [2].

Інший дослідник, М. Любимов – відомий письменник, перекладач, що був захоплений церковним співом, залишив цінні спогади про спів в храмах Росії та України в радянський період. Він пише: «Прислухайтесь, як ще й досі співає народ в українських храмах. Стоїть з вами поруч чорноока, просмолена білоцерківським, полтавським або ржищевським сонцем Хівря і співає: «Воскресіння Христове відевше...». І вона не рубає музичні фрази, як рубають їх, немов січкою капусту в кориті, туговухі наші кацапки, – ні, вона перекидає між ними повітряні містки» [3].

Тому з позиції соціокультурної парадигми, історичних традицій, ми маємо духовне багатство, яке виховує у студентів обізнаність, зорієнтованість на збереження самобутності нації та її культурних цінностей. Таким чином, ретельний аналіз твору, осмислення його концепції – це умова високохудожнього розкриття його змісту, композиторського задуму, збагачення диригентсько-виконавської інтерпретації.

Практично-творчий компонент охоплює сукупність музично-естетичного досвіду, вокально-хорових виконавських умінь, творчої самостійності. Цей компонент зумовлює необхідність формування методичних засад компетентнісної особистісно-професійної підготовки майбутнього вчителя музики в процесі вокально-хорової роботи в комплексі.

Чому саме в комплексі? Тому що сьогодні ми спостерігаємо, як диригентсько-хорові заняття, зокрема практика роботи з хором, проходять без належної уваги до якості вокальної роботи з хором (вірне співоче дихання, висока співоча позиція і дикція в співі).

Наприклад, взаємозв'язок дихання і високої співочої позиції вирівнює мелодичну лінію, злагоджує регістри, урівноважує стрій хору. Відомий співак Т.Даль Монте підкреслював, що тільки в поєднанні дихання з голосом розкривається секрет правильного співу. Розвиток правильного співочого дихання – результат поступового тренування дихального апарату під час співу. А фонаційно-дихальні вправи починаються з витриманих звуків у примарній зоні, на яких відпрацьовується рівномірність видиху, стійкість інтонації, рівність звуковедення та звукове філірування[4].

Виконання поставлених завдань здійснюється не лише усним поясненням, а й особистою практичною демонстрацією: голосом, виразним диригентським жестом. Вона дає можливість впливати на якість співочого звуку, формуючи інтонацію за допомогою виразної кисті руки, з відповідною амплітудою. Тобто, відчуття співочого звуку на кінцівках пальців, які спираються на диригентську площину, дає можливість передавати різні прийоми співочого звукоутворення (атаки звуку) в хорі, «поставленого» на діафрагмальне дихання.

Характер дихання формується в ауфтакті (де «ауф» – над, а «tactus» – торкання). Ауфтакт – важлива складова диригентської техніки. Він організує й мобілізує виконавців, визначає темп, штрих, характер звука, динаміку.

Досвідчені хормейстери формування навичок діафрагмального дихання починають з активних рухів діафрагми та черевного пресу, не пов'язаних з циклом дихання. Процес дихання складається з 3-х фаз: 1. Вдих – за часом відповідає «точці-імпульсу» ауфтакту в технології диригування. 2. Затримка дихання (після імпульса – ауфтакта) в диригентському жесті дає можливість зібратися і відчутти об'єм і повноту взятого дихання. 3. Видих – початок співу відповідає за часом «точці початку звука» в диригентському жесті. Наведені фази допомагають хористам сконцентрувати увагу і добитися активізації м'язів діафрагми і черевного пресу, а підключення дихання до виконання фонаційних вправ на довгих, витриманих звуках, обумовлює плавність видиху – основи співу. Як зазначала А. Нежданова «голове завдання співака – це обережне «витрачання» повітря».

Важливо, щоб диригент за допомогою жесту (кисті, кінців пальців) відчував звук, пластикою, наспівністю наповнював лінію звуковедення, досягаючи поступовості видихання звуку. З цією метою доцільно використання асоціативного методу, що дає можливість в порівнянні аналізувати – напрям використання піаністичного відчуття акорду в пальцях, з диригентським доторканням пальців з різною силою та глибиною натискування; різного ступеню звукового підкреслення та гостроти відскоку від диригентської площини та піаністичного туше на клавіатурі, або в порівнянні з вокальною опорою на діафрагмі.

Відомий диригент Мусін І.О., підкреслював: «Неприпустимо, щоб диригент тримав руки з високо піднятими плечима й вивернутими угору ліктями, опустивши передпліччя; погано також, коли лікті притиснуті до тіла. Такі положення позбавляють руки можливості вільного руху, збіднюють виразність жесту». Положення рук, на думку диригента, «повинно бути серединним, що дає можливість рухатись в різні боки. Крім того, високо підняті плечі та ще з фіксованим ліктем налаштовують хор на «бездиханий спів, ключичне дихання...»[5].

З історії диригентського мистецтва відомий такий метод роботи з хором як мануальне тактування, інтонаційно-направлений жест, відчуття «звуку в руці». Такий звуковий метод управління закріплює різні функціональні завдання в диригуванні (раціоналізм правої руки та емоційність функції лівої руки, куди відносяться ритм та нюанси). Тобто права половина мозку відповідає за емоційну сферу діяльності, ліва півкуля мозку, що пов'язана з мовою, математикою, керує правою рукою. Розподіл функцій дозволяє уникнути паралелізму рухів рук.

Головне в диригуванні – навчити майбутнього хормейстера «думати наперед», тобто як на «баскому коні» музичної думки йти попереду хору (саме в момент ауфтакту бути націленим на всю фразу (роль крапки – імпульсу).

Висока співоча позиція – поняття не тільки акустичне, а й фізіологічне – створює відчуття свідомого озвучення верхніх головних резонаторів співака. В. Морозов, автор відомої книги «Искусство резонансного пения», підкреслював: «Використовуючи відповідні апарати за допомогою вібродатчика, вчені-фізіологи встановили, що звуки насичені високими обертонами і такі що мають виразну співочу форманту, кваліфікуються терміном «висока позиція»[6].

Висока вокальна позиція залежить від вмiлого співставлення глибини дихання з звучанням головних резонаторів, що забезпечує частоту інтонування, яскравість барвистого тембру, ансамблеву єдність хорових партій і гармонічний стрій. Резонаторний принцип голосоутворення, на думку В. Мініна, передбачає такі умови: «Звук має бути об'ємним. При співі резонує не лише голова, а й трахея. Інакше спів буде «худосочним» ... При безголосі ви особливо повинні активізувати резонування грудей. Співає все тіло. Навіть п'ятка резонує!»

Професор Сафонова зазначає: «З чотирьох функцій резонаторів (за В. Морозовим): естетичної, фонетичної, енергетичної і захисної для хорового співака особливо важливими є три останні. Вони дозволяють досягнути більшої краси і міцності звучання колективу без

напруги в роботі голосоутворюючого комплексу. Хоровим співакам важливо оволодіти ефективними прийомами контролю за дією резонаторів, особливо за якістю тембру» [7].

Всі ми знаємо, що вокально-хорове мистецтво є синтетичним і в першу чергу поєднує літературу і музичну творчість. В хоровому творі вокальне слово завжди пов'язане з ритмічним рисунком, а єдність інтонаційного строю й ритму підпорядковані семантиці слова і образу.

Декілька слів про дикцію (лат. – виголошення промови). Голосні звуки ми намагаємось протягувати, і тут специфіка їх приспівування визначається формантами (formans – той, що створює), а також резонаторами — акустичним призвучком певної частоти, що надає голосу характерного тембрального відтінку. Приголосний звук – це поштовх для співучості голосних, тому повільне, мляве вимовляння приголосних негативно впливає на їх співучість.

Резонування верхнього твердого піднебіння досягається лише при енергійному, активному вимовлянні приголосних, що призводить до «смички» з голосними. Тут важливою є роль артикуляційного апарату, особливо губ. Пошук найбільшої виразності слова призводить до незалежної смислової кульмінації від динаміки. Ця художня виразність залежить від особливості виконання штрихів та прийомів вокального звукоутворення – твердої, м'якої та придихової атаки звуку.

Ми знаємо, що використання твердої та придихової атак залежить від характерних художніх та образних завдань твору. Застосовувати їх слід обережно, тому що будь-який натиск на голосові зв'язки при твердій атаці звуку може викликати перенапруження і втомленість зв'язок. З цією метою в низькому регістрі можливо «прорічати» на «р» – контролюючи глибину дихання, а своєрідне стрекотання «р» в середньому і високому регістрах активізує язик і відчуття загострення верхнього піднебіння, що в свою чергу посилює роботу піднебінних головних резонаторів, а це позитивно впливає на особливості тембру звуку.

Навпаки, «шиплячі» звуки – «с», «ш», «ф», «ч», «щ» – вимагають короткого та швидкого промовляння. А приголосні «л», «м», «н», «р» – сонорні (напівголосні), в їх звучанні переважає шум і тому вони допомагають вокалізації, інтонуванню на висоті прилаштованих до них голосних звуків. Активне промовляння напівголосних сприяє резонуванню верхнього твердого піднебіння (наприклад «в море бром», «снега ком»). Слід пам'ятати, що резонування передньої частини твердого піднебіння досягається лише при енергійному промовлянні приголосних та їх змиканні з голосними.

Ми в роботі з хором часто використовуємо декламацію як активний метод промовляння тексту в ритмі твору, але дітям молодшого шкільного віку цей метод застосовувати небажано, тому що діти через свою вікову емоційність будуть далі не співати, а декламувати цей текст.

Таким чином, чітка дикція концентрує звук, наближає його і без натискування і форсування, природно посилює звук. Зібраність, однорідність звучання голосних звуків можна показати округлою формою кисті, що нагадує куполоподібну форму верхнього піднебіння, при цьому підкреслювання підібраності пальців робить цей звук зібраним. Загостреність, «відточеність» кінців пальців концентрує звук, активізує і наближає його, допомагаючи успішно вирішувати образно-семантичні завдання.

Крім того, за допомогою оволодіння вірним співочим диханням, єдиною манерою вокалізації (вокальної позиції – основи інтонації), ми можемо розвивати кантилену як основу вокально-хорового виконавства.

Кантилена передбачає три аспекти: інтенсивність моторики внутрішнього пульсу, як важливої умови співучості кантилени; інтонаційно-метричну стійкість як опору вокалізації; підпорядкування різних артикуляційних прийомів хорового виконавства рівності вокалізації лінії кантилени.

Рівність вокалізації регулюється економним розподілом дихання і єдиною високою співочою позицією. Ауфтакт не тільки готує високу вокальну позицію та глибоке співоче

дихання на всю фразу, а й, будучи імпульсом розвитку, визначає пульс вокалізації на весь твір в цілому.

М. Гарсія підкреслював: «Вокалізувати – значить вільно пов'язувати звуки між собою за допомогою *portamento*, *legato*, *markato* (акцентування)». Саме енергетичний імпульс ауфтакту є основою усього музичного розвитку твору через звукові мотиви, фрази, речення.

Отже, якість вокальної роботи майбутнього вчителя музики в хорovому класі залежить від комплексного підходу до навчання, коли вокальна методика (співоче дихання, висока вокальна позиція, дикція) буде органічно пов'язана з вивченням технології диригентського жесту.

Таким чином, практично-творчий компонент визначає шляхи фахової вокально-хорової підготовки за допомогою розвитку слухових і вокально-хорових навичок: підвищення гостроти мелодичного та гармонічного слуху, поліпшення інтонації, почуття метро-ритму, оволодіння співочим диханням, відчуття кантилени.

Ціннісно-орієнтаційний компонент зумовлює формування рефлексивних механізмів оцінної діяльності, яка ґрунтується на змістовному оцінюванні виконавського плану твору з точки зору основних компонентів вокально-хорової звучності: інтонації, ансамблю, метро-ритму, дикції, артикуляції та нюансування. У системі ціннісних орієнтацій майбутнього вчителя музики основним стрижнем є «баланс» спрямованості інтересів до своєї професії. Формування цього «балансу» в залежності від мотивації студента, його емоційної спрямованості, а також ефективності залучення до активної художньо-творчої діяльності можна умовно поділити на три етапи:

Перший етап – орієнтувально-адаптаційний – передбачає прогнозування перспективи розвитку особистості, її цілеспрямованість, психологічну готовність, здатність до вольових зусиль, наполегливість щодо удосконалення диригентського апарату, мануальних умінь, пов'язаних з музичним текстом, на базі високохудожнього репертуару, різнохарактерного за змістом формування внутрішньо-слухових, музично-інтонаційних уявлень. Наявність необхідних знань, умінь та навичок пізнання виконавцем художнього змісту твору (форми, жанру, стилю), аналіз засобів художньої виразності – їх значення і роль у розкритті студентом теоретичної моделі інтерпретаційного задуму композитора.

На цьому етапі студент долучається до активної творчої діяльності, до розвитку виконавсько-інтерпретаторських умінь через самооцінку результатів своєї вокально-хорової діяльності, самоаналізу власних творчих можливостей у процесі їх здійснення.

Другий етап – інтелектуально-креативний – передбачає посилення креативно-діалогового навчання через співтворчість, взаємодію викладача і студента в процесі вокально-хорової діяльності. Превалюють методи: художніх асоціацій, порівняння творів різних за жанрами, метод музичного узагальнення, проектування синтезу вокально-диригентської діяльності, залучення студентів до самостійної роботи з метою координації вокальної методики з технологією диригентського жесту. На цьому етапі студент виявляє власні індивідуально-творчі якості, набуває виконавського досвіду, оволодіває системою знань, умінь та навичок.

Третій етап — рефлексивний — потребує артистизму, свободи в своїх творчих пошуках, виявлення імпрровізаційного творчого начала в процесі інтерпретації хорovого твору. Це вимагає самоконтролю, вольових диригентських якостей, високого рівня сформованості комунікації з колективом, самостійного аналізу хорovої партитури. Весь цей комплекс створює умови для професійного оволодіння компонентами вокально-хорової звучності, що є важливою умовою для глибокого розкриття емоційно-художнього образу твору.

З цього приводу згадуються слова архіпастиря хорovого співу Героя України, академіка, професора Павла Муравського: «Чистота, краса – це наше кредо. З чистою душею треба чисто співати», або: «Чистота в інтонуванні повинна стати бажанням чистоти в житті взагалі... чисте повітря – хочеш надихатися, чиста вода – хочеш напитися, чиста людина – хочеш наговоритися, чистий спів – хочеш наслухатися» [8]. Таким чином вокально-хорова діяльність майбутнього вчителя музики, зі спрямуванням навчально-виховного процесу на

особистісно-зорієнтовану модель, сприяє розкриттю і реалізації його можливостей, орієнтує на оволодіння різними технологіями, створює умови цілісного досягнення запропонованої методики в процесі фахової підготовки.

### *Література*

1. **Гарнер И.** Богослужбное пение русской православной церкви. Т.2– 40 с.
2. **Безбородова Л.** Дирижирование: Учебное издание.–М: Просвещение, 1990. – 8 с.
3. **Любимов Н.** Неувядаемий цвіт.–Журн. «Москва»,№6. – 1993. – 87 с.
4. **Дмитриев Л.** Солисті театра Ла Скала о вокальному искусстве: Диалоги о технике пения. – М., 2002 – 21 с.
5. **Мусин И.** Техника дирижирования.Л.,1967 – 17 с.
6. **Морозов В. П.** Искусство резонансного пения. «Искусство и наука» –М.,2008,– 6 с.
7. **Морозов В. П.** Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники (2-е исправленное и дополненное методическое издание для вокалистов)–М., 2000,– 324 с.
8. **Бенч О.** Павло Муравський. Феномен одного життя. Дніпро 2002.- 3 с.

УДК 378.091:78.071.2

*Н. П. Гуральник*

## **ІМПРОВІЗАЦІЙНІ УМІННЯ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ В КОНТЕКСТІ САМОАКТУАЛІЗАЦІЇ**

*Способность к импровизации является одной из эффективных составляющих в структуре самосовершенствования будущего учителя музыки. Это качество имеет смысловое значение в педагогическом и музыкальном компонентах компетентностного ряда специалиста, становится смыслообразующим фактором совершенствования соответствующих умений личности на пути к самоактуализации.*

**Ключевые слова:** *музыкально-импровизационные и педагогически-импровизационные умения, самоактуализация.*

*The ability to improvise is an effective component in the structure of self future music teachers. This quality has the meaning in the pedagogical and musical components of a number of professional competence, it is meaning-factor in the improvement of relevant individual skills on the way to self-actualization.*

**Keywords:** *muzykalno-improvisational and pedagogically-improvisational skills, self-actualization.*

Культурно-освітній простір, в якому людина, удосконалюючись, знаходить застосування власним здібностям, які вона продовжує розвивати, це є простір особистісного зростання. Аналізуючи філософські позиції щодо становлення особистості в культурно-освітньому просторі, можна зробити висновок, що воно визнається онтогенетичним процесом. Внутрішня активність людини отримує рефлексивні форми, включаючи її у процес самопізнання, самостановлення на шляху до самоактуалізації. Спираючись на теорію самоорганізації, можна застосовувати її методологічним положенням педагогіки для обраної теми стосовно імпровізаційних умінь учителя.

Мета роботи – розкрити зміст та взаємозв'язок імпровізації у процесі самовдосконалення вчителя музики. Відповідно меті завдання роботи розкрити зміст та взаємозв'язок імпровізаційних умінь у структурі самовдосконалення на шляху до самоактуалізації.

Тенденція до самовдосконалення складає сутність особи, намагання постійно втілювати, реалізовувати свої творчі здібності. Щоб покращити себе, необхідно зробити всебічний аналіз власних здібностей, скласти про них цілісне уявлення. Тільки їх розуміння дає можливість постійно вдосконалювати себе. Ці складові фахової діяльності вчителя