

виправдовує довільно-вередливого поведження з ним. Воля до форми, яка втілена в художньому творі, повинна переважати над формотворчою волею виконавця.

Викладач повинен поважати закономірність душевної організації учня. Він повинен виховувати в нього пошану до закономірностей органічного художнього твору. Якщо ж де-небудь у художньому вихованні муштрування доречно, то саме тут.

Педагог у цьому випадку має бути дуже вимогливим і безжалісним. Якщо він дійсно жив одним життям з мистецтвом і в мистецтві, то він завжди буде вражений однією власною рисою – тим, як закономірності видатних художніх творів, за які він боровся протягом життя, змінювалися для нього разом з його особистим розвитком у художньому житті.

Висновки. Отже, не існує єдиного способу досягнення закономірності художнього твору, так само як не існує єдиної релігії. Для того, хто хоче пережити і відтворити художній твір, може існувати тільки воля до закономірності, тільки палка віддача себе їй. Укріпити таке прагнення в душі учня – ось найвищий принцип будь-якого художнього виховання. У цьому педагог не повинен припускатися слабкості, легкодухості. Чим краще учень навчиться розуміти закони художнього твору, тим більше вони будуть змінювати і диференціювати його техніку. Безмежна у своїх можливостях техніка допомагатиме учневі опанувати закони художнього твору.

Література

1. Бирмак А. *О художественной технике пианиста* / А. Бирмак. – М. : Музыка, 1973. – 138 с.
2. Либман Е. *Работа над фортепианной техникой* / Е. Либман. – М. : Классика-XXI, 2003. – 148 с.
3. Мартинсен К. А. *Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли* / К.А. Мартинсен. – М. : Музыка, 1966. – 220 с.
4. Мартинсен К.А. *Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано* / К.А. Мартинсен. – М. : Музыка, 1977. – С. 25 – 117.
5. Нейгауз Г.Г. *Об искусстве фортепианной игры* / Г.Г. Нейгауз. – М. : Музыка, 1987. – 240 с.

УДК 781.21

Віла-Боцман О. П.

ФОРМУВАННЯ ЛАДОВОГО ЧУТТЯ ЯК ОСНОВИ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО СЛУХУ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИКИ У ТРАДИЦІЯХ ОДЕСЬКОЇ ХОРОВОЇ ШКОЛИ

У статті розглядаються питання методики розвитку найважливішого компоненту професійного музичного слуху – ладового відчуття. Автором були проаналізовані праці родоначальника Одеської хорової школи – К. К. Пігорова, а також його творчих спадкоємців. Порівнюючи результат аналізу з сучасними потребами музичної освіти, автор пропонує варіант подальшого розвитку методичного комплексу щодо виховання ладового почуття майбутніх вчителів музики, надає короткі рекомендації щодо організації навчального процесу.

Ключові слова: *сольфеджіо, музичний слух, ладове почуття, співацька інтонація, Одеська хорова школа, К. К. Пігров.*

В статье рассматриваются вопросы методики развития важнейшего компонента профессионального музыкального слуха – чувства лада. Автором проведен анализ работ родоначальника Одесской хоровой школы – К. К. Пигрова, а также его творческих наследников. Сопоставляя результат анализа с современными потребностями

музыкального образования, автор предлагает вариант дальнейшего развития методического комплекса воспитания чувства лада будущих учителей музыки, даёт краткие рекомендации относительно организации учебного процесса.

Ключевые слова: сольфеджио, музыкальный слух, чувство лада, певческая интонация, Одесская хоровая школа, К. К. Пигров.

The article deals with specific work on the musical ear and vocal intonation with students of pedagogical university at solfeggio lessons, choir classes, vocal ensembles. Musical ear or aural skills is a skill by which musicians learn to identify, solely by hearing, pitches, intervals, melody, chords, rhythms, and other basic elements of music. Mode sense is an important part of ear training. In the theory of Western music, mode generally refers to a type of scale, coupled with a set of characteristic melodic behaviors. Odessa Choir School has its own traditions of ear training and mode sense forming. In this article, the author has analyzed scientific works of Konstantin Pigrov, Vasily Ship, Vera Lugovenko, Irina Kochkina, Veronica Gorchakova, and Natalia Koehn. Konstantin Pigrov is a parent of Choral Department of the Odessa National Academy of Music and Musical Faculty of the South-Ukrainian National Pedagogical University. His principles of work are relevant today too. He considers vocal intonation as the most important part of artistically perfect performance. In his books, he describes the basic principles of his method of ear training. Functional pitch recognition involves identifying the function or role of a single pitch in the context of an established tonic. Once a tonic has been established, each subsequent pitch may be classified without direct reference to accompanying pitches. Many musicians use functional pitch recognition in order to identify, understand, and appreciate the roles and meanings of pitches within a key. To this end, scale-degree numbers or movable-do solmization (do, re, mi, etc.) can be quite helpful. Using such systems, pitches with identical functions (the keynote or tonic, for example) are associated with identical labels (1 or do, for example). Konstantin Pigrov and his followers have created a school, which is also productive today. It needs some changes to become satisfying the demands of modern education. For example: modern school and choral repertoire is necessary to update training materials for solfeggio lessons.

Keywords: solfeggio, musical ear (aural skills), mode sense, vocal intonation, Odessa Choir School, Pigrov Konstantin.

Постановка проблеми.. Вітчизняна музична освіта на сучасному етапі являє собою синтез музично-виховних традицій ХХ століття та активних пошуків нових методик. В умовах динамічної зміни вимог до музичного навчання школярів продовжується зріст попиту на позакласні форми роботи, де вокально-хорові жанри, традиційно популярні, набувають нової якості, багато в чому завдяки технічному прогресу, трансляції телешоу естрадної спрямованості, багаточисленним конкурсам та фестивалям дитячої та юнацької творчості, що приваблюють молодь. Виходячи з цього, та враховуючи процес оновлення педагогічної парадигми, професійна підготовка майбутніх вчителів музики має відповідати потребам сучасної школи і бути переглянута.

Еволюційний розвиток творчої школи у розумінні, в першу чергу, її методичного комплексу є хвилеподібним: період активного пошуку нових методик і форм навчальної роботи змінюється періодом перевірки здобутих результатів та зверненням до першоджерел школи, що дає нового поштовху до розвитку, завдаючи йому певного вектору руху. Одеська школа не є виключенням. Початок ХХІ століття ознаменувався новою хвилею пошуку новизни у сфері методики музичного навчання, що було продиктовано необхідністю приведення процесу підготовки вчителів до відповідності сучасним вимогам. Цей процес тягне за собою звернення до історії школи, аналізу її досягнень, перегляду окремих методів і

форм навчальної роботи, а також доповнення методичного комплексу результатами актуальних досліджень.

Історія Одеського музично-педагогічного факультету розпочинається в 60 роки ХХ століття, коли його було відкрито на базі кафедри хорового диригування Одеської державної консерваторії імені А. В. Нежданової, що на той час набула творчого розквіту та завоювала авторитет серед радянських хорових виконавців.

Костянтин Костянтинович Пігров, родоначальник кафедри, став ідейним натхненником створення відділення музичної педагогіки. «Загальноосвітня школа повинна дати кадри з елементарною музичною освітою та навичками співу в ансамблі» – пише він у книзі «Хорова культура і моя участь у ній» [7, с. 31].

Так, Пігров бачив шляхи передання до молодшого покоління здобутків сучасної йому музичної культури та свого багатого виконавського досвіду. «Годы учёбы К. К. Пигрова совпали с величайшим расцветом русской музыкальной культуры. Ему было уже 17 лет, когда умер Чайковский, на его памяти жили и творили такие выдающиеся музыканты как Римский-Корсаков, Балакирев, Кюи, Танеев, Глазунов, Лядов, Рахманинов, Аренский, Кастаньский, Гречанинов, Глиэр и многие другие... Возможно, тогда у него и зародился идеал музыканта: многогранного, разностороннего, близкого всем проявлениям музыкальной жизни» – пише Д. С. Загребський [1, с. 1] З перших кроків музичного життя Пігров поєднував виконавську діяльність з педагогічною. Окрім його великого таланту, творчий рівень Одеської хорової школи залежав від його методики роботи, яку він передав наслідкам.

У цьому зв'язку треба згадати ім'я випускниці К. К. Пігрова, Віри Миколаєвни Луговенко, яка очолила хорову кафедру педагогічного факультету. Тут В. М. Луговенко викладала хоровий клас, методику, диригування, сольфеджіо. Таким чином вона привнесла досягнення хорової школи К. Пігрова до навчального процесу педагогічного факультету. У 1966 р. факультет був переведений до складу Південноукраїнського державного педагогічного університету, але творчій та методичній зв'язок з Одеською консерваторією (нині академією) залишається й донині.

Коло хорових дисциплін для студентів музично-педагогічних факультетів включає в себе хоровий клас, хорове диригування, хорознавство, теорію та методику роботи з хором, що у сукупності з сольфеджіо майже співпадає з колом спеціальних дисциплін для студентів-хормейстерів консерваторій. Проаналізувавши їх міжпредметні зв'язки, можна виявити чимало спільних моментів процесу професійної підготовки майбутніх хормейстерів та вчителів музики. Але є, як найменше, два питання, якими знехтувати не можна:

1. *Спрямованість вчителя музики на роботу з дітьми та юнацтвом*, що потребує відповідного репертуару та прикладів для вивчення (на відміну від хормейстерів, що націлені на професійне виконавство).

2. *Професійна різноманітність студентського потоку на початку навчання*. Потік складають випускники музичних шкіл, училищ чи музичних студій при загальноосвітніх школах. Найменшою групою є випускники педагогічних та музичних училищ, що мають розвинений музичний слух, підготовку з сольфеджіо, хорознавства, методики та вокалу. Випускники музичних шкіл і студій мають дуже різний обсяг знань і навичок, найчастіше базовий. Проте це не свідчить, що дана група не є перспективною. Навпаки, практика свідчить, що більшість студентів за роки навчання добре розвиваються на заняттях з сольного співу та хору, що надає їм можливість продовжувати музичну діяльність у якості артистів хорових колективів, а іноді й солістів, керівників дитячих хорів і вокальних ансамблів.

Аналіз останніх публікацій. Наукова спадщина К. К. Пігрова невелика, але має значну вагу. Це підручники «Керівництво хором» і «Хоровий спів в клубі», а також «Сольфеджіо», що було створено сумісно з В. І. Шипом. Також К. К. Пігров написав книгу «Хорова культура та моя участь в ній», що було видано у 2001 р. разом з відгуками сучасників. Виконавські традиції Одеської хорової школи висвітлені у дослідженні І. О. Шатової «Стильові основи Одеської хорової школи» (2013 р.). Але школа також володіє багатим педагогічним досвідом, у тому числі в області розвитку музичного слуху, що дозволило не тільки за короткий час досягнути високих виконавських результатів та на

протязі вже 70 років готувати спеціалістів найвищого рівня, але й використати ряд методів у підготовці вчителів музики. Ця область ще не була достатньо опрацьована у сучасних дослідженнях, потребує додаткового аналізу та систематизації, а також приведення до відповідності з вимогами сучасної музичної освіти.

Мета даної статті полягала у систематизації педагогічного досвіду в області виховання професійного музичного слуху Одеської хорової школи та, зокрема, факультету музичної та хореографічної освіти Південноукраїнського національного педагогічного університету як спадкоємця та продовжувача традицій, порівняльному аналізу методичної літератури засновників школи (К. К. Пігров, В. М. Луговенко, В. І. Шип, І. М. Кочкина та ін.) з сучасними авторами (В. Н. Горчакова, Н. Г. Кьон), визначенні нових шляхів її подальшого розвитку.

Виклад основного матеріалу. Б. М. Теплов визначив відчуття ладу як емоційне переживання певних відносин між звуками: ми наділяємо звуки мелодії певними характеристиками, в основі яких лежить емоційне переживання стійкості або нестійкості звуку, закінченості або незавершеності звороту мелодії, мажорного чи мінорного забарвлення музичної фрази і т. д. Всі ці відчуття залежать не від висоти звуків, а від їх взаємовідносин, вони не виникають при сприйнятті окремих звуків, а лише у разі їх ладової організації. Особливості ладового виховання слуху розкриваються з урахуванням комплексного розгляду ладу як сукупності трьох його компонентів: мелодійних тяжінь у звукоряді ладу, характерних акордів ладу і функціонального зв'язку акордів і звуків у ладі.

Методичний комплекс будь-якої навчальної дисципліни будується на низці принципів. Принципи К. К. Пігрова щодо розвитку музичного слуху та відчуття ладу описані як в його «Керівництві хором» [6, с. 41 –77], так і в «Сольфеджіо» [8], та можуть бути лаконічно перелічені так:

1. Чиста співацька інтонація у сукупності з культурою звуку, сформованого на правильному диханні, є фундаментом художньо досконалого виконання вокально-хорових творів.

2. Хоровий стрій (горизонтальний та вертикальний) є, у першу чергу, правильним інтонуванням щаблів ладу, інтервалів між ними та акордів, які вони утворюють. Цим поглядом К. К. Пігров кардинально відрізнявся від своїх сучасників, зокрема П. Г. Чеснокова: в роботах з хорознавства першої половини ХХ сторіччя можна зустріти тільки приклади інтонування інтервалів та акордів поза ладом. Саме розвиток почуття ладу, ладових тяжінь, виховання чистоти інтонування щаблів Пігров ставить за основу свого «Сольфеджіо».

3. Інтонування звуків одних і тих самих інтервалів або акордів, але побудованих на різних щаблях ладу буде різним (теж відрізняється від прикладів інших авторів, які розглядають акорди тільки у залежності від якісної величини утворюючих їх інтервалів).

4. Горизонтальний стрій хору – це, в першу чергу, вміння виконувати низки секунд, великих та малих, бо поступовий рух – це основа мелодії. Звідси особлива увага до вивчення студентами тетракордів та ладів, співу гам.

5. Інтонування мелодії є немислимим без гармонічного оточення. Повноцінне формування музичного слуху здійснюється завдяки поєднанню мелодії з гармонічною вертикаллю.

6. Розвиток ладового почуття – це не тільки розвиток внутрішнього музичного слуху, а й розвиток «ладового мислення» та вміння користуватися здобутими навичками у виконавстві.

7. Високі професійні результати можуть бути досягнуті тільки за умов нерозривного зв'язку усіх спеціальних дисциплін (хорового диригування, хорового класу, хорознавства та сольфеджіо), де одні й ті самі питання розглядаються комплексно з різних кутів зору.

У якості навчальних прикладів до своїх робіт К. К. Пігров використовує фрагменти з хорової літератури тільки класичної та народно-пісенної стилістичної спрямованості.

В. М. Луговенко в своїй професійній діяльності зштовхнулася з необхідністю розширення кола навчального матеріалу, у тому числі для занять з сольфеджіо студентів музично-педагогічного відділення. Результатом пошуку стали «Вправи з сольфеджіо» [5], що

дозволило більш цілеспрямовано впровадити пігровські методичні принципи до процесу підготовки майбутніх вчителів музики. Кожна тема посібника супроводжується методичними рекомендаціями щодо засвоєння матеріалу, далі приводяться інтонаційні вправи, приклади з музичної літератури, у тому числі з шкільного репертуару, та творчі завдання.

У контексті розвитку сольфеджіо в традиціях Одеської хорової школи обов'язково треба згадати ім'я Кочкиної Ірини Миколаївни. У своїх методичних рекомендаціях [4] вона дає важливі поради щодо організації занять:

1. Перш за все, треба привести знання та навички студентів до якомога загального рівню, що надалі дасть можливість більш повно використовувати ансамблеві форми роботи. Орієнтуватися викладач має на середній рівень, до якого слід привести знання та навички менш підготовлених студентів. Також результатом такого кроку буде рівний подальший розвиток групи, що є одною з передумов успішного засвоєння навчального матеріалу всіма студентами курсу.

2. Інтонаційно-ладова робота не повинна обмежуватися лише теоретичними поняттями і практичними навичками співу щаблів ладу. Студентів треба забезпечити конкретними методичними прийомами для інтонаційної роботи з хором, шкільними ансамблями, солістами тощо.

Навчальний посібник В. Н. Горчакової «Міжпредметні зв'язки сольфеджіо і спеціальності» [2] був складений для студентів вокальних відділень. Але у ньому основне місце відводиться питанням розвитку ладового почуття на основі принципів, сформульованих К. К. Пігровим. Зі свого боку, автор посібника вказує на важливість не тільки жорсткого контролю викладачем чистої інтонації при виконанні вправ, але й вокальної сторони: дихання, звукоутворення тощо. Також автор наполягає на широкому використанні ансамблевих форм роботи на заняттях, наближуючи сольфеджіо для вокалістів до хорового за змістом.

Взаємозв'язок вокалу з чистотою інтонації, та можливі шляхи вокального розвитку на заняттях з сольфеджіо розглядає Н. Г. Кьон у роботі «Теоретичні основи викладання сольфеджіо у музично-педагогічних закладах» [3]. Книга призначена для використання у процесі підготовки майбутніх вчителів музики. Автор намагається узагальнити результати наукових досліджень як вітчизняних шкіл, так і західноєвропейських, а також особистий досвід викладання сольфеджіо на факультеті музичної та хореографічної освіти ПНПУ імені К. Д. Ушинського. З точки зору методики виховання почуття ладу, книга «Теоретичні основи викладання сольфеджіо у музично-педагогічних закладах» не є буквальною продовженням принципів школи К. К. Пігрова, але цінність її полягає в багаточисленних прикладах форм роботи на уроках з сольфеджіо, які можуть бути використані студентами в майбутній роботі зі школярами, у тому числі ансамблеві та імпровізаційні форми роботи.

Таким чином, на сьогодні Одеська хорова школа у розумінні як ОНМА імені А. В. Нежданової, так і факультету музичної та хореографічної освіти ПНПУ імені К. Д. Ушинського має два можливих напрямки пошуку в сфері виховання ладового почуття студентів: продовжувати традиції К. К. Пігрова або, спираючись на досягнення інших шкіл, сформувати нові методичні принципи.

На нашу думку, методичний комплекс К. К. Пігрова не вичерпав себе, принаймні у процесі підготовки вчителів музики. Цьому є такі підтвердження:

1. Дитячі хори та вокальні ансамблі сьогодні є найпоширенішим та доступним видом дитячої творчості. Це потребує від майбутніх вчителів музики навичок роботи з вокальним колективом, що свідчить про затребуваність як диригентсько-хорових дисциплін, так і ансамблевих форм роботи на сольфеджіо, що приближає його за змістом до сольфеджіо для студентів хорових відділень.

2. Сучасний шкільний репертуар зазнав змін, в першу чергу, у стилістичному плані, що потягнуло за собою метро-ритмічне ускладнення та новизну гармонічних засобів, незвичні фактурні рішення. Проте ладово-мелодичні елементи музичної мови залишились практично незмінними (на відміну від сучасного репертуару професійних хорів).

3. Окрім сольфеджіо, інтонаційна робота зі студентами впродовж усіх років навчання проводиться на заняттях з хорового класу: робота над горизонтальним строєм хору – це не що інше як розвиток ладово-мелодичного слуху кожного студента. Початок роботи хорового колективу – розспівування, яке є, в першу чергу, є налаштуванням «хорового інструменту». Найбільш поширена вправа для розвитку почуття ладу – тетра хорди від звуку (мажор, мінор, фрігійський, лідійський та двічі гармонічний). Рекомендується включати вправи на спів ладів від одного звуку, виділення та спів характерних акордів. Враховуючи специфіку студентського колективу, рекомендується варіант вибудовування акордів шляхом накладення або співи звукоряду ладу з зупинкою на ступенях, що утворюють дані акорди. Цей прийом також дозволяє вирішити певні завдання щодо ансамблю: виявити більш важливі звуки, від яких залежить загальне забарвлення акорду, і другорядні. Теоретичні питання хорового строю детально розбираються на заняттях з хорознавства. На заняттях з хорового диригування розглядаються засоби впливу диригента на стрій. На заняттях з теорії та методики роботи з хором колективом студенти мають можливість навчитися використовувати здобуті знання на практиці зі студентським вокальним ансамблем, що, в свою чергу, готує їх до роботи з дитячим хором колективом. Якщо максимально розкрити міжпредметні зв'язки перелічених вище дисциплін, використовуючи їх як комплекс (за задумом К. К. Пігрова), можна розраховувати на значно вищі професійні результати, але це потребує розуміння та співпраці з боку викладачів цих дисциплін.

Методична система К. К. Пігрова щодо виховання почуття ладу та музичного слуху взагалі, на нашу думку, є цілком продуктивною та життєздатною. Але вона має бути приведена до відповідності сучасним потребам підготовки вчителів музики. В першу чергу це стосується підбору навчального музичного матеріалу. До прикладів з сольфеджіо мають бути включені не тільки фрагменти класичних та народно-пісенних творів, але й велика кількість сучасних вокально-хорових прикладів та різноманітних творів шкільного репертуару. Ті ж побажання стосуються вибору програми з хорового класу і вокального ансамблю. Студенти мають не тільки навчитися роботі з актуальним репертуаром, але й накопичити певний його обсяг для початку роботи у школі. Що стосується використання досвіду інших шкіл, особливо західних, їм слід користуватися обережно, оскільки численність методів і форм роботи може призвести до захоплення різноманітними видами діяльності на заняттях з відсутністю помітного результату. Тим не менш, зважені інновації є необхідними.

Таким чином, методика розвитку ладового слуху студентів, що була створена К. К. Пігровим та розвинута його послідовниками, є й досі актуальною, але з певними застереженнями:

1. Враховуючи стилістичні особливості сучасного шкільного репертуару, та творів для дитячих та юнацьких хорових колективів, навчальний матеріал з сольфеджіо для має базуватися на актуальному музичному матеріалі. Це потребує значної переробки курсу.

2. Звертаючи увагу на переваги використання міжпредметних зв'язків диригентсько-хорового комплексу і сольфеджіо, рекомендації щодо вибору навчального репертуару можна віднести й до хорового класу, вокального ансамблю та диригуванню у класі. Цей підхід також дозволить студентам за роки навчання накопичити необхідний об'єм репертуару для початку професійної діяльності у школі.

3. Комплексна робота зі студентами має будуватись за принципом «від теорії до практики». Слід обережно ставитись до нових методик, щоб уникнути фіксації на процесі замість результату. Навчальний процес має зацікавлювати учня, та обов'язково приводити до помітного творчого результату.

4. Виходячи з принципу необхідності гармонічного оточення для розвитку мелодичного слуху, перевагу мають ансамблеві форми роботи над індивідуальними, також як і ансамблево-хорові заняття над сольним співом.

5. У роботі доцільно використовувати сучасні технічні досягнення, зокрема різноманітні за жанрами аудіо записи для прослуховування, аналізу та музичних диктантів, комп'ютерну техніку для аранжування тощо.

6. Тем не менше, основні форми роботи – розспівування та інтонаційні вправи, читання з листа, теоретичне осмислення навчального матеріалу, побудова та спів інтервалів, ладів та акордових послідовностей, слуховий аналіз та диктант – залишаються актуальними й досі, часткового поновлення потребує тільки їх зміст.

З урахуванням переліченого вище, є можливість знайти в еволюційному процесі розвитку школи К. К. Пігрова рівновагу між оновленням та традиціями.

Література

1. Загрецький Д. С. Наукова спадщина професора Костянтина Костянтиновича Пігрова / Дмитро Станіславович Загрецький // Матеріали наукової конференції ОНМА ім. А. В. Нежданової, присвяченої 100-річчю з дня народження К. К. Пігрова. – Од., 1976 – 11 с..

2. Горчакова В. Н. Міжпредметні зв'язки сольфеджіо і спеціальності. / Вероніка Нарцисівна Горчакова. – Од.: АСП, 1997 – 54 с.

3. Кьон Н. Г. Теоретичні основи викладання сольфеджіо у музично-педагогічних закладах. / Наталія Георгіївна Кьон. – Од.: КП ОГТ, 2006 – 72 с.

4. Кочкина І. М. Специфічні методи та форми викладання сольфеджіо у хоровиків (методичні вказівки). / Ірина Миколаївна Кочкина. – Од., 1982 – 23 с.

5. Луговенко В. М. Вправи з сольфеджіо. / Віра Миколаївна Луговенко. – Од., 1975 – 66 с.

6. Пігров К. К. Керівництво хором. / Костянтин Костянтинович Пігров. – М.: Музика, 1964 – 220 с.

7. Пігров К. К. Хорова культура та моя участь в ній. / К. К. Пігров. – Од.: ОДМА ім. А. В. Нежданової, 2001 – 50 с.

8. Пігров К. К., Шип В. І. Сольфеджіо для диригентсько-хорових відділень музичних училищ. / К. К. Пігров. В. І, Шип. – М.: Музика, 1970 – 503 с.

УДК Г [371.134: 78, 071. 2]: 159. 942 (045)

Гавран І. А.

ФОРМУВАННЯ ПЕДАГОГІЧНОЇ ЕМПАТІЇ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ В ПРОЦЕСІ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

У статті розглядається проблема формування педагогічної емпатії як значущого компонента професійної компетентності майбутнього вчителя музики. Пропонується система формування даної дефініції на основі використання комплексу оригінальних методик, що значно впливають на професійне становлення та вдосконалення особистості майбутнього вчителя музики, яка направлена на оптимізацію педагогічно-хорового процесу та емоційного реагування на потенційні можливості хорового мистецтва. Також розкрито ефективну результативність запропонованої експериментальної перевірки процесу формування педагогічної емпатії майбутнього фахівця в організації музично-педагогічної діяльності.

Ключові слова: педагогічна емпатія, мистецтво, хоровий спів, учитель музики, професійна діяльність.

В статье рассматривается проблема формирования педагогической эмпатии как значимого компонента профессиональной компетентности будущего учителя музыки. Предлагается система формирования данной дефиниции на основе использования комплекса оригинальных методик воздействующих на профессионализм личности будущего учителя музыки, с направленностью на оптимизацию педагогического хорового процесса и эмоционального реагирования на потенциальные возможности хорового искусства. Также раскрыта эффективную результативность предлагаемой экспериментальной проверки