

Волков О. Г.

**ВИРАЗНІСТЬ,
ТВОРЧІСТЬ І СТИЛЬ**

**КОНЦЕПЦІЯ
МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ**

Мелітополь, 2018

ББК 74.200.55

В 67

Рецензенти:

Г. І. Волинка, д-р філос. наук, проф.

Н. Г. Мозгова, д-р філос. наук, проф.

Волков О. Г. Виразність, творчість і стиль: концепція музичного виховання. – Мелітополь: Видавничо-поліграфічний центр „Люкс”, 2018. – 109 с.

Запропонована концепція естетичного виховання передбачає художній стиль в якості основи вивчення музики в загальноосвітній школі. Методологічними орієнтирами програми є феноменологія, екзистенціалізм і теорія ігор. Велике значення приділяється розвитку креативності, враховується передовий досвід педагогічної практики. Видання призначене для фахівців в сфері музичної освіти, а також для всіх, хто цікавиться проблемами естетичного виховання.

УДК 373.5.015.31:7

ББК 74.200.55

ISBN 978-617-7218-46-2

© Волков О. Г., 2018

ЗМІСТ

| | |
|---|----|
| ПЕРЕДМОВА | 5 |
| I. ОСНОВНІ ПОЛОЖЕННЯ | 18 |
| Відношення творчості та виразності..... | 18 |
| 1. Значення здібності розпізнавання стилю для розуміння музики..... | 20 |
| 2. Сприйняття музики та методи аналізу..... | 26 |
| Підбір музичних творів | 30 |
| Твори масової музичної культури на уроках | 31 |
| Вивчення сучасної музики | 32 |
| 3. Урок музики та інші гуманітарні дисципліни | 32 |
| Результативність роботи вчителя та класу | 35 |
| II. ВИДИ ДІЯЛЬНОСТІ НА УРОЦІ МУЗИКИ | 37 |
| 1. Навчання читанню нот: види музичних диктантів, сольфеджування та підстановка тексту | 37 |
| 2. Форми та принципи творчої діяльності | 39 |
| 3. Підстановка тексту, елементарна композиція та вокальна імпровізація..... | 41 |
| 4. Основні завдання вокальної роботи | 42 |
| 5. Особливості роботи над вокальною технікою | 44 |
| 6. Мелодекламація..... | 47 |
| 7. Музична література..... | 48 |
| Основні принципи, цілі завдання та вимоги..... | 48 |
| Художній стиль як основа тематизму..... | 54 |
| Етапи вивчення стилів | 58 |

| | |
|--|----|
| III. Тематизм по чвертям | 64 |
| 1 клас. „Чарівний світ музики” | 64 |
| 2 клас. „Музика та діти. Дитинство композитора” | 67 |
| 3 клас. „Музика і свято” | 70 |
| 4 клас. „Музична майстерня” | 74 |
| 5 клас. „Від символу до інтонації та образу” | 77 |
| 6 клас. „Історія жанрів і форм” | 79 |
| 7 клас: „Від історії переживання до переживання історії” | 81 |
| 8 клас. „Від сповіді композитора до сповіді героя” | 83 |
| 9 клас: „Художній образ і час” | 86 |
| 10 клас. „Перетворення світу мистецтвом” | 88 |
| 11 клас. „Розуміння сенсу життя” | 90 |
| ВИСНОВОК | 92 |
| Література | 93 |

ПЕРЕДМОВА

Удосконалення сучасного масового музичного виховання пов'язане з пошуком методологічних підстав. Справжня концепція естетичного виховання орієнтується на положення феноменології, екзистенціалізму та теорії культури. В якості основної виділяється проблема виразності, рішення якої передбачає розвиток творчих здібностей в процесі вокального виконання, сольфеджування та читання нот, сприйняття музичного твору.

Проблема виразності вперше була поставлена в феноменології в рамках трактування значення¹. В естетиці Б. Кроче певним чином має бути виражене значення, тому естетика стає наукою про висловлення, або лінгвистикою². М. Хайдеггер співвідносить акт вираження з існуванням, тому вираз розглядається як спосіб досягнення „саморозуміння”³. Воно можливе за допомогою звернення до феномену – того, що стало, і логосу, тобто організації вираженого певним чином. Тому феномен є ніщо інше, як спосіб „виводити себе до ясності”, виявляти себе⁴. Тому виразність означає „показати, розкрити, розуміти ясно та переконливо”. Таке здійснення людини, по М. А. Бердяєву⁵, є творчістю, тобто способом відтворення себе та світу. Отже, в екзистенціалізмі передбачається, що в акті вираження відбувається усвідомлення існування. Перевага такого трактування виразності полягає в тому, що при цьому ставиться питання про буття людини, її прояв у світі. Формулювання більшості тем чвертей пов'язане саме з таким її трактуванням. З цієї точки зору необхідність мистецтва полягає в тому, щоб дати відповіді, що таке людина, якою їй слід бути. Недостатньо бути гарним слухачем і розуміти музику, необхідно вміти знаходити в ній відповіді на хвилюючі питання. Мало

¹ Хайдеггер М. Бытие и время. – Харьков, 2003. – С. 45.

² Кроче Б. Эстетика как общая наука о выражении и общая лингвистика. – М., 2000.

³ Гуссерль Э. Идеи чистой феноменологии и феноменологической философии. Т. I. [пер. с нем. А. В. Михайлова]. – М., 1999.

⁴ Хайдеггер М. Бытие и время. – Харьков, 2003. – С.22-23.

⁵ Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества. – М., 1989.

розрізняти хорошу і погану музику, треба бачити естетичне як етичне, тобто прекрасне як здійснення добра.

Йдеться про те, що мистецтво є сферою, де людина відкриває себе для себе і тим самим – світ, в якому вона присутня. Мистецтво відкриває людині, як вона може зрозуміти себе, інакше кажучи – висловити те, що в ній приховано, присутнє як можливість. За допомогою прилучення до мистецтва людина стає цілісною, отримує повноту самої себе через розвиток мовної (музичної) виразності або, інакше, за Г. Гегелем, вона зміцнює та звеличує дух. Тому культ споглядальності, який має своє місце на уроках музики, зобов'язаний поступитися місцем виразності.

Урок музики – це місце переживання потаємного, відкриття незвіданого, прояв уяви. Тут має бути прояв співчуття, співпереживання та співучасті. Це можливо, оскільки мистецтво здатне пробудити те, що приховано в людині, але ще дремає, наприклад, її уяву, яка проявляється у творчості. У процесі ж творчості людина виконує своє призначення в світі, знаходить застосування, виявляє сутність. Отже, лише „споглядання” музики недостатньо для того, щоб зрозуміти себе, розкрити здібності, які дремають в людині. Збагнути прекрасне можна тільки в процесі акту вираження.

Виразним може бути окремо сказане слово, проспіваний звук, якщо його виконання насичене багатством тембру, а також окремий мотив, фраза, пропозиція тощо. Виразність визначає не тільки рівень розвитку вокальних навичок, а й здатність чути інтонаційне багатство музики. Уміння красиво висловити свої думки, заспівати – ось що визначає рівень розвитку в цілому, а найголовніше – усвідомлення свого призначення в світі. Існують градації зрозумілості вираження своїх думок: від невиразності й неточності до ясності, виразності та експресивності. Виразність в цьому аспекті є здатність висловити осмислене й відчуте, внаслідок цього повнота виразності є умовою ефективної самореалізації. Поза цим призначення може бути для людини таємницею, а відсутність її реалізації – трагедією. Іншими словами, робота над виразністю сприяє не тільки розвитку здібностей, а допомагає розкрити свою унікальність і неповторність. Саме в цьому є головне призначення мистецтва для педагогічної практики. У цьому

випадку музика – це не тільки те, що сприймається, але й сфера діяльності, де можна висловити себе. Розвиваючи виразність, людина звільняє себе, оскільки позбавляється від скутості, страхів, а найголовніше – для неї відкривається прекрасне. Тому робота над виразністю, як „здатністю висловити переживання”, визначає розвиток творчих здібностей в цілому.

Онтологічне трактування основних проблем естетики, на думку А. Ф. Лосева, було характерним для античної філософії⁶. Звернемо увагу, що якщо у Платона ідея „висловлює” себе, вказує на тотожність внутрішнього та зовнішнього, то у Аристотеля вона є „ентелехія”, тобто внутрішньою „енергією” речі, що міститься в ній. Естетика розглядалася не тільки як дослідження досвіду чуттєвого сприйняття, але й в етичному аспекті, як наука, яка розкриває характер осмислення та освоєння моральних норм. Саме тому, на думку А. Ф. Лосева, вся антична естетика являє собою теорію вираження.

Звернемо увагу, яким чином А. Ф. Лосев визначає естетику: „Естетика в нашому розумінні є наукою про висловлення в її самодостатній споглядальній цінності. Вираз передбачає і внутрішню сторону предмета, і зовнішню. Однак внутрішнє і зовнішнє предмета зливаються в одне ціле, коли ми починаємо говорити про висловлення. Одним словом, вираз – це діалектичний синтез внутрішнього та зовнішнього, як єдність і боротьба протилежностей, коли все внутрішнє ми починаємо відчувати своїми органами почуттів, коли все, що чуттєво сприймається, несе в собі печатку внутрішнього життя матеріального”⁷. Можна не сумніватися, що поняття „вираження” трактується в контексті основних положень лосівської діалектичної феноменології. Нагадаємо, що предметом, за Е. Гуссерлем⁸ – засновником феноменології, є даність реальності в свідомості при наявності координації свідомості та світу, тобто тотожності ноєми та ноєзи. А. Ф. Лосев протиставляє внутрішнє та зовнішнє, при цьому він наполягає на їх обумовленості та розкритті одного через іншого. При

⁶ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. – М., 1975.

⁷ Там же. – С.14.

⁸ Гуссерль Э. Идеи чистой феноменологии и феноменологической философии. – М., 1999. – С.46-48.

цьому твір мистецтва як зовнішнє (наприклад, звуки), опосередковане внутрішнім, тобто переживаннями. У цьому випадку, як і у Р. Ингардена⁹, в творі мистецтва виділяються кілька шарів.

Проблему виразності детально досліджує Б. Кроче, який розглядає вираз з боку прояву інтуїції, що свідчить про вплив А. Бергсона. Б. Кроче вважає, що інтуїтивна діяльність стільки ж „інтуїрує”, скільки й „висловлює”. У його трактуванні поняття „вираз” набуває онтологічного статусу, оскільки воно охоплює таким чином можливі виявлення людини – оратора, музиканта, художника тощо¹⁰.

Форми і межі, своєрідність виразності розкриваються в художньому стилі. Саме в стилі виразність набуває своєї конкретності, оскільки саме він визначає її градації. Кожен стиль – це певна сфера виразності, яка склалася в певний історичний період. Наприклад, вишуканість, манірність і м'якість характерна, в більшій мірі, класицизму. Тому розуміння мистецтва стає можливим, якщо освоєні стилі як основні сфери виразності, що сформувалися в процесі історії людства. Стиль визначає, що і як сказати (висловити), що є істина, добро і зло, що є людина і якою вона повинна бути. Інакше кажучи, в стилі виявляється визначеність буття людини. Як сказав би Г. Гегель, за допомогою стилю відбувається зняття загальності буття, тобто усунення ніщо.

Щоб зрозуміти, що являє собою художній стиль, звернемося до історії виникнення цього поняття. Й. Гете¹¹ розрізняє просте наслідування природі, манеру і стиль. Воно викликане потребою прояснити, як виникає індивідуальна своєрідність мови художника. Найменший рівень його унікальності проявляється в простому наслідуванні природі, коли поет її копіює. Але поступово прокидається бажання створити свою мову, в результаті чого формується власна манера. І, нарешті, обдарований художник підпорядковується образам, що виникають у його свідомості, в

⁹ Ингарден Р. Исследования по эстетике. – М., 1962.

¹⁰ Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. – Ч.1. Теория. – М., 1920. – С.11.

¹¹ Гете И. В. Стихотворения. Простое подражание природе, манера, стиль. О лирической и драматической поэзии: Гете и Шиллер. О Лаокооне. Примечания к „Поэтике” Аристотеля. – М., 2002.

результаті чого з'являється свій власний стиль. Очевидно, що під стилем І. Гете розуміє своєрідність художньої мови поета.

У Г. Вьольфліна¹² виділяється стиль епохи, який характеризується загальними принципами формоутворення виразних засобів, а також індивідуальний стиль. Він звертає увагу на паралелі між епохами стилю та епохами культури. Наприклад, своєрідність мистецтва ренесансу, на його думку, говорить про дух епохи, а бароко – про дух стилю. В рамках стилю епохи він виділяє індивідуальний стиль.

Крім стилів В. Татаркевич¹³ виділяє також ордера, які розрізняються характером виразності, наприклад, такими, як серйозний, простий, величний, делікатний і барвистий. У музиці їм відповідають лади – дорійський, іонійський, фригійський, лідійський. На противагу ордеру, стиль передбачає не тільки стабільність засобів виразності, але також формоутворення, образності та драматургії.

М. Шапиро¹⁴ піднімає питання про гомогенність стилю, тобто стабільність і варіативність засобів виразності. Він вивчає передумови стійкості стилю, його трансформацію та взаємозв'язок з іншими.

До з'ясування ознак стилю звертається Г. Зейдмаєр¹⁵, який вважає, що його не можна визначити при розгляді своєрідності засобів художньої виразності. Саме тому емпіричний опис стилю розглядається як неспроможне. На його думку, стиль можна виявити при дослідженні „напрямоків художньої волі”. Йдеться про з'ясування того, яким чином в стилі розкривається ставлення людини та світу, того, як вона бачить себе, що розглядає як необхідне та можливе, яким чином встановлюються звичаї, інтереси, уподобання.

Не рекомендує зводити стиль до певних засобів виразності, прийому, моделі також О. Ф. Лосєв¹⁶, який пропонує розглядати його як спосіб прояву індивідуальності, і, відповідно, чистої предметності. Він схиляється до діалектичного розуміння стилю мистецтва, що

¹² Вельфлин Г. Основные понятия теории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. – М., 2009.

¹³ Татаркевич В. История шести понятий. – М., 2002.

¹⁴ Шапиро М. Стиль // Советское искусствознание. – 1988. – №24. – С.385-430.

¹⁵ Зейдмаєр Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства. – М., 2000.

¹⁶ Лосєв А. Ф. Проблема художественного стиля. – К., 1994.

передбачає розгляд різних характеристик стилю в їх єдності та суперечливій обумовленості.

Проблему стійкості стилю розглядає М. М. Бахтін¹⁷, розуміючи під ним єдність прийомів при описі автором героя і його світу, спосіб встановлення меж і єдності засобів виразності. На його думку, творчість має відношення до прояву індивідуальності художника, вона виступає як даність „я-для-себе”. Тому визначальне значення має зсередини пережите життя, іншими словами, – світогляд особистості, який за допомогою встановлення смислів „направляє життя”. Стиль виступає при цьому способом зовнішнього оформлення внутрішньої, трансгредієнтної зовнішності світу (за термінологією М. М. Бахтіна).

Звертається до проблеми співвідношення стилю епохи та індивідуального стилю О. Білій¹⁸, який досліджує передумови його виникнення. На його думку, для встановлення індивідуального стилю необхідна стилізація, „підстроювання” під своєрідність художнього мислення тієї чи іншої епохи. Коли ж з'являється потреба у власній творчості, то виробляється власний стиль. В цьому випадку виникає потреба художнього відтворення дійсності, що сприяє її зміні.

Вивченню характеристик стилю приділяється увага і в феноменологічній естетиці Р. Інгардена¹⁹. Він вважає, що в ньому фіксується естетична цінність, завдяки чому зберігаються, у відносній незмінності, засоби виразності. Естетичні якості, які отримали своє вираження в творах мистецтва, що викликають переживання, провокують створення нових. Однак при цьому такі, що їх не викликають, поступово виключаються з художньої практики. Саме таким чином відбувається оновлення стилю і виникнення нового.

Історію виникнення нового стилю і техніки композиції в музиці, а саме експресіонізму і додекафонії в ХХ ст., висвітлює Т. Адорно²⁰. На його думку, стиль епохи виникає в результаті зняття своєрідності індивідуальних, в першу чергу, національних ознак. Новий стиль стає

¹⁷ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1986.

¹⁸ Белый А. Символизм как миропонимание. – М., 1994.

¹⁹ Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962.

²⁰ Адорно Т. Избранное: социология музыки. – М., 2008.

обов'язковим і загально визнаним, коли з'являється усвідомлення його необхідності в зв'язку зі „старінням” попереднього.

Звернемося до розгляду особливостей основних художніх стилів. Бароко (від лат. Вагоссо – химерний, дивний, схильний до надмірностей) – стиль, який з'явився в Італії в XVI–XVII ст., і набув поширення в XVII–XVIII ст. у Західній Європі. Ось як описує трактування Х. Ортегою-і-Гассет його своєрідності М. Лобанова: «Бароко вселяє жах, воно представляється царством безладу і поганого смаку. У музиці бароко багато образотворчості, де передається це буйство, – досить згадати „Времена года” А. Вівальді, інструментальну музику і меси Г. Глюка, І. С. Баха²¹. Відомо, що бароко – стиль, в якому розчиняється ренесанс. Але якщо ренесанс, за Г. Вельфліном, мистецтво прекрасного, спокійного існування, то бароко прагне захопити пристрастями, надихає, приводить в екстаз. Ці властивості, як зазначає Б. Віппер, пов'язані з тим, що „концепцію скульптора визначають не скільки особливості матеріалу, скільки смисли, завдання художнього твору”²². Ця тенденція характерна для живопису, скульптури, а також музики.

Найважливіше питання, яке вирішується в бароко, – це питання про людину. Гіппіус висловив сутність цього питання наступним чином:

*Кто ты, о человек? Сосуд свирепой боли,
Арена всех скорбей, превратностей поток,
Фортуны легкий мяч, болотный огонек,
Снег, тающий весной, мерцанье свеч, не более.*

Ця невлаштованість людини в повній мірі виражається в музиці бароко, наприклад, І. С. Баха, Г. Генделя. При цьому не будемо забувати, що вона долається в усвідомленні величі Бога, досить згадати заключний хор „Месії” Г. Генделя. Можна не сумніватися, що розглянуті характеристики бароко виявляються під впливом класицизму, в якому домінує порядок, пропорційність і ясність.

²¹ Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко. Проблемы эстетики и поэтики. – М., 1994. – С.35.

²² Виппер Б. Р. Введение в историю искусства. – М., 2010.

У стилі класицизму (від лат. *Classicus* – зразковий) виражається уявлення про стрункість і логічність світобудови. Він тяжіє до вічного, незмінного, суттєвого. Н. Буало в „Поетичному мистецтві”²³ радив поетам наступне:

*Законам языка покорствуйте смиренно,
И твердо помните, для вас они священны.
Гармония стиха меня не привлечет,
Когда для уха чужд и странен оборот.*

Однак при цьому класицизм сповнений чуттєвості, хоча і „перевіреної” розумом. Невипадково Д. Дідро в „Парадоксі про актора” зазначає: „Витоки сліз актора знаходяться в його розумі; сльози чуттєвої людини залягають в глибині її серця...”²⁴. Основне призначення класицизму – викликати співчуття. Саме в цей час стає актуальною теорія катарсису (очищення) Аристотеля. Тому П. Корнель основне призначення трагедії бачить в очищенні від пристрастей: „Співчуття до нещастя, в якому бачимо собі подібних, приводить нас до страху перед таким самим нещастям для нас самих; страх – до бажання уникнути цих нещасть; бажання – до очищення, до приборкання, виправлення і навіть викорінення в нас агресії”²⁵. Через співчуття відбувається заспокоєння страждань і мук, їх завершення, тим самим відновлення цілісності та ясності, гармонії. Тому співчуття має „виражатися” красиво, вишукано й просто – це і є основні риси класицизму. Тому почуття і воля підпорядковані логіці, нормі, пропорційності цілого, завершеності та вічності.

У романтизмі основна увага концентрується на самостійності духовного життя особистості. Невипадково Г. Гегель, характеризуючи романтизм, зазначає наступне: „Нескінченну цінність знаходить тут дійсний окремих суб’єкт в його внутрішній життєвості, адже лише в ньому поширюються і зосереджуються, отримуючи існування, вічні

²³ Буало Н. Поэтическое искусство. – М., 2010.

²⁴ Дидро Д. Племянник Рамо. Парадокс об актере. – М., 2007. – С.134.

²⁵ Корнель П. Рассуждения о трагедии и способах трактовки ее согласно законам правдоподобия или необходимости [пер. н. п. Козловой]. – М., 1984.

моменти абсолютної істини, яка дійсна тільки як дух”²⁶. Це можливо через піднесене, обґрунтоване І. Кантом в „Критиці здатності судження”²⁷. Художник романтизму звертається до того, що здатне здивувати, викликати подив і захоплення. Підноситься навіть зло, яке ушляхетнюється, оскільки тільки таким чином можна зрозуміти, що є добро. Підносяться страждання і переживання, а також те, що оточує, тобто природа; звідси виходить інтерес до фольклору і народного життя. Невипадково Новалис, характеризуючи казку, зазначає наступне: „Казка подібна до сновидіння, вона нескладна. Ансамбль чудесних речей і подій, наприклад, музична фантазія, гармонійний супровід Еолової арфи, сама природа”²⁸. Саме тому фантазія стає основним принципом формоутворення романтизму. З цього приводу Ф. Шіллер зазначає: „Після того, як склався цей світ фантазії в істинному розумінні слова, уяві не було поставлено подальших кордонів саме тому, що в межах цього світу все можливе безпосередньо дійсне”²⁹. Крім цього, завдяки фантазії відкривається можливість пізнання не тільки сьогодення, а й майбутнього, світу чудесного, чарівного й казкового.

Імпресіонізм (фр. Impressionisme, від impression – враження) ставить задачу відобразити світ у його рухливості й мінливості, передати швидкоплинні враження. Призначення композитора, за думкою Малларме, полягає в тому, щоб „почути світ, передати рух води, коливання листви”. Він виростає зі споглядання природи як світобудови величного, в той же час постійно змінюється. Це ж переноситься на характер вираження переживання. Звідси прагнення передати найтонші нюанси переживань, невизначеність, тонкощі, які передаються в тембровому колориті музики³⁰.

²⁶ Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1959. Т. 6. – С. 173-201.

²⁷ Кант И. Критика способности суждений. – М., 2006.

²⁸ Новалис. Фрагменты // Литературные манифесты западноевропейских романтиков под ред. А. С. Дмитриева. – М., 1980. – С.98.

²⁹ Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека. – М., 2007. – С.37.

³⁰ Шнейерсон Г. Французская музыка XX века. – М., 1964. – С.56.

Виникнення неокласицизму обумовлене потребою відродити ясність і чіткість класичного мистецтва. Звернемо увагу, що неокласицизм виник як заперечення імпресіонізму та кубізму в живописі³¹. При цьому в ньому використовуються виражальні засоби попередніх стилів, в першу чергу – романтизму. Як і в класицизмі, в неокласицизмі можна спостерігати відродження інтересу до вищих цінностей, що обумовлює очищення від усього конкретно-історичного. Як і романтизм, неокласицизм трагічний, в ньому відсутня наївність, ясність і простота класицизму. Однак при цьому дотримується принцип пропорційності, завдяки чому: „Музика – це живе застосування математики: для живопису, як і для всіх мистецтв конструкції, проблема ставиться таким чином: для художника число стає величиною і тоном кольору, як для музики воно залишає ноту або звуку”³².

Експресіонізм (від лат. *Expressio* – вираз) акцентує увагу на емоційних станах захоплення, обурення, жаху за допомогою перебільшень, екзальтованості. Експресіоністів об'єднує трагічне бачення світу. Джерелом їх творчості є протест проти каліцтва світу, його жорстокості до людини, яка, одночасно, може бути втіленням зла, а його проявом – насильство.

На основі вище викладених характеристик основних стилів стає очевидним, що в стилі виразність знаходить свою конкретність, виявляє і розкриває спосіб здійснення людини в світі. В цьому аспекті стиль неможливо уявити як щось зовнішнє, оскільки він є способом саморозкриття існуючого. Він є зовнішнє явище, яке вказує межі внутрішнього, тобто сутності людини. Тому зрозуміти, що таке бароко, можна, якщо прийшло усвідомлення невлаштованості й трагічності людського існування, а звідси – потреби причетності до Бога, підпорядкування йому як організатору світу. Наблизитися до розуміння класицизму можна, якщо осмислено прагнення до впорядкування присутності людини, досягнення гармонії, ясності та простоти. Далі, романтизму, – якщо відкрилися протиріччя відносин

³¹ Шапошников Б. Эстетика числа и циркуля. Неоклассицизм в современной живописи. – М., 1929. – С.17-19.

³² Там же. – С.30.

людини і світу, трагічність існування і можливість її подолання. У сукупності найбільш поширені художні стилі показують все різноманіття існування людини в світі. Людина бароко – глибоко віруюча, і в той же час страждає, або навпаки, радісна, оскільки звільнилася завдяки Богу та усвідомила красу світу. Людина класицизму усвідомлює вищі цінності свого буття, прагне до ясності та раціональності. Людина романтизму – особистість, яка усвідомила свою велич і силу, і в той же час переживає безвихідь і невлаштованість в світі. Таким чином, через освоєння стилів стає можливим осягнення історичності людського існування.

Через нього можна зрозуміти існування людини в її відмінності, своєрідності та конкретності. Стиль містить у собі різні сценарії та аспекти існування, сукупність феноменів, якими є образи мистецтва, що демонструють появу людини в різних обличчях. Тому за допомогою звернення до стилів з'являється можливість дослідження людського існування.

Через художній стиль можна увійти в історію „тимчасовості” людини в розмаїтті проявів, а не тільки фактів і подій, чим займається історія як наука. При розпізнаванні стилю відбувається розгляд особливостей його прояву в історії як сфери безпосереднього буття, тобто присутності, по М. Хайдеггеру. Можна сказати, що за допомогою стилю можна увійти в історію, стати її учасником. Ця „участь” призводить до усвідомлення того, яким чином можливе існування, тобто допомагає виявити проблеми людини, способи їх вирішення. Сприйняття твору мистецтва в цьому випадку – це не тільки спосіб споглядання прекрасного.

Воно виявляється способом самореалізації, осягненням людиною свого місця в світі, усвідомлення себе, свого місця в історії, належного, як сказав би І. Кант. У цьому полягає актуальність мистецтва в естетичному вихованні. Тому вказівка на стиль передбачає розгляд мистецтва в його єдності з буттям людини. Тим самим мистецтво виявляє історію людини в її безпосередності та відмінності. Тому зрозуміти, що воно собою являє, можна, якщо звернутися до стилю.

У жанра також своя історія, але локального характеру. Його історія вказує на конкретність присутності та ізольованість. У ньому відсутня перспектива, оскільки він показує місце і регіон присутності людини. Стиль же здатний реанімувати жанр і оживити його в новій історичній ситуації. Тому, якщо жанр призводить до обмеження засобів виразності, то стиль – до їх розширення. Вони взаємно доповнюють один одного, оскільки через стиль долається замкнутість жанру, в результаті чого він набуває історичної перспективи. Тому жанр знову і знову по-новому знаходить своє місце в мистецтві через стиль, знаходячи свою своєрідність і неповторність. У кожному стилі жанр набуває своєї виразності, відтворюючи себе по-іншому, грає іншими фарбами. Безсумнівно, що жанр первинний, але тільки через стиль він набуває нове життя. Тому в кожному епоху він істотно трансформується, набуває нового призначення. Отже, увага до відносин жанру і стилю призводить до усвідомлення історичності мови мистецтва.

У жанрі можна побачити конкретну сферу здійснення людини. Наприклад, в марші проявляється його войовничість, оскільки він змушений захищати себе, в танці й пісні проявляється побутова „вкоріненість”, по М. Хайдеггеру. Жанр зрозумілий спочатку, тому не треба пояснювати своєрідність його виражальних засобів. У стилі ж виявляється історичність художньої мови. Він кожен раз по-новому показується в різних стилях, набуває різне значення і по-різному прочитується. Можна сказати, що в кожному стилі жанр набуває свою виразність. Осмисленість історії можлива тільки через стиль, в той самий час жанр використовується в якості засобу, що вказує на спосіб здійснення.

Мова як будинок буття, за М. Хайдеггером, знаходить свою визначеність через стиль, як спосіб вираження свідомості існування³³. Подія як те, що сталося „тут і тепер”, знаходить втілення в жанрі, подія – в історичності – в стилі. Тому занурення в історію, відповідно, в культуру, можливе тільки при зверненні до стилю. Мистецтво в цьому аспекті – відкритість історії в творах мистецтва як об'єктах

³³ Хайдеггер М. Письмо о гуманизме // Бытие и время: Статьи и выступления: Пер. с нем. – М., 1993. – С.192-220.

поклоніння. Кожен твір може бути розглянутий в історичному аспекті тільки через стиль. Якщо твір мистецтва обмежений жанром в його первинності, то він втрачає історичну перспективу, тому людина, яка намагається зрозуміти своє місце в історії, повинна звернутися до стилю.

Історія існування людини передбачає відмінності, що проявляються в зміні стилів. Тому стиль не можна передбачити, а тільки описати. Створити стиль, відповідно до точки зору естетики романтизму, можуть лише генії, здатні на інтуїтивні прозріння. Історію людства можна уявити як сукупність стилів існування, які певним чином знаходять вираз в художніх стилях. Стиль мистецтва – це історія рефлексії людства, різних способів здійснення.

І. ОСНОВНІ ПОЛОЖЕННЯ

Співвідношення творчості і виразності

Своєрідність образу особистості формується в процесі вираження свого бачення світу. Важливо не тільки „що сказати”, а й „як сказати”. Завдяки навчанню „виразності” в естетичному вихованні створюються умови для розвитку особистості. Це можливо за допомогою навчання способам саморозкриття внутрішнього потенціалу в художній діяльності. Тому розвиток виразності слід розглядати однією з основних передумов самовдосконалення. Зрозуміло, що тільки в процесі творчості відбувається розвиток потенціалу особистості, який згодом реалізується в різних видах професійної діяльності.

Відомо, що велике значення творчості приділяв М. О. Бердяєв³⁴, який розглядав його як онтологічну підставу існування. Як він зазначає: „У всякому творчому акті є абсолютний прибуток, приріст”³⁵. Вільним можна бути тільки за допомогою творчості, яка передбачає свою повноту здійснення, і тим самим реалізації свого призначення. Звернемо увагу, що результатом цього „приросту” є розвиток особистості, в результаті чого вона стає здатною реалізувати свої задатки, як стверджує Р. Мей³⁶.

Одна з проблем становлення особистості полягає в тому, що без участі в акті самовираження не розкривається її потенціал. Тому виникає необхідність вираження своїх переживань в акті творчості. У процесі творчості відбувається втілення переживань в „предметі”, який може бути твором мистецтва. Його оригінальність і художня цінність може бути відносною, що обумовлено невисоким технічним рівнем „творця”, тим більше, якщо він дитина. Але його цінність для особистості дуже висока, оскільки з його допомогою розвиваються здібності.

Творчість в навчальній діяльності можлива при вирішенні

³⁴ Бердяєв Н. А. Философия свободы. Смысл творчества. – М., 1989

³⁵ Там же. – С. 355

³⁶ Мэй Р. Мужество творить. Очерк психологии творчества. – М., 2008.

дослідницьких завдань. Тому основна проблема – це розробка методика, яка б дозволила кожній дитині успішно висловити свої переживання, незалежно від рівня розвитку і здібностей. Іншими словами, методика викладання повинна оцінюватися в залежності від того, які можливості в ній закладені для самовираження. На наш погляд, вельми перспективним видається формалізація процесу творчості завдяки створенню ситуацій вибору. Саме тому алеаторичний аспект і комбінаторика мають велике значення в запропонованій концепції. Не забуваємо, що творчість – це гра, маніпуляція обмеженою кількістю предметів. Відомо, що Й. Хейзінг виділяє „людину, яка грає”, оскільки вважає, що людська культура сформувалася саме в грі. В якості предметів художньої гри може виступати звук певної висоти, тривалість, слово, динаміка, агогіка, виразність музикування, тобто всі елементи музичної мови.

Евристична сторона творчості стає можливою при оволодінні операціями, які дозволяють сформувати навички художньої діяльності. Творчі завдання повинні мати елементарний характер, тобто не бути такими, які зможуть використовувати тільки обдаровані діти. У сукупності вони являють собою цілісність сценаріїв розв'язання винахідливих задач. Їх доступність і простота дозволяє брати участь в творчому процесі всім дітям без винятку, незалежно наявності у них розвиненого музичного слуху, ритмічного почуття та пам'яті.

Ці сценарії являють собою не окремі завдання, а комплекс завдань. Вони дозволяють опанувати музичну мову на елементарному рівні, в тому числі набути навичок читання нот в процесі вокального виконання, освоїти процес інтерпретації музичного твору, а також прийоми мелодекламації, елементарної композиції та ін. Як уже зазначалося, такі творчі завдання передбачають використання принципу алеаторики як способу використання засобів художньої виразності. Нагадаємо, що в ХХ столітті алеаторика стала одним з нових методів композиції³⁷. Звичайно, на уроці застосовується не алеаторика як метод композиції, а скоріше алеаторичний принцип творчих завдань. Його використання на уроках музики допускає будь-

³⁷ Когоутек Ц. Техника композиції в музиці ХХ века. – М., 1967.

які варіанти komponування елементів музичної мови, а потім відбір з них найбільш виразних. Саме тому лад трактується як сукупність оборотів, пов'язаних між собою, а не як перехід нестійких тонів в стійкі. Його освоєння відбувається за допомогою поступового „підсумовування” ладових структур. Такий метод передбачає пріоритет пісенної народної творчості при виборі матеріалу для вокального виконання.

1. Значення здатності розпізнавати стиль для розуміння музики

Основний недолік сучасної масової музичної освіти полягає в несистематичності знань про музику, які набувають школярі в процесі навчання. Вони носять епізодичний характер і не забезпечують орієнтацію в усьому розмаїтті та багатстві класичної музичної культури. Виконання вимоги „познайомити з мистецтвом” для постановки викладання предмета музики призводить до того, що в своїй масі школярі не мають достатньо чітких уявлень в області історії музики та естетики. Урок музики і сьогодні залишається „пасинком” серед інших, оскільки не передбачає прояву особистісних якостей і самостійності. Як правило, учень знаходиться в позиції слухача. Ототожнення шкільного класу з аудиторією концертного залу прирікає дітей на пасивне сприйняття. В результаті залишається невикористаним потенціал дитини, не знаходить застосування прагнення самостійно здобувати знання, потреба проявити себе. Тим часом урок, як форма навчальної діяльності, дає широкі можливості для творчості. Відзначимо, що орієнтація на «концертний зал» посилює навантаження на вчителя на уроці, тим самим знижуючи ефективність педагогічної праці.

Музику як урок негласно звели в рамки предмета, за допомогою якого можна „увійти в світ мистецтва”, не володіючи повнотою знань, хоча відомо, що повноцінне сприйняття можливе тільки тоді, коли в повній мірі освоєна своєрідність музичної мови. Сформувані музичну культуру можна тоді, коли є глибокі знання, що дозволяють свідомо сприймати твір мистецтва.

При побудові концепції естетичного виховання слід

орієнтуватися не на другорядні особливості музичної мови, а на найбільш суттєві. Опора на жанровість, яка грає роль підстави тематизму програми, створеної під керівництвом Д. Б. Кабалевського³⁸, не може відповідати вище поставленому завданню, оскільки:

- вказує на соціально-побутові витоки, а не на суттєві особливості музичної мови;
- в основному пов'язана з побутовими формами музикування, тому не розкриває своєрідність класичної музичної культури;
- жанр має досить вузькі історичні межі, що не виявляє характер змін в музичному мисленні, через нього не можна зрозуміти наступності в розвитку музичної мови;
- жанровість не припускає відсторонення від твору мистецтва і „розумного” розуміння, вона є форма самореалізації людини безпосередньо в художньому акті.

На наш погляд, в найбільшій мірі розумінню мови класичної музики сприяє орієнтація на художній стиль, оскільки:

- він вказує на найбільш істотні характеристики музичної мови й може бути „першою” та „останньою” його характеристикою;
- співвіднесеність музичного твору зі стилем дозволяє бачити своєрідність і найбільш загальні риси творчості композитора, показати відмінність різних етапів творчості;
- стиль акумулює закономірності музичного мислення, в ньому відбиваються традиції, які забезпечують спадкоємність культури;
- композитор в рамках стилю знаходить своє „звучання”, що виявляє його індивідуальність, тобто через стиль музична мова знаходить свою конкретність;
- стиль виявляє історичну своєрідність музичного твору, дозволяє співвіднести його з певним часом, наблизитися до нього, і тим самим усвідомити своєрідність переживання іншої епохи;
- через звернення до нього можна показати розвиток музичного

³⁸ Абдуллин Э. Б. Николаева Е. В. Методика музыкального образования. – М., 2006; Абдуллин Э. Б., Николаева Е. В. Теория музыкального образования. – М., 2004; Кабалецкий Д. Б. Основные принципы и методы программы по музыке для общеобразовательной школы 1-3 классы. – 3-е изд. – М., 2006.

мистецтва як творчість окремих композиторів в аспекті наступності музичного мислення;

➤ стиль є універсальне „включення в історію”, що реалізується через виявлення своєрідності бачення світу з боку художника, який „описує” реальність;

➤ в стилі розкривається історія музичної мови в процесі зміни засобів музичної виразності;

➤ він є тим живильним середовищем, з якого виростає твір мистецтва, тим джерелом, який обумовлює своєрідність музичної виразності, наприклад, віденський класицизм можна зрозуміти тільки у зв'язку з австрійською та німецькою музичною національною культурою;

➤ стиль виявляє національні особливості музичної мови, його фольклорні витоки, оскільки він неможливий поза національною культурою;

➤ стиль поза фольклорними витоками – чиста абстракція; саме через них він починає „грати фарбами”; відповідно, залучення до національної музичної культури має відбуватися через розуміння стилю, того, як в ньому реалізується багатство національної музичної мови;

➤ стиль об'єднує види мистецтва в єдине ціле, при цьому для встановлення зв'язку не потрібна конкретизація. Тому питання: „Що б сталося з музикою, якби не було живопису?” – можна вважати некоректним, – питання такого типу вказують на випадкові зв'язки між різними видами мистецтва;

➤ через стиль з'являється можливість звертатися до проблеми співвідношення засобів художньої виразності різних видів мистецтва;

➤ стиль „вимагає” певних засобів виразності, обумовлює взаємовідносини мистецтв в історії культури: в бароко домінує архітектура, романтизм висуває на перший план словесні види мистецтва й музику;

➤ він визначає своєрідність втілення художнього образу, тому подібні образи реалізуються в стилях в різних засобах виразності;

➤ аналіз художніх засобів можливий в процесі вивчення особливостей стилю в розглянутому музичному творі.

Щоб зрозуміти переваги стилістичного підходу, як принципу програми з музики для загальноосвітніх шкіл, по відношенню до

жанрового, звернемося до досліджень Є. В. Назайкінського й М. К. Михайлова. Є. В. Назайкінський визначає жанри наступним чином: „Жанри – це історично сформовані відносно стійкі типи, класи, роди та види музичних творів, розмежовані по ряду критеріїв, основними з яких є: а) конкретне життєве призначення (громадська, побутова, художня функція), б) умови і засоби виконання, в) характер змісту та форми його втілення”. У цьому випадку мова йде про стійкі форми буття музичних творів, а не про своєрідність музичної мови. Іншими словами, за допомогою розрізнення жанрів можна прояснити історичну конкретність творів мистецтва, але неможливо показати історію розвитку музичної мови. У зв'язку з цим звернемо увагу на семіотичне трактування стилю В. В. Медушевського, який розглядає стиль як „величезний художній світ, пронизаний свідомістю автора”³⁹. У цьому визначенні показується співвіднесеність художника й часу, мистецтва та історії.

Запропонована концепція музичного виховання ґрунтується на тому, що розуміння класичної музики можливе при освоєнні стилістичних ознак. Орієнтація в стилях відкриває широкі можливості для розуміння своєрідності як музичної мови епохи в цілому, так і творчості окремого композитора. За допомогою звернення до стилю з'являється можливість зрозуміти їх залежність, завдяки чому дотримується правило герменевтичного кола: від цілого до частини й навпаки. Нагадаємо, що за Ф. Шлейермахером⁴⁰ він є діалектична обумовленість цілого й частини. З точки зору В. Дільтея⁴¹, під цілим можна розуміти історичний контекст, по відношенню до якого творчість окремого композитора представляє окрему частину. Як вважає Г.-Г. Гадамер, розуміння обумовлено попереднім розумінням, і з цього приводу він зазначає наступне: „...Зрозуміти щось можна лише завдяки заздалегідь наявним щодо нього припущенням, а не коли воно належить нам як щось абсолютно загадкове. Та обставина, що

³⁹ Медушевский В. В. Духовно-нравственный анализ музыки. Пособие для студентов (и педагогов) педвузов. – М., 2001.

⁴⁰ Шлейермахер Ф. Академические речи 1829 года // Метафизические исследования. – Вып. 3, 4. - СПб, 1998.

⁴¹ Дильтей В. Собрание сочинений в 6 т. Т.4. Герменевтика и теория литературы. – М., 2001.

антиципації можуть виявитися джерелом помилок в тлумаченні, і що забобони, що сприяють розумінню, можуть вести і до нерозуміння, вказуючи лише на вказівку кінцівки такої істоти, як людина, і прояв цієї її кінцівки. Неминуче рух по колу саме в тому і полягає, що за спробою прочитати і наміром зрозуміти щось „ось тут написано” „стоять” власні наші очі (і власні наші думки), якими ми це „ось” бачимо”⁴². Не викликає сумніву, що до структур попереднього розуміння слід віднести художній стиль, оскільки окремий музичний твір, так чи інакше, належить до одного з них.

При домінуванні стилістичного підходу предмет музики стає ближче до курсу музичної літератури. Одна з головних цілей – це формування „почуття стилю”. Однак його не можна в повній мірі вважати курсом музичної літератури. Відмінність полягає в тому, що при стилістичному підході передбачається освоєння основних елементів музичної мови і розгляд основних проблем естетики. Саме тому принцип історизму не може бути домінуючим, проте він використовується в послідовному освоєнні основних музичних стилів. Мається на увазі, що кожен клас починає вивчення зі звернення до музичних творів більш ранніх стилів, а потім – до пізніших. В процесі занять відбувається освоєння своєрідності музичної мови, поступове „звикання” до звучання музики кожного з існуючих стилів. Спочатку це тільки три стилі – бароко, класицизм і романтизм, згодом – стилістика музики епохи Середньовіччя та Відродження, стилі музики ХХ століття, в першу чергу, імпресіонізм, неокласицизм і експресіонізм, крім того, поп-музика, джаз та рок-музика.

У початкових класах основна увага зосереджена на освоєнні найзагальніших ознак стилю. У середніх і старших з'являється можливість зосередження уваги на індивідуальному стилі композитора. Тому основна мета курсу – це розпізнавання на слух музики Й. Баха і А. Кореллі, В. Моцарта і Л. Бетховена, Ф. Шуберта та П. Чайковського і т. д., за допомогою формування слухових уявлень про стилі. На думку Б. Асаф'єва⁴³, основним принципом трансформації

⁴² Гадамер Г.-Г. *Философские основания XX века // Актуальность прекрасного.* – М., 1991.

⁴³ Асаф'єв Б. *Музыкальная форма как процесс.* – Л., 1971.

музичної мови є поступове звикання до інтонацій, до того часу, поки вони стають домінуючими, після чого відбувається їхнє відторгнення та очікування нових.

Впізнавання стилю є передумовою того, що музика Й. Баха, Д.Бортнянського, П. Чайковського, М. Мусоргського, М. Лисенка, М.Чюрльоніса, М. Скорика та багатьох інших композиторів стає для учнів „знайомою”, оскільки стиль вказує на обумовленість творчості композитора еволюцією художнього мислення. Належність до національності або історичного часу, так чи інакше, вимагає вказівки на стиль. Через нього легко вибудувати взаємозв'язок творчості різних композиторів, зрозуміти своєрідність музичної мови окремого композитора.

Крім того, в середніх класах з'являється можливість продемонструвати своєрідність інтерпретації музичного твору в залежності від характеру прочитання виконавцем. Саме в інтерпретації виявляється своєрідність втілення стилістичних ознак.

На основі освоєння стилів стає можливим досягнення національної спадщини. Відзначимо, що при необхідності можна до мінімуму скоротити кількість творів світової скарбниці та зосередити увагу на зразках національної музичної культури. Стилістичний підхід ні в якому разі не применшує ролі народної музики, оскільки вона є джерелом тематизму для класичної. В кінцевому підсумку рішення цієї проблеми визначається культурною своєрідністю регіону, де знаходиться загальноосвітня школа.

Іноді вивчення народної музики виділяється в окрему тему, що не зовсім виправдано, оскільки в цьому випадку вона ізолюється від розвитку світової культури. Цілком виправданим є її включення в уроки з різними темами. Передумовами може бути наявність інтонаційних зв'язків тематизму народної та класичної музики, жанрова спільність і т. д. Слід звернути увагу, що вплив народної музики на музичну мову композитора проявляється в характері використання інтонаційної своєрідності фольклору.

Стиль органічно пов'язує музику з іншими видами мистецтва, тому відпадає необхідність виділення окремої теми для розгляду даного взаємозв'язку. Усвідомлення стилю взагалі неможливе без

звернення до різних видів мистецтва. Єдність музики з літературою, живописом, театром висвічується як єдність загальних принципів художньої мови, тобто стилістики. Тому інші види мистецтва стають не випадковими гостями, а постійними, які присутні з уроку в урок. Поезія є вірною супутницею, засобом створення духовної атмосфери на уроці. Поява картинної галереї в класі для музичних занять цілком виправдана. Але це будуть вже не випадкові картини, а полотна, об'єднані приналежністю до художніх стилів.

Використання творів інших видів мистецтва на уроці музики є не самоціллю, а нагальною потребою. Вони необхідні для пошуку аналогій, для уточнення своєрідності стилістичних рис. Це пов'язано з тим, що звернення до різних видів мистецтва допомагає зрозуміти своєрідність художньої мови різних стилів: бароко і класицизму, романтизму й імпресіонізму та ін. Необхідно відзначити можливість необмеженої свободи у використанні творів мистецтва інших видів. Для цього цілком достатньо вказати на єдність художніх засобів стилю, який включає в себе нескінченну різноманітність творів різних видів мистецтва.

2. Сприйняття музики і методи аналізу

Завдання освоєння музичної мови кожного зі стилів припускає використання таких методів викладання, які відповідають своєрідності, з одного боку, дитячого сприйняття, з іншого – особливостям мистецтва. Головною особливістю художнього сприйняття є осягнення образу за допомогою уяви, оскільки саме вона дозволяє представити героя твору, який існує „ніби насправді”. За допомогою уяви з'являється можливість зрозуміти своєрідність мислення композитора, драматурга та письменника. Вона дозволяє відтворити художній образ, зрозуміти необхідність використання засобів виразності, крім того, зрозуміти своєрідність його формування. А найважливіше – витоки його виникнення, і, одночасно, своєрідність його розуміння слухачем. В цьому аспекті розмежування на композитора, виконавця і слухача стає умовним, оскільки загальним є осягнення засобів художнього втілення.

Отже, уява – це засіб розуміння твору мистецтва, тому з її допомогою можливе відтворення цілісності елементів музичної мови та образів. Це означає, що накопичення знань про стилі, історичні епохи і час створення, життя композитора, своєрідність форми і

тематизму є тільки передумовою для залучення до мистецтва. Від знань не слід відмовлятися, оскільки без них сприйняття музики буде поверхневим. Але вони повинні бути подані так, щоб сприяли розвитку уяви, щоб вони стали „ключиком”, який відкриває двері в світ художніх образів. Чим ґрунтовніше та глибше знання з історії музики і музичних форм, особливостей і закономірностей музичної мови, тим більше можливостей для прояву уяви.

Одна з цілей програми – формування глибоких знань з області музичної культури. Програма побудована таким чином, щоб поступово освоїти складні сфери музичного мислення. Але самі по собі вони не є самоціллю, а лише засобом для звернення до таємниць художнього світу. Знання повинні дати свободу творчій уяві учня, розбудити його образне мислення, тому вони не повинні бути випадковими або необов'язковими. Навпаки, вчителю слід домагатися їх найбільш повного освоєння, тим самим формуючи найсерйозніше ставлення як до предмету музики, так і до мистецтва в цілому.

Звучання музики на уроці повинно бути питанням, зверненням до слухачів, або, як казав М. Хайдеггер⁴⁴, запитування необхідне, оскільки поява творів мистецтва є спробою відповіді на вічні питання. Його актуальність не означає, що спілкування з класом має складатися з питань і відповідей. Слід пам'ятати, що не будь-яке питання дозволяє усвідомити музичні образи. Для того щоб зрозуміти що-небудь, необхідно правильно поставити питання. Тому завдання вчителя полягає в тому, щоб навчитися ставити питання. З цієї точки зору такі загальні питання: „Що ви чуєте в музиці?”, „Що висловив композитор?”, „Що зображено в музиці?” – і подібні, можуть не досягти мети, оскільки зачіпають безмежне поле смислів, що призводить до „абстрактних” або „обмежених” відповідей.

Необхідно не тільки навчитися ставити правильні питання, але й вміти спровокувати ситуації, коли вони самі виникають. Кожна дитина має здатність чуттєвого „бачення”, яке є джерелом її появи. Вдосконалюючись, це бачення набуває форму співпереживання як ознаку інтелігентності. Питання може бути банальним, але головне ж в тому, що воно виникає від пробудження інтересу до музики. Зрозуміти потрібно і те, що його рівень обумовлений характером обговорення музичного твору. Отже, чим більше розумних питань, тим вище оцінка якості уроку. Але поява навіть наївного питання є шансом для вчителя

⁴⁴ Хайдеггер М. Бытие и время. – М., 1997. – С.13-21.

підштовхнути учнів до більш складних. Питання як „дерево”, яке треба виростити, тому слід терпляче чекати, коли воно виникне.

Слід дорожити будь-яким питанням, привчаючи дітей, що на кожне питання є відповідь. Учитель повинен плекати допитливість дитини. Допитливість є гарантією того, що буде, нарешті, поставлене вірне питання, яке відкриє глибинні смислові пласти твору мистецтва.

Сприйняття музики повинно бути підготовленим викладом матеріалу, яке прокує співпереживання. Музичний твір включається в розповідь, де він не тільки „супровід”, а є подією. Щоб розпізнати його, потрібен матеріал музикознавчого характеру, оскільки він сприяє розумінню того, як композитор використовує засоби художньої виразності.

Характер вибудовування (структурування) навчального матеріалу визначається унікальністю світосприйняття композитора та своєрідністю образності. Якщо урок є не тільки „сухим” викладом матеріалу, то він прокує розвиток здатності розумового бачення художніх образів. Саме таке бачення описує Платон⁴⁵, який вважає чуттєве сприйняття недосконалим. Іншими словами, з точки зору феноменології, слід редукувати, тобто усунути емпіричне. Найпоширеніша помилка при слуханні музики полягає в тому, що вчитель просить розповісти своїх учнів про свої переживання. Відповідно, задає питання: чи подобається їм музика? Щоб уникнути цієї суб'єктивності, необхідно відволіктися від своїх переживань і зосередити увагу на творі мистецтва як на предметі. Для цього цілком доречно наступне питання: „Що переживає герой, образ якого відтворив композитор?”

Інша, не менш важлива проблема – організація уваги при розгляді музичного твору, в термінології феноменології – проблема інтенціональності⁴⁶. Виділимо основні можливі предмети, на які спрямовується увага: факти з життя композитора, характерні ознаки стилю, твори інших видів мистецтва. Необхідно створити таку їх сукупність, яка б дозволила зосередити увагу школярів не на своїх

⁴⁵ Платон. Государство. – М., 2005.

⁴⁶ Гуссерль Э. Логические исследования. Т. III (1). Исследования по феноменологии и теории познания. – М., 2001.

почуттях, ідеалах чи ідеях, а безпосередньо на образах музичного твору.

Розглянемо кілька методів і прийомів, які допоможуть учителю при організації аналізу музичного твору на уроці:

- метод „дерево” (від загального до конкретного) полягає в тому, що своєрідність конкретного музичного твору пояснюється із загального, а саме – художнього стилю, який розглядається як „ствол”, на якому виростають окремі гілки, тобто напрямки, школи, а „плоди” – конкретні художні твори;
- „аплікація” (накладення) – метод, за допомогою якого можна використовувати розуміння особливостей одного музичного твору при поясненні іншого; відомо, що велике значення аплікації в розумінні надавав Х.-Г. Гадамер. Він припускав, що розуміння обумовлено попереднім розумінням; іншими словами, при поясненні слід використовувати знання і досвід, які вже сформувалися; це означає, що слід „накласти” відоме на те, яке ще тільки освоюється;
- „бачити через окреме – ціле” – один з найважливіших принципів освоєння творів мистецтва, тому через музичну інтонацію можна зрозуміти твір у цілому; пояснення творів мистецтва також має ґрунтуватися на використанні такого ракурсу, який дозволяє побачити в одному елементі ціле;
- „піраміда” (індукція) – узагальнення емпіричного матеріалу, починаючи з розрізнених фактів, в ціле – цей метод можна вважати своєрідним варіантом індукції, яка передбачає звернення до певних фактів, їх розгляд і об’єднання; він використовується при виявленні приналежності музичного твору до певного стилю, а аналіз в цьому випадку обумовлений потребою виявлення ознак стилю;
- „герменевтичне коло” – основний метод герменевтики як науки про розуміння, полягає у включенні музичного твору в різні контексти: історичний, стилістичний та ін. Відповідно до цього методу, „частину можна зрозуміти на основі звернення до цілого, а ціле, в свою чергу, на підставі знання кожної частини”, тому наблизитися до розуміння музичного твору можна за допомогою

обертання в цьому колі, а саме – від окремої частини до цілого, і навпаки;

- „перенесення” – блукання по різних світах – це може бути реальна дійсність або світ казки, історичне минуле потрібного ракурсу бачення, перенесення в інший світ; його актуальність обумовлена нестійкістю уваги дитини, тому виникає необхідність заповнити увагу подіями, а їх „щільність” істотно зростає, якщо вчитель звертається по черзі до кількох світів;
- „створення цілого з протилежностей” – з'ясування причин цілісності твору мистецтва, в першу чергу, на рівні формоутворення, що передбачає розгляд „тяжіння” і „відштовхування” елементів тематизму; особливо актуальним цей метод стає при розгляді творів стилю класицизму, в якому принцип контрасту є домінуючим, тому героїчним інтонаціям, як правило, протиставляються жалібні, сумні тощо.
- „пошук шляху” – розвиток інтонації протягом музичного твору – цей метод дозволяє простежити розвиток інтонації та її перетворення; відомо, що його розробив і застосовував при аналізі музики Б. Асаф'єв, теорія інтонації якого покликана сконцентрувати увагу на смислових „зернах” і на тому, яким чином вони розвиваються.

Підбір музичних творів

Проблема формування музичної культури пов'язана з питанням використання „золотого фонду” культурної спадщини. При визначенні музичних творів, які можуть бути включені в програму, необхідно мати на увазі, чи є даний твір частиною світової музичної скарбниці. Інше питання, не менш важливе: чи використовується він у виконавській практиці: наскільки часто він звучить на концертах, на заняттях з основного інструменту в музичній школі, музичному училищі та консерваторіях. На жаль, на уроках музики майже не використовуються твори, які є „традиційними” в дитячих музичних школах. Тому слід включити в програму нескладні твори з програми ДМШ у виконанні педагога або учнів музичної школи.

Важливим є питання про співвідношення творів світової скарбниці та музики національних композиторів. Неправильним буде тотальне переважання класичної музичної культури або, навпаки, національної школи. Слід знайти „золоту середину”, при якій співвідношення творів західних, російських, українських композиторів було б в таких пропорціях, які підказані виконавською практикою. З плином часу твори, які використовуються на уроці музики, повинні оновлюватися відповідно до змін, які в ній відбуваються.

Твори масової культури на уроках

Самостійним напрямком в програмі виділяється вивчення сучасної музичної масової культури, в яку „занурені” сучасні діти. В даний час її вплив істотно зміцнився, що можна використовувати для залучення до серйозної музики. Однак цього формального затвердження недостатньо. Її використання вимагає освоєння теоретичного та історичного матеріалу, який дозволить зрозуміти її переваги та недоліки. В сучасній масовій музичній культурі безліч течій, які можуть бути пояснені з розрізнення стилів бароко, класицизму, романтизму та ін. Тому її вивчення стає самостійною дидактичною лінією.

Освоєння та розуміння масової культури будується також на основі стилістичного підходу. Це стає можливим, якщо звернути увагу не тільки на тематичні запозичення з класичної музики, а й на рівні формоутворення. Слід також звернути увагу на використання виразних сфер, наприклад, на те, що вживання пасторальних інтонацій класицизму стало своєрідним кліше в поп- і рок-музиці. Це стає очевидним при прослуховуванні композицій найбільш відомих груп. Їх зв'язок стає явним, якщо звернутися до їх інтонаційної єдності. І, нарешті, їх об'єднує спадкоємність музичних образів. Все це говорить про значний вплив класичної музики на виразну сферу сучасної масової культури.

Тому досить цікавим буде порівняння музичних творів, що належать до різних гілок культури, в яких можна виявити схожість. Встановлення таких паралелей цілком виправдано і може стати

підставою для формування музичного смаку. Зрештою, цінність музичного твору залежить не від того, до якого типу культури він належить, а від рівня майстерності композитора та виконавця. Тільки досконалість виразності може стати причиною схилення перед музичним твором.

Вивчення сучасної музики

Сучасна музика надзвичайно різноманітна за своїм стилістичним змістом. Неможливість її вивчення в окремій темі пов'язується з тим, що зрозуміти її можна, якщо звернутися до музичних традицій в цілому. Часом, поряд зі своєрідністю національної музичної мови в окремому музичному творі можна почути відгуки багатьох музичних стилів. Саме тому творчість сучасних композиторів важко віднести до якогось одного стилю. Переплетіння стилістики настільки інтенсивне, що важко, а часом і неможливо відповісти на питання, до якого стилю належить їх музика. Це положення є методологічною основою її аналізу. Він буде більш успішним, якщо спробувати почути в сучасній музиці прояв різних стилів. З цієї позиції стає більш зрозумілим Д.Шостакович, в музиці якого можна почути вплив як експресіонізму, так і неокласицизму. Це відноситься до багатьох композиторів ХХ століття, у творчості яких відроджуються традиційні стилі, але з використанням нових музичних виразних засобів, наприклад, Л. Дичко, М. Скорика, В. Сільвестрова, Р. Щедрина.

Урок музики та інші гуманітарні дисципліни

Музику, як вид мистецтва, неможливо розглядати поза обумовленістю іншими видами. В рамках даної програми цей зв'язок виявляється через художній стиль, що слід мати на увазі при вибудовуванні міжпредметних зв'язків. Розгляд наступності художніх образів в різних видах мистецтва сприятиме глибині осягнення музики. Якщо освітити окремий твір „з точок зору” різних видів мистецтв, відкриється його значимість і своєрідність засобів виразності. Тому вчитель музики повинен знати твори, які вивчаються

на уроці літератури та вміти їх застосувати.

Щоб зрозуміти стиль як художнє явище, необхідно розкрити різноманіття сфер прояву його виразності. Для цього слід надати можливість відчутти прояв його своєрідності в багатьох видах мистецтва. Тому на уроці музики необхідно звернутися до літератури, живопису, скульптури та театру. В результаті зіставлення творів різних видів мистецтв відкривається своєрідність музичної мови конкретного музичного твору. Показати своєрідність стилю в конкретному музичному творі можна тільки через аналогію з творами інших видів мистецтва. Іншими словами, звернення до них має на меті налаштувати на його свідоме сприйняття, підготувати до виявлення музичної думки. Отже, на уроці музики звернення до творів інших видів мистецтв має сприяти її розумінню.

Наведемо приклад взаємодії літератури та музики на рівні спільності образності. В цьому випадку літературний твір використовується для того, щоб підготувати до сприйняття музики. Такою є розповідь К. Паустовського „Старий кухар”⁴⁷, де розповідається про те, як Моцарт сповідує головного героя оповідання. Безсумнівно, що таке використання розповіді буде продуктивним для формування інтересу до музики В. Моцарта. При цьому слід мати на увазі, що він не налаштовує на розуміння своєрідності стилістичних особливостей класицизму. Тому такий аспект взаємодії різних видів мистецтва може використовуватися тільки епізодично. Набагато важливіші такі паралелі між творами різних видів мистецтва, коли вони сприяють усвідомленню своєрідності художньої мови стилю. Наприклад, більш повне розуміння своєрідності стилю класицизму дасть знайомство з французькою літературою XVII-XVIII століть. Слід підкреслити, що при цьому не обов'язково, щоб музика органічно вписувалася в літературний сюжет. Мета полягає в тому, щоб читання фрагментів літературних творів підштовхнуло до того, як зрозуміти музику стилно класицизму. При таких паралелях слід домагатися, щоб можна було відчутти витонченість, вишуканість мелодики класицизму. Усвідомлення музичних образів буде підготовлено розумінням того, як

⁴⁷ Паустовский К. Стальное колечко. Сказки. Рассказы. Повести. – М., 2012.

вони розкриваються в літературному творі. У цьому ж ключі можуть використовуватися й інші мистецтва.

На уроці можливі два різних способи використання словесного мистецтва. Перший являє собою читання літературного твору або його вільний переказ, а музика використовується для створення емоційного враження, як наприклад, у фільмі. Другий полягає у використанні слова для опису драматургії музичного розвитку. У зв'язку з цим слід згадати блискучі аналізи музики Б. В. Асаф'єва, І. І. Соллертинського⁴⁸ та ін. Завдання інтерпретатора – в створенні історії життя „героїв”, які, органічно переплітаючись, взаємно доповнюють один одного. Основне завдання – описати музичні події, показати їх розвиток, оцінити їх, розкриваючи глибинні художні смисли. У цьому випадку музичний твір, в якійсь мірі, має стати „літературним”, який треба прочитати, використовуючи слово. Характеристика музичної інтонації, тематизму та його розвитку – основа викладу.

Стиль вимагає, щоб матеріал про музичний твір розкривав його своєрідність. Розуміння музики бароко неможливе без звернення до архітектури того часу. Головна ж своєрідність стилю бароко в тому, що він ґрунтується на християнському світогляді, тому сприйняття музики цього стилю має бути опосередковано знайомством з Біблією, розумінням сюжетної обумовленості конкретного музичного твору. Крім Біблії можуть використовуватися численні коментарі до неї. Тон розповіді, характер сюжетів, форма притчі сприяють створенню відповідного настрою. Звернення до біблійних текстів дає підстави для формування християнського світовідчуття.

Для розуміння закономірностей класицизму слід звернутися до давньогрецької міфології. Створити атмосферу сприйняття музики цього стилю допоможе звернення до архітектури та живопису. Слухання музики на „тілі” зображення архітектури та художніх полотен того часу, безсумнівно, буде передумовою для розуміння своєрідності виразності класицизму. Для розуміння класицизму можна використовувати фрагменти п'єс, наприклад, Расіна, Корнеля та ін.

⁴⁸ Соллертинский И. И. Избранные статьи о музыке. – Л., 1946; Соллертинский И. И. Исторические этюды. – Л., 1963.

Для усвідомленого сприйняття музики романтизму істотну допомогу може надати поезія. Музика романтизму розкриває свою своєрідність саме в поезії, тому читання віршів на уроці музики стає нормою. Крім того, можна звернутися до народної творчості, зокрема, казок, що виправдано інтересом романтиків до неї. І, нарешті, викладання музики слід побудувати на основі використання мистецтва слова. „Здатність читати” можна використовувати для придбання знань про музику. Це положення актуальне, оскільки в навчальній практиці склалася ситуація, коли використання на уроці музики письмових текстів є винятком. Підручники з музики не призначаються для освоєння знань, а використовуються скоріше для ілюстрацій. Це пояснюється тим, що музика відрізняється від інших видів мистецтва своєю „безсловесністю”, всі знання передаються тільки з вуст учителя, в результаті чого залишаються абсолютно не використаними пізнавальні можливості школярів.

Результативність роботи вчителя і класу

Спочатку кілька слів про якість навчання та результати роботи вчителя музики. Урок може проходити дуже ефектно, може бути наявною зацікавленість дітей, проте, його користь буде незначною. Критерієм успішності уроку є тільки крок, які зробили школярі в наближенні до усвідомлення краси музики, а також наскільки те, що сприйнято на даному уроці, вписалося в загальну систему знань і уявлень про художні стилі, в кінцевому рахунку – тим, наскільки вчителю вдалося актуалізувати класичну музичну спадщину. Проблема актуалізації є однією з основних, як показав К. Португалов в своїй роботі „Серйозна музика в школі”⁴⁹. Кожен стиль, композитор, твір мистецтва вимагають свого „ключика”, підібрати який іноді дуже важко. Його вибір значною мірою залежить від особливостей класу, його духовної атмосфери, настрою учнів на даний момент. Тому в процесі пошуку живого відгуку з боку дітей, крім використання конкретних „заготовок”, вчитель варіює зміст уроку. Той сценарій

⁴⁹ Португалов К. П. Серьезная музыка в школе. – М., 1974.

уроку, який виявився успішним в одному класі, може не виправдатися в іншому. Тут може допомогти тільки інтуїція вчителя, володіння декількома варіантами подачі матеріалу. Тому іноді варто відмовитися від запланованого, відкинути штампи. Бути актуальним – означає привертати увагу, яка у дітей нестійка, в кінцевому підсумку – зробити урок цікавим. Проблема актуалізації передбачає варіювання форм проведення уроку і використаних методичних прийомів. Значний досвід в цьому напрямку відбивається у великій методичній літературі. Знайомство зі спадщиною Є. М. Ільїна⁵⁰, В.Ф. Шаталова⁵¹, Ш. А. Амонашвілі⁵² та інших видатних педагогів сучасності може бути стимулом для пошуків.

Сукупність знань і умінь, які були придбані протягом чверті, бажано показати в підсумковому „продукті”. Цей „звітний концерт” класу має істотне значення для усвідомлення значення мистецтва. Це музичне свято, на якому присутні батьки, учні інших класів. На ньому виконується літературно-музична композиція на певну тему, яка може бути присвячена знаковим датам, історичним і культурним діячам, важливим подіям як релігійного, так і світського характеру. До створення цієї композиції залучаються учні. Вони самі повинні вирішити, як використовувати музичні твори, які вони слухали на уроці, які вокальні та хорові твори виконати. Вибір музики повинен ґрунтуватися на проникненні в її образний лад. Важливе значення має відповідність з поетичним початком літературного тексту.

⁵⁰ Ильин Е. Н. Урок продолжается. – М., 1973; Ильин Е. Н. Искусство общения. – Минск, 1987; Ильин Е. Н. Герой нашего урока. – М., 1991.

⁵¹ Шаталов В. Ф. Эксперимент продолжается. – Донецк, 1998; Шаталов В. Ф. Педагогическая проза. Из опыта работы школ Донецка. – М., 1980.

⁵² Амонашвили Ш. А. Обучение. Оценка. Отметка. – М.: Знание, 1980; Амонашвили Ш. А. Школа жизни. – М., 2009. 174 с.; Амонашвили Ш. А. Педагогические притчи. – М., 2010.

II. ВИДИ ДІЯЛЬНОСТІ НА УРОЦІ МУЗИКИ

Урок музики включає в себе кілька видів діяльності, кожен з яких визначається своїми дидактичними цілями. Щоб забезпечити їх координацію, спочатку необхідно вибудувати логіку кожного з них окремо, необхідно позначити їх мету та результати в рамках естетичної концепції предмета, визначити своєрідність дидактичного матеріалу.

Виділимо основні види музичної діяльності:

1. Сольфеджування.
2. Музичний диктант.
3. Елементарна композиція.
4. Вокальна техніка.
5. Хорове виконавство.
6. Мелодекламація.
7. Музична література.

1. Навчання читання нот: види музичних диктантів, сольфеджування та підстановка тексту

Формування навичок читання нот можливе за умови координації різних видів вокальної роботи та сольфеджування. Переважною буде така їх послідовність, коли матеріал, який використовується для написання музичних диктантів, сольфеджується і вивчається як вокальні наспівки. Їх освоєння трохи випереджає сольфеджування, а подальше написання диктантів служить засобом закріплення навички інтонування. Отже, спочатку матеріал освоюється в вокальному виконанні, потім – у сольфеджуванні, і, нарешті, використовується для музичних диктантів.

Послідовність ускладнення матеріалу для сольфеджування й музичних диктантів досить докладно описується в роботах І. П. Гейнрікса⁵³. Відзначимо, що автор орієнтується на ладову модель, яка передбачає перехід нестійких тонів в стійкі. На наш погляд,

⁵³ Гейнріхс И. П. Музыкальный слух и его развитие. – М., 1987.

використання цієї моделі в масовій музичній освіті вельми проблематичне. Більш перспективним є розуміння ладу як сукупності наспівків, пов'язаних між собою певним чином.

Автор ґрунтується на своєрідності ладів українського музичного фольклору. Спочатку освоюються елементарні ладові обороти, до яких належить мелодійний рух в межах великої секунди, малої терції, після чого вони об'єднуються. Відзначимо, що мелодійний матеріал може піддаватися модифікації, яка характерна для варіантного способу розвитку музичної думки в фольклорі.

Однією з форм творчої діяльності є підстанівка тексту під мелодії. Іншими словами, освоюється техніка підстановки літературного тексту під нотний. Як матеріал можуть бути використані не тільки тексти фольклору, а й будь-які вірші. Це робить можливим створення наспівків. Складена наспівка може використовуватися при виспівуванні. Така робота сприяє підвищенню актуальності сольфеджування та запису нотних диктантів.

Написанню диктанту та підстановці слова під мелодію передують створення музичного образу, тобто ставляться не тільки технічні, а й художні завдання. При написанні диктанту спочатку слід визначити своєрідність художнього образу, а потім приступати до написання. У цьому випадку він розглядається не як сукупність звуків, а як результат втілення образу. Після написання музичного диктанту необхідна його вокальна інтерпретація, тобто приведення використаних засобів вокальної техніки у відповідність з художнім образом. При цьому формується вміння осмисленого слухання та виконання. Важливо підвести до усвідомлення того, що виконавські інтерпретації можуть бути найрізноманітнішими. Школярі повинні привчатися до їх різноманітності, тобто можливості прочитання музичного тексту в найрізноманітніших варіантах. Кожен учень може створити свою інтерпретацію, яка визначається його баченням художнього образу.

Крім музичних диктантів з записом мелодії, використовуються також диктанти динамічні, фразіровочні та штрихові. Це означає, що музичний текст уже є, і ставиться завдання записати динаміку або штрихи. Слід звернути увагу на значення динамічних і штрихових

диктантів в освоєнні звуковисотних відносин. При цьому відбувається встановлення координації між записом нот і живим звучанням. Тому при освоєнні нових ладових структур необхідно спочатку звернутися до запису саме таких диктантів і лише потім переходити до запису мелодій. Особливо важливим є проведення таких диктантів в початковій школі, коли тільки відбувається освоєння нотного письма.

Не слід надавати перевагу одному із запропонованих варіантів диктанту, а навпаки – необхідно прагнути до їх рівномірного використання. При цьому можуть ставитися два різних завдання. Перше, коли вчитель виконує диктант, наприклад, зі своїм фразуванням, а учні повинні розкрити зміст музичного образу. І навпаки, вчитель пропонує зміст музичного образу, а учні – варіант фразування, який і записується. Такий сценарій може використовуватися при написанні мелодійних диктантів.

2. *Форми і принципи творчої діяльності*

Слід виділити наступні форми діяльності на уроці музики, які сприяють розвитку креативності:

1. ***Елементарна композиція*** (комбінування ладових оборотів). Мелодійна лінія може бути представлена як сукупність ладових оборотів, об'єднаних різними способами. При такому підході з'являється можливість „збирати”, а також „розгортати” й „згортати” мелодійну лінію. Це дозволяє, починаючи з перших уроків, вільно маніпулювати елементами музичної мови, тобто складати мелодії, доповнювати та змінювати їх. Мається на увазі, що музичні диктанти представляють собою мелодійний рух за певними ладовими оборотами (осередками).

2. ***Деконструкція*** (зміна ритму, ладових оборотів, мелодії). Усвідомлення виразності музичної мови можливе через освоєння різних способів зміни ритмічного малюнка, ладових оборотів, і, як наслідок, мелодійної лінії. Фактично при цьому відбувається ніби руйнування однієї мелодії та створення іншої. Після цього порівнюється результат і вихідний зразок. Така трансформація дозволяє створити сприятливі умови для розвитку музичного смаку.

3. Підстановка тексту (словесного під нотний). Навчання їй передбачає створення наспівок на заданий текст. Головну увагу потрібно приділяти розумінню відповідності складу та окремого звуку. Спочатку такі завдання мають технічний характер, а згодом – художній.

4. Мелодекламаційна імпровізація (читання віршів з демонструванням жестами звуковисот, штрихів, динаміки, артикуляції). Вона є підготовчим етапом до вокальної інтерпретації, дозволяє розвивати здатність у дітей відгукуватися на диригентський жест під час співу.

5. Хорова інтерпретація (спів з демонструванням жестами звуковисот, динаміки, штрихів, артикуляції). На уроці освоюються кілька варіантів інтерпретації хорового твору. Передбачається, що характер використання динаміки звучання, тембрового забарвлення співочого звуку, штрихів і фразування залежить від художнього образу.

6. Ладова імпровізація (спів з використанням ладових жестів). Вона необхідна для освоєння звучання інтервалів, а головне – формування ладових уявлень. Починати можна з одного інтервалу, поступово підключаючи інші.

До основних принципів творчої діяльності належать такі:

1. Єдність використаного ладового матеріалу в завданнях різних видів. Цей принцип визначається необхідністю тривалого освоєння ладового обороту на слух. Тому кожен з них тривалий час „відпрацьовується” в музичних диктантах, сольфеджуванні, комбінуванні мелодії, підстановці словесного тексту, деконструкції.

2. Єдність виразності та наочності. Ефективності переживання відносин звуків сприяє демонстрування їх висоти за допомогою жестів. Дійсно, запис нотного тексту не є самоціллю. Він стає можливим тоді, коли ці відносини переживаються як стійкі та усвідомлені повною мірою. Крім звуковисот, за допомогою жестів можна передати особливість динаміки, інтонацій, тембру, ритміки.

3. Варіантність (вибір з кількох варіантів). Він означає, що будь-яка форма творчої діяльності передбачає ситуацію вибору з декількох варіантів. Цими варіантами можуть бути кілька ладових оборотів, ритмічних малюнків, штрихи, фразування тощо.

4. Підсумовування (з'єднання елементів в ціле). З нього випливає, що кожен освоєний окремих ладовий оборот використовується при створенні мелодії. Крім того, передбачається „наскрізне завдання”, яке включає в себе виконання окремих. Таким поєднуючим завданням може виступати створення музичної композиції, а також створення дитячої опери або вокального циклу.

3. Підстановка тексту, елементарна композиція та вокальна імпровізація

Основне завдання підстановки тексту на уроці є оволодіння технікою створення мелодії на літературний текст. Ця форма діяльності дозволяє на практиці застосувати основні знання про елементи музичної мови. Це відноситься до розрізнення слабкої та сильної частини й своєрідності ритмічного малюнка.

Елементарна композиція передбачає більшу самостійність. Використовуються ладові моделі, які освоєні при виконанні наспівок, сольфеджуванні та написанні музичних диктантів. Така форма творчої діяльності стає можливою, оскільки народна музика є необхідним компонентом репертуару. Народний наспів – зразок музичної виразності, тому що шліфувався протягом багатьох століть, а його художні переваги – причина того, що він зберігся до теперішнього часу. В основі планування елементарної композиції лежить послідовність освоєння ладових моделей. З кращих зразків фольклору виділяються ладові звороти, що використовуються найбільш часто. На їх основі пропонується скласти свій варіант мелодії на запропоновані слова. Ставиться завдання самостійно вибрати ладові обороти, а також необхідний ритмічний малюнок. Учитель же може гармонізувати варіанти складених мелодій.

Вокальна імпровізація стає можливою після освоєння ладових оборотів як у вокальному виконанні, так і при записі музичних диктантів. Передбачається спонтанний (під час виконання) вибір засобів художньої виразності, які визначаються художнім завданням. Вибір ладового обороту, ритмічного малюнка, а потім їх трансформація, і буде імпровізацією на елементарному рівні, наприклад, повторення певного ладового обороту при одному

ритмічному малюнку два, три або чотири рази. Потім до одного з ладів обороту та ритмічного малюнку приєднується ще один і т. д. У такому вигляді вокальна імпровізація стає доступною всім школярам без винятку. Відповідно, при цьому необхідно стежити за розвитком музичного смаку.

Важливим аспектом є те, що процес творення та вокальної імпровізації є частиною ігрового сценарію. Він включає в себе завдання, які повинен виконати учень. По можливості їх необхідно оновлювати, вводючи нових дійових осіб і варіюючи ситуації, які вимагають твори. Мається на увазі, що в ситуаціях задається мета скласти мелодію (щоб виручити героя казки, сказати чарівне музичне слово та ін.). Правила і порядок виконання таких завдань, як і послідовність виконання, визначаються ігровими сценаріями.

Основні завдання вокальної роботи

При організації вокальної роботи в загальноосвітній школі необхідно мати на увазі, що її результативність залежить від декількох факторів.

По-перше, формування красивого тембру голосу, оскільки саме він визначає його якість. У методиці музично-співочого виховання Д. Огороднова це досягається за допомогою поєднання різного тембрового забарвлення звучання голосних, а саме – глибина поєднується з висвітленням. Звернемо увагу, що присутність поляризації в забарвленні тембру призводить до формування польотності звуку. Передумовою формування тембру також є робота над вокальним вібрато, в процесі якої відбувається його „розгойдування”, і голос зміцнюється.

По-друге, вироблення виразного співочого звуку, що можливо при освоєнні управління хором співом за допомогою жесту, тобто диригування. На уроці відпрацьовуються кілька варіантів виконавського прочитання хорového твору за допомогою зміни тембру, штрихів, динаміки, агогіки, відповідно, на основі відтворення „придуманого” художнього образу. Звичайно, спочатку вчитель показує можливості інтерпретації, лише потім навчає її основам дітей.

По-третє, застосування наочності, тим більш, що в алгоритмі фіксується сукупність елементів вокальної техніки: відбиваються тривалість звуку, динаміка, характер артикуляції, взяття дихання і видих, штрихи виконання та фразування. Наочністю можна вважати також і використання жестів, в яких виражаються всі елементи вокальної техніки. Їх застосування сприяє формуванню здатності відгукуватися на диригентський жест.

По-четверте, використання гри як методу навчання⁵⁴. Особливо ця вимога актуальна для молодшого шкільного віку. Тому будь-яке вокальне завдання в цьому віці повинне вирішуватися як ігрове. В рамках сценарію гри розподіляються її учасники. До них відносяться команди гравців, відповідно, вокальні групи, що змагаються між собою, і солісти. Далі, глядачі, які мають право оцінювати якість виконуваних робіт, наприклад, виразності та правильності вокального виконання. Крім того, арбітри, якими можуть бути вчитель і найбільш талановиті учні. Виграє в грі той, хто „правильно її вирішує”, якщо його виконання є грамотним і виразним. У правилах гри визначається винагорода, яку отримує переможець, – ця винагорода має символічний характер. Відзначимо, що вона має істотну перевагу над оцінкою, оскільки актуалізує успіх і результативність творчої діяльності.

По-п'яте, рішення проблеми з чистотою інтонації вокального виконання за допомогою розподілу класу на кілька вокальних груп. В умовах шкільного класу, в якому є діти з хорошим рівнем координації слуху і голосу, крім того, нестійким інтонуванням, а також з відсутністю координації, тільки воно є вірним. Виділяються групи з хорошим слухом – солісти, з середнім – учасники хору, і – „гудощники”. Послідовність їх участі у вокальному виконанні регулюється вчителем. Виконання солістів використовується в якості зразка, вони є помічниками вчителя, далі до них приєднуються діти з

⁵⁴ См.: Аникеева Н. П. Воспитание игрой: Книга для учителя. – М., 1987; Божович Л. И. Личность и ее формирование в детском возрасте. – СПб., 2009; Выготский Л. С. Игра и ее роль в психологическом развитии ребенка // Вопросы психологии. – 1966. – №6. – С.5-23; Кон И. С. Ребенок и общество. – М., 2003; Никитин Б. П. Ступеньки творчества, или Развивающие игры. – 3-е изд. – М., 1990; Эльконин Д. Б. Психология игры. – М., 2008.

неточним інтонуванням і лише потім „гудошники”. В класний хор входять тільки дві зазначені групи, а в шкільний – тільки солісти класу.

1. Особливості роботи над вокальною технікою

Слід уточнити призначення хорового виконавства по відношенню до основних принципів концепції, а саме – єдності виразності, уяви та творчості. Оволодіння вокальною технікою неможливе без розвитку виразності та використання творчих завдань. Цілі й завдання методики вокально-співочого виховання Д. Огороднова⁵⁵ полягають в формуванні тембру голосу та розвитку творчих здібностей. При цьому хормейстерська та музикознавчі складові роботи вчителя музики взаємно обумовлюються. Нагадаємо, що Б. Асаф'єв⁵⁶ висуває вимогу їх єдності.

Послідовність освоєння елементів вокально-хорової техніки повністю визначається методикою музично-співочого виховання Д.Огороднова. Пісенний матеріал підбирається відповідно до його вимог. При цьому формування навичок вокально-хорової техніки передбачає використання дидактичного ігрового сценарію. Ігрові сценарії, які використовуються в процесі її опанування, припускають, що педагог всі зауваження, що виникають в процесі роботи, співвідносить з їхнім змістом. Кожне з зауважень, зроблене учителем, має бути на «мові дітей», тобто звернене до того світу, який відтворює дитина в своїй уяві.

Ігрові сценарії можна створювати самостійно, звертаючись до досвіду дітей, використовуючи знання казок, мультфільмів та ігор, ситуацій, які часто зустрічаються в побуті. Тому усунення недоліків у вокальній техніці відбувається в рамках цікавих для дітей ситуацій. Це не означає, що вся робота будується повністю тільки в ігрових формах. Поступово вчитель повинен відходити від них, як тільки зрозуміє, що

⁵⁵ Огороднов Д. Е. Музыкально-певческое воспитание в общеобразовательной школе. – 3-е изд. – К., 1989.

⁵⁶ Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. – Л., 1965.

його зауваження адекватно розуміються і виконуються дітьми. Таким чином діти повинні привчатися до професійної мови музикантів.

Нездатність використовувати методику музично-співочого виховання Д. Огороднова пояснюється тим, що вчитель не в змозі вирішити проблеми виховного характеру. Це пов'язано з проявом „несерйозності” з боку дітей, відсутністю актуальності предметів естетичного циклу в школі. Але саме робота над вокальною технікою надає надзвичайно широкі можливості для їх вирішення. В умовах тривалого виконання одноманітних вправ виникає необхідність підвищення мотивації діяльності. Це дозволить уникнути авторитарності, при якій виконання завдань обтяжується почуттям страху. Учитель зможе сформувати позитивну мотивацію за допомогою використання обширного матеріалу з народної педагогіки.

Необхідно звернути увагу на єдність роботи над вокальною стороною звуку і виразністю диригентського жесту, який „ілюструє” виконання елементів вокальної техніки, особливо на пластику руху. Вона повинна відображати зміни динаміки, штрихів і тембрового забарвлення звуку. Забарвлення звуку, як правило, регулює глибина кисті: темна показується глибокою долонею, світла, навпаки, – плоскою. Використання вокальної посмішки позначається показом „кільця” з першого і третього пальців.

Динаміка відпрацьовується на прикладі виділення сильної долі та ослабленні слабкої, що показується через щільність жесту. Насичений, наповнений внутрішньою динамікою жест виражає підвищену експресію вокального виконання. Необхідно, щоб робота над тембром і динамікою звуку була систематичною. В цьому випадку в процесі співу поступово формується здатність відповідати на диригентський жест, що відрізняє колективи, що працюють за методикою Д.Огороднова. Оскільки під час виконання діти копіюють жест вчителя, у них формується здатність керувати хором. Найбільш музично талановиті залучаються до диригування під час співу.

При виконанні наспівок відбувається попереднє ознайомлення та освоєння ладових моделей і основ вокальної техніки. Як було зазначено, за складністю наспівки значно випереджають музичні диктанти. В їх виконанні основна увага зосереджена на оволодінні

навичок сольфеджування, що передбачає встановлення координації вокального виконання та нотного тексту. Використовуються кілька типів жестів: жести ладової сольмізації Д. Огороднова, пластичні жести звуковисотності, образні жести.

Освоєні наспівки стають основою для вокальної імпровізації, в основі якої – вибір одного з варіантів ладового обороту. Спочатку педагог показує зразки зміни наспівок, а потім, знаючи принципи їх зміни, діти самі пропонують свої варіанти. Слід зазначити, що такі творчі форми використовуються на тій стадії, коли матеріал освоєний, і учні не зазнають труднощів в його вокальному виконанні. Необхідно прагнути, щоб його варіанти наспівок вивчалися напам'ять, тільки тоді стає можливою вокальна імпровізація.

Виконання завдань має визначатися наступним завданням: втілити музичний образ, в іншому випадку вони не будуть мати творчий характер. Необхідно, щоб образ цей бачили і переживали. Для цього слід звернутися до конкретної предметності, в яку занурена дитина, до того, що вона бачить, що переживає, в яких подіях проявляє себе та ін. Поступово слід підвести до того, що втілення музичного образу може бути різним, залежно від використаних засобів виразності. Особливо необхідно звернути увагу на своєрідність динаміки та фразування.

Звернемо увагу на використання ігрових сценаріїв в процесі організації творчої діяльності. Вони сприяють формуванню інтересу до вокальної роботи, наприклад, при оволодінні навичкою артикуляції голосних і приголосних. Їх використання стає тією творчою лабораторією, в якій формуються виконавські навички.

1. Мелодекламація

Основні елементи вокальної техніки, такі як артикуляція й дикція, метрика, темп, ритм, динаміка, відпрацьовуються в методиці музично-співочого виховання Д. Огороднова в процесі мелодекламації. Це виправдано, оскільки розмовна мова не передбачає точної фіксованості звуковисоти, що полегшує освоєння основних різновидів мелодійного руху. Але це не означає, що в процесі мелодекламації не треба звертати уваги на інтонування. Навпаки, вчитель витрачає багато часу на те, щоб учні зрозуміли, як змінювати висоту вимови. Для цього використовуються жести, які відображають підвищення та зниження висоти звуку, при цьому відсутня необхідність домагатися чистого інтонування та тривалості звучання тону.

Колективне прочитання віршів починається з перших занять, а за своїм змістом воно багато в чому відповідає технічним завданням вокальної роботи. Наприклад, для того щоб сформувати правильне уявлення про артикуляції „У”, підбирається кілька віршів, в яких ця голосна зустрічається. Тому мелодекламація – це читання віршів, яке має дуже багато спільного з інтерпретацією вокального твору. Необхідно відзначити, що вірші читаються всім класом. Це так зване „хорове читання” при управлінні за допомогою жестів. Читанням керує диригент, яким може бути як вчитель, так і учні.

Як і під час вокального виконання, мелодекламація починається зі створення музичного образу, і тільки потім – виконавське втілення. Оскільки можливі найрізноманітніші образи, один вірш прочитується на уроці в різних інтерпретаціях. З'ясується, що в кожному класі є свої талановиті виконавці, які можуть запропонувати свій варіант інтерпретації, що вражає оригінальністю та яскравістю. Перевага надається віршам, які читаються при проведенні календарних свят. На заняттях відпрацьовуються кілька варіантів виконавського трактування.

Мелодекламація використовується при освоєнні засобів музичної виразності, а її завдання мають багато спільного з тими, які ставляться при проведенні музичних диктантів і виконанні наспівок. Такий підхід пояснюється потребою розвивати уяву, в іншому випадку сформуються певні штампи інтерпретації, які важко подолати і тим

самим спонукати до безперервного творчого пошуку. Учитель у міру сил підказує все нові способи, варіанти застосування освоєних технічних прийомів.

Навчання техніці інтерпретацій в рамках мелодекламації стає передумовою для вивчення інтерпретації вокальних творів. Отже, навички мелодекламації переносяться на інтерпретацію вокального твору. Це сприяє вдумливому підходу до виконавського втілення образу хорového твору. Зазвичай на уроці тільки вчитель визначає інтерпретацію пісні, і він же її і втілює в реальне звучання, тоді як діти тільки виконавці його творчої волі. Але поступово, у міру того, як вони оволодіють технікою інтерпретування, вони все частіше замінюють учителя. Це не означає, що він самоусувається від інтерпретації, адже існує необхідність коригувати зміст вокальної роботи відповідно до запропонованої виконавським трактуванням.

7. Музична література

Основні принципи, підходи, цілі, завдання і вимоги

1. Стилістико-історичний підхід. Стиль використовується в якості моделі для ідентифікації та аналізу музичних творів, які звучать на уроках. Основні музичні стилі, а саме – бароко, класицизм, романтизм – вивчаються в порядку їх історичного виникнення. Музичні твори інших стилів, тобто неокласицизму, експресіонізму, імпресіонізму та ін., включаються після того, як освоєні головні.

2. Ускладнення тематизму в залежності від вікових особливостей дітей. Виникнення інтересу до музики можливе за умови, що її зміст і образність відповідають своєрідності мислення в різних вікових періодах. В цілому можна спостерігати істотну зміну інтересів, оскільки розширюється життєвий кругозір, діти стають здатними до усвідомлення все більш складних проблем. Якщо в початкових класах тематизм орієнтується на конкретність і предметність мислення, в середніх – на наповненість, то в старших – на естетичне бачення реальності.

3. Використання музичного мистецтва як засобу „занурення в

реальність". Даний принцип ще можна визначити як принцип безпосередності, оскільки тема вказує на своєрідність присутності людини в світі. Звернення до реальності допомагає зрозуміти, що являє собою буття музичного мистецтва, тим більше, що основне призначення вивчення музики полягає в тому, щоб вирішити проблеми етичного характеру.

4. Принцип єдності раціонального та чуттєвого. Цей принцип втілюється в застосуванні стандартних (граматичних) моделей аналізу та виконавської інтерпретації музичного твору, які все більш ускладнюються від класу до класу. Він дозволяє вчителю ставити все більш складні творчі завдання, і тим самим розвивати образне мислення. При аналізі музичного твору використовуються мовні моделі, які спрямовані на формування культури слухацького сприйняття, здатності грамотно висловлювати естетичні переживання.

5. Єдність музики та інших видів мистецтва. У програмі відсутні теми, в яких виділяється зв'язок музики з іншими видами мистецтва. Замість цього на кожному уроці дана обумовленість виявляється в процесі аналізу її стилістики. Музичний образ аналізується за допомогою використання творів літератури, живопису, поезії. Причиною їх використання є приналежність до одного художнього стилю, що сприяє більш глибокому проникненню в зміст художнього образу.

6. Обумовленість літературного та музичного текстів. Цей принцип виділяє особливу роль літератури при аналізі музики. Література має предметну конкретність, яка відсутня у музиці, тому словесний текст використовується для проникнення в глибини музичного образу. Звернення до тексту необхідно також в інформативних цілях, що сприяє підвищенню мистецтвознавчої компетентності учнів.

Кожна з тем програми передбачає виділення різних ракурсів єдності мистецтва та існування людини. У деяких темах на першому плані – мистецтво, в інших, навпаки, людина, однак не слід їх протиставляти. Тому проблеми естетики слід розглядати як проблеми існування особистості, наприклад, героїчне та трагічне в різних музичних стилях показують своєрідність залученості людини в світ. З

цього приводу наведемо наступний вислів М. Хайдеггера: „До присутності, проте, сутнісно належить буття в світі”⁵⁷. Він звертає увагу на те, що присутність людини ніколи не може бути буттям з самим собою, оскільки завжди передбачає приналежність до світу. Яким чином вона реалізується, можна зрозуміти через своєрідність художнього стилю. Саме тому таким актуальним стає освоєння та розуміння своєрідності стилів.

Мета. Основною метою музичної літератури, як розділу уроку, є освоєння ознак основних художніх стилів.

Серед основних завдань програми слід виділити наступні:

1. Прищеплення навичок розпізнавання музичного стилю на слух. Передбачається, що протягом усіх років навчання основним завданням є виявлення стилю твору, що звучить. Відповідно, аналіз передбачає розгляд його стилістичної своєрідності.

2. Формування вміння інтерпретації музичного твору передбачає знання особливостей виконавського втілення різних музичних стилів. Мається на увазі, що під розумінням музичного твору розглядається здатність виділяти наявність ознак того чи іншого художнього стилю.

3. Розвиток здатності орієнтуватися в своєрідності індивідуального стилю композитора. Іншими словами, розрізняти музичні твори різних композиторів. Це можливо тільки тоді, коли є уявлення про особливості звучання творів кожного стилю. Коли вони є, виникає передумова розуміння того, як відрізнити, наприклад, музику А. Вівальді та І. С. Баха, В. Моцарта і Л. Бетховена, Ф. Шуберта і П. Чайковського, і т. д.

4. Вироблення вміння розрізняти особливості виконавського стилю, що можливо вже в середніх класах, коли сформувалося уявлення про те, що таке інтерпретація музичного твору. На характер процесу виконавської інтерпретації звертається увага при хоровому виконанні та освоєнні коштів художньої виразності.

5. Придбання вміння розрізняти ознаки напрямків і стилів сучасної музики і використаної техніки композиції. Виконання цього

⁵⁷ Хайдеггер М. Бытие и время. – М., 1997. – С.13

завдання передбачає освоєння не тільки таких стилів минулого, як бароко, класицизм і романтизм, а й звернення до неокласицизму, імпресіонізму, експресіонізму та ін. Тільки тоді приходить розуміння, що стиль визначає своєрідність художньої образності.

6. Формування орієнтації в течіях і напрямках джазу, поп- і рок-музики. Воно необхідне для того, щоб навчити розбиратися в музиці, яка звучить в засобах масової інформації. Наявність знань в цій сфері сприятиме розширенню музичного кругозору і смаку. Можливо, що вона стане причиною розвитку здатності критично оцінювати засоби виразності, зрозуміти своєрідність художнього образу.

Основні вимоги до знань і вмінь обумовлені вище означеними завданнями. Відповідно до їх своєрідності висуваються наступні вимоги до знань і вмінь:

- знати основні ознаки стилів і напрямків музичного мистецтва, а саме – бароко, класицизму, романтизму, а крім того, музики епохи середньовіччя, Відродження, сучасної музики, включаючи неокласицизм, імпресіонізм і експресіонізм, відповідно, джазу, рок- і поп-музики;
- на основі уявлень про музичні стилі вміти визначити на слух, кому з композиторів належить твір, що звучить, – передбачається, що музика може подобатися тільки тоді, коли усвідомлюється своєрідність виразності;
- знати найбільш популярні твори провідних представників музичних стилів, оскільки осмислення своєрідності музичних стилів передбачає знання конкретних творів, в яких вони отримали найбільш яскраве втілення;
- знати видатних виконавців класичної музики, вокалістів, інструменталістів, в тому числі піаністів, скрипалів, віолончелістів, диригентів, відповідно, вміти відрізнити твори в їх інтерпретації;
- знати основні віхи біографій і творчого шляху видатних композиторів, їх внесок у становлення та розвиток музичного стилю;
- знати ознаки основних музичних форм класичної музики та вміти розпізнавати їх в конкретних творах;

- знати основні жанри класичної музики та їхні витoki в народній, вміти співвіднести їх своєрідність з музичними формами в різних музичних стилях.

Викладені вимоги до знань і вмінь передбачають формування уявлень про художні стилі, напрямки і течії. Передбачається, що своєрідність музичного твору опосередковується проявом стилю в творчості композитора. Мати стилістичні уявлення про музику означає ясно чути стиль в процесі сприйняття музики. Ця мета, до якої вчитель просувається на кожному уроці, ніколи її не залишаючи. У будь-якому вигляді музикування він спирається на стилістичну основу, тим самим „підштовхує” слухача до розуміння музичної мови класичної музики. Стиль є предметом розгляду на всіх уроках музики на всьому протязі навчання, і тим самим досягається цілісність курсу. Занурення в стиль стає метою, яка об'єднує всі уроки в послідовність, яка, в той же час, може легко розриватися і знову відновлятися, адже відсутня жорстка опосередкованість в послідовності тем. Знання та навички, які з тих чи інших причин вчителю не вдалося сформувати, цілком можуть бути придбані в інших темах. Більш того, послідовність тем, за бажанням учителя, може бути змінена.

Слід пам'ятати, що формування слухових навичок у визначенні стилю не є кінцевою метою. Основна мета полягає в розвитку уяви в процесі сприйняття музичного твору, розуміння своєрідності світогляду композитора, його художніх ідеалів, його вкладу в культуру. „Композитор і світ”, – тема ніде не позначена, фактично охоплює весь курс навчання. Звернення до особистості композитора, проникнення в його внутрішній світ, багатство художнього мислення, – призначення курсу. Тому тематизм постійно переривається монографічними „острівцями”, засвоєння яких і визначає успішність освоєння всієї програми.

Учитель вільний при підборі музичних творів, оскільки стиль включає в себе таку їх безліч, яка може задовольнити найвишуканіший смак. Але їх вибір повинен спиратися на можливості сприйняття школярів. Учитель може варіювати твори, вибираючи ті, які знаходять найбільший відгук у школярів. Цей вибір залежить від своєрідності класу, рівня психологічної готовності до сприйняття творів класичної

музики.

Тематизм передбачає вивчення творчості видатних композиторів. За формою це можуть бути лекції про музику, бесіди, повідомлення школярів, які вони підготували на прохання вчителя. Відзначимо, що з кожним роком навчання музична література займає все більше місце на уроці, що викликано зростанням інтересу до світоглядних проблем.

При знайомстві з музичним твором ідеальним варіантом буде живе виконання вчителя музики, що не виключає звучання в музичному записі. Звернення до особистості композитора, як до людини з унікальною долею і талантом, – також складова уроків. Тоді розгляд стилістичних закономірностей музичного мистецтва ніби відступає на другий план, але вони стають підмогою при зверненні до спадщини композитора. Рамки стилю дозволяють звернутися до творчості різних композиторів, зокрема таких, які є найбільш привабливими для вчителя музики. Скласти бесіду про музику завжди складно, тим більше, що доводиться використовувати значну кількість різноманітних джерел. Слід звернутися до таких матеріалів, як монографії, листи, спогади, твори живопису та літератури. Повідомлення про композиторів на уроках можуть довірятися школярам в тому випадку, якщо вони для цього достатньо підготовлені.

Безсумнівною допомогою для вчителя музики може надати навчальний посібник, який містить не тільки інформацію про музичні стилі, а також розповіді про творчість видатних композиторів, відомості довідкового характеру, нотний матеріал. Посібник є важливим помічником як в роботі на уроці, так і для організації самостійної роботи поза класом. Відповіді на питання, що виникають в учнів, можна знайти безпосередньо в ньому. Читання текстів з теорії та історії музики істотно збагатить і доповнить слово вчителя, дозволить багаторазово звертатися до повторення забутого, що буде підставою для накопичення знань. Посібник істотно розширює форми роботи як на уроці, так і вдома. Він стає незамінним помічником при слуханні музики, оскільки організовує сприйняття, дозволяє зробити його усвідомленим. Іноді для розуміння музичного твору досить знайомства з висловлюваннями композитора, епістолярних спадщин або фактами з

його біографії. Вони можуть стати початком осягнення його краси, неповторності, своєрідності та глибини композиторської думки.

Характер і форми вивчення музичних творів, безумовно, повинні відповідати особливостям дитячого сприйняття. При цьому дотримується принцип історизму та стилістичний підхід, які визначають вибір музичних творів в програмі. В рамках теми кожного класу в наявності діалог творів, які найбільш віддалені, в історичному часі, від тих, які більш близькі. Який би там не був тематизм, кожен клас передбачає повернення до найбільш поширених музичних стилів, а саме – бароко, класицизму та романтизму. Тому стилістичні відмінності постійно знаходяться в центрі уваги: перші чверті кожного класу припускають звернення до мистецтва бароко, другі – класицизму, а треті та четверті – романтизму. Зміст тематизма визначається тим, наскільки вікові особливості дітей дозволяють осмислити призначення мистецтва. Поступово, від класу до класу, воно ускладнюється, ставиться більш „висока планка” в розумінні мистецтва. Як вже було зазначено, освоєння основних стилів передбачає звернення до інших, як далекого минулого, так і сучасності: розуміння музики стилю бароко стає передумовою для усвідомлення своєрідності музики епохи Відродження; від розуміння стилю класицизму можна переходити до неокласицизму; освоєння виразних засобів пізнього романтизму є передумовою для осмислення імпресіонізму та експресіонізму.

Художній стиль як основа тематизму

Поява програми, заснованої на музиці Д. Кабалевського, повному позначила проблеми музичного виховання в загальноосвітній школі. Не заперечуючи важливості та необхідності вокального виховання, він на перший план виносить формування культури слухання музики. Вважається, що школяр володіє нею, якщо знає закономірності класичної музики, в тому числі, має уявлення, що таке жанр, музична форма, художній образ, інтонація тощо. Тематизм, який становить основу програми, ґрунтується на „трьох китах”: таких жанрах, як пісня, танець і марш. Велика увага в програмі приділяється вивченню національних витоків класичної музичної культури, крім

того, ролі музики серед різних видів мистецтв. Уточнимо, що під музичною культурою розуміється не сума знань, а інтонаційний багаж, слуховий досвід, який допомагає орієнтуватися в класичній музиці. Безсумнівно, що така програма стала потужним імпульсом в оновленні системи музичного виховання загальноосвітніх шкіл.

Відзначимо її деякі особливості, а основна полягає у виділенні жанру як основи, яка дозволяє „увійти” в світ класичної музики. Навколо жанрової тематики групуються кілька тем, кожна з них присвячена окремій стороні музичної мови, проблемам естетики або особливостям музичної культури. У сукупності вони являють собою „велике введення” в класичну музику, за змістом – елементарний курс аналізу музичних творів, адаптований до умов загальноосвітньої школи.

У музичному вихованні набув широкого поширення й інший принцип. Йдеться про історико-монографічний принцип вивчення класичної музики, який відстоюється в роботах Н. Гродзенської⁵⁸, В. Шацької⁵⁹. Його перевагою є розуміння наступності в музичній культурі. В цьому випадку відтворюється цілісна картина її розвитку.

У цій програмі з музики „трьома китами” є виразність, творчість і стиль. Вони визначають не тільки розуміння форм буття музичного мистецтва, а й способи самореалізації особистості. Творчість – це не тільки процес діяльності, точніше якісна її сторона, а її складова, що дозволяє особистості „висловити” себе. В даному випадку творчість розглядається не з боку унікальності її результатів, а тому, що саме вона дозволяє розкрити внутрішній потенціал дитини.

Особливість естетичної творчості полягає в тому, що вона, як зазначає А. Матіс, починається в глибинах людського духу, звідси: „Творити – значить виражати те, що є в тобі”⁶⁰. Тільки естетична творчість в змозі пробудити те, що приховано в людині, а головне – прагнення до творення. Мистецька освіта виправдовує себе, якщо вона дозволяє повірити в свої можливості, в здатність творити. У шкільному віці мистецтво є саме тією сферою, в якій може проявити себе будь-яка дитина. Тільки в акті творчості з’являється здатність

⁵⁸ Гродзенская Н. Л. Школьники слушают музыку. – М., 1969.

⁵⁹ Шацкая В. Н. Музыка в школе. – М., 1950.

⁶⁰ Анри Матисс. Статьи об искусстве, переписка, записи бесед, суждения современников. – М., 1993. – С.90.

бачити красу, захоплюватися нею, пережити радість відкриття. Розвиток здібностей в дитячому віці можливий в естетичній діяльності. М. О. Бердяєв зазначав у своїй роботі „Сенс творчості. Досвід виправдання людини”: „Дух людський – у полоні. Полон цей я називаю „миром”, світовою даністю, необхідністю. „Світ цей” не є космос, він некосмічний стан роз’єднаності та ворожнечі, атомізації та розпаду живих монад космічної ієрархії. Саме істинний шлях є духовним визволенням від „світу”, звільнення духу людського з полону необхідності. Істинний шлях не є рух вправо або вліво по площині „світу”. Свобода від реакцій на „світ” і опортуністичних пристосувань до „світу” є велике завоювання духу. Це шлях вищих духовних споглядань, духовної зібраності та зосередженості”⁶¹. Урок музики повинен стати місцем „духовних споглядань, духовної зібраності та зосередженості”. Ця вимога здається завищеною, але при її запереченні культура перетворюється в сферу пристосування до світу.

Існує точка зору на творчість Д. В. Віннікотта⁶², який ставить за мету виявити відмінності між ідеєю творчості та роботою в мистецтві. Він вважає креативність універсальним феноменом, який характеризує живе, а саме: його можна розуміти як спосіб застосування індивідом в світі. Саме творчість, на його думку, допомагає людині стати особистістю, оскільки все те, що робиться, є нею.

Таким способом „застосування індивіда в світі” є уява, в процесі якої він перетворюється. Це перетворення відбувається в свідомості, в якій світ твориться заново таким чином, яким він „повинен бути”. Розвиток уяви можливий в акті творчості як спосіб перетворення себе і світу. За допомогою залучення до нього відкривається здатність бачити не тільки сьогодні, а й майбутнє. Уява проявляється в здатності створювати проект світу, яким є художній стиль. Слід мати на увазі, що стиль з цього боку – це певний спосіб уяви. Наприклад, класицизм передбачає побудову раціоналізованого світу, де присутнє чітке членування елементів музичної думки, наявності протиставлення протилежного, тут панують чіткі лінії, завершеність і врівноваженість форми. Тільки за допомогою уяви можна створити та осмислити художній образ. На основі прослуховування музичного твору можна

⁶¹ Бердяєв Н. Философия свободы. Смысл творчества. – М., 1989. – С. 254.

⁶² Виннікотт Д.В. Игра и Реальность. – М., 2002.

уявити героїв, їх переживання, якусь послідовність подій, що відбуваються.

Більшість дітей відрізняються розвиненою уявою, що можна спостерігати за характером їх участі в грі. Будь-який фізичний предмет дитина може перетворити в героїв казок і мультфільмів, яких чекають чудові перетворення та пригоди. Вчителю важливо навчитися використовувати цю здатність у процесі аналізу прослуханого музичного твору. Тоді кожен з художніх стилів буде уявним світом, в якому існують певні правила. Знання цих правил дозволяє передбачити те, що відбувається в музиці, передбачити її подальший розвиток. Саме цей аспект розуміння, на наш погляд, є актуальним для масового художнього виховання.

Допомогти використовувати та розвивати уяву може також вивчення музичних форм, типових для кожного музичного стилю. Форма – це структура твору мистецтва, яка склалася у виконавській практиці. Наповнити її реальним музичним матеріалом можна тільки за допомогою уяви. Такою уявою володіє композитор, який при творенні орієнтується на можливості конкретної форми. Розуміння ж твору слухачем також стає можливим за допомогою уяви. Тому при відсутності знання основних форм сприйняття музики буде поверхневим. І навпаки, розуміння логічних схем основних форм допоможе істотно полегшити сприйняття музики, оскільки робить можливим передбачення розвитку художнього образу. Знання основних схем і форм призведе до того, що з'являються передумови для самостійного слухання музичних творів. Форма стає орієнтиром, яка дозволяє не загубитися в багатстві та розмаїтті музичного змісту, виділити головну музичну думку, простежити становлення, „чути” драматургію. Кінцева мета – домогтися, щоб учні „чули форму” виконуваного твору без попереднього аналізу вчителя. Тільки в цьому випадку можна говорити, що навчання досягло мети. З'єднання логічних знань і безпосереднього досвіду чуттєвого сприйняття і є рішенням проблеми розуміння музики. Зрозуміти класичну музику можна, якщо є чітке уявлення про норми художньої мови. Це аксіома, яка не потребує доведення.

Розглянутий аспект програми розкриває музикознавчу сторону роботи вчителя музики. Але і в процесі вокальної роботи можна розвивати уяву, наприклад, при інтерпретації хорового твору. При

цьому треба враховувати, що вокальне виховання передбачає формування навичок, відповідно, вимагає іншого музичного матеріалу, такого, який би дозволяв їх сформувати. Це не говорить про те, що на уроці неможливе виконання хорових творів Й. Баха, В. Моцарта, Л.Бетховена, Ф. Шуберта і П. Чайковського. Відзначимо, що їх включення узгоджується з послідовністю вивчення музичних стилів. З віком у дітей прокидається інтерес до серйозної музики, і тому слухання музичних творів та їхній аналіз буде займати все більше місця на уроці.

Етапи вивчення стилів

Зміст навчальної діяльності має визначитися своєрідністю вікових особливостей дітей. **Молодший шкільний вік** відрізняється **міфологічним світосприйняттям**⁶³, завдяки якому предмети одухотворяються, в результаті чого дитина „присутня” в світі чарівництва. Але не тільки дитина, а й сучасне суспільство реалізує себе за допомогою сукупності міфів⁶⁴. Своєрідність міфу досліджує О. Ф. Лосєв, який звертає увагу на цілісність світу, його натхненність. Міф – це не тільки розповідь або переказ, а спосіб здійснення особистості, яка присутня в ньому. Його не можна розглядати як зовнішнє, оскільки людина існує в ньому, реалізує себе в його рамках. Казка є однією з форм міфологічного мислення, тому вона повинна бути, в тій чи іншій формі, присутньою на уроці музики в початкових класах.

Середній шкільний вік відрізняється тим, що для дитини **відкривається світ в його безпосередності**, тому його захоплює будь-яка історія, розвиток сюжету⁶⁵. Дітей цього віку цікавлять сценарії історичного типу з активним розвитком сюжетної лінії. Цей аспект ставлення до історії описав в своїх творах В. Дільтей⁶⁶, який вважає,

⁶³ Эльконин Д. Б. Детская психология. – 4-е изд. – М., 2007.

⁶⁴ Малыгин. А. Мифологическое мышление как феномен современного общества. – Режим доступа: <http://www.superidea.ru/2007/11/29/mifol.html>.

⁶⁵ Выгодский Л. С. Психология развития человека. – М.: Изд-во „Смысл”, „Эксмо”. – 2005. – 1136 с.

⁶⁶ Дильтей В. Сущность философии. – М., 2001.

що історія в своїй справжності відкривається тільки при закінченні певного часу.

У старшому шкільному віці розвиваються здібності до абстрагування, відповідно, робляться спроби зрозуміти самого себе, місце в житті та призначення. Це час становлення особистості, формування світогляду. Відповідно, на першому плані проблеми ідентифікації та рефлексії особистості. Етичний аспект стає домінуючим. При підготовці до занять вчителю слід звернутися до робіт І. Канта⁶⁷ й В. Соловйова⁶⁸, Г. Гегеля⁶⁹, Ф. Ніцше⁷⁰ та багатьох інших видатних філософів.

Полегшити розуміння своєрідності художньої мови допоможе зіставлення різних стилів. Основними є бароко, класицизм і романтизм, які отримали найбільше поширення у виконавській практиці. Ці стилі легко засвоюються, а їх знання дозволяє орієнтуватися в різноманітті музичних творів. Якщо вчитель сформує слухові уявлення про них, він вже виконав завдання підготовки слухача. Звернемо увагу, що вказівка на стиль не позначена в назві тем чвертей, однак вона виражається в підборі музичних творів для слухання (1-3 класи).

Для розуміння музичного стилю важливо усвідомити своєрідність музикування, що передбачає вивчення історії виникнення музичних інструментів, особливостей виконавської культури в різні епохи (4 клас). Це дуже цікава тема, що дозволяє познайомити школярів з великим історичним матеріалом, зробити перші кроки в з'ясуванні того, що являє собою інтерпретація музичного твору. Коло інструментів значно розшириться, якщо звернутися до вивчення народних інструментів, – не будемо забувати, що прообразом інструментів симфонічного оркестру є саме вони.

Щоб усвідомлено слухати музичний твір, необхідно розуміння того, що являють собою основні елементи художньої мови (5 клас). Такими „цеглинками” або „паростками” є символ, з якого виникає

⁶⁷ Кант І. Сочинення. В 6 т. – Т.4.-Ч.1. – М., 1965.

⁶⁸ Соловьев В. С. Оправдание добра. – М., 2012.

⁶⁹ Гегель Г. В. Ф. Философия права. – М., 2009.

⁷⁰ Ницше Ф. По ту сторону добра и зла. Казус Вагнер. Антихрист. – М., 2007.

твір. Заслуга Б. В. Асаф'єва в тому, що він ввів поняття „інтонації”, яке показує роль і значення символічного початку в музиці. Необхідно показати, що інтонація є музичним символом. Якщо виявити їх зв'язок, то стає очевидною спільність музичної мови з мовою живопису, скульптури, архітектури та літератури. Після того, як цей зв'язок розкритий, можна показати, як з інтонації виростає музичний образ.

Співвідношення і характер музичних інтонацій та художніх символів не збігається в різних стилях. В бароко інтонації в значній мірі визначаються символікою живопису, і тому в музиці звуки „утворюють” просторові символи⁷¹. Відсутність знання цієї символіки істотно збіднює розуміння музичного твору. У музиці класицизму „малювничий” характер інтонації багато в чому зберігається, хоча при цьому істотно розширюється їх образотворчий характер. При цьому якщо в бароко символіка в основному мала релігійний характер, то в класицизмі – переважно світський. Музична тема часто складається з декількох протилежних інтонацій. У романтизмі зв'язок інтонації з символікою живопису втрачається, вона в значній мірі є відтворенням мовної символіки⁷².

Змістовна сторона інтонації полягає в тому, що вона вказує на предмет естетичного сприйняття, наприклад, на героя твору мистецтва, його характер, спосіб існування та ін. Звернення до символіки та інтонації необхідне для того, щоб розкрити складові компоненти музичного образу.

Після того, як освоєні елементи музичної мови, можна звернутися до того, яким чином вони співвідносяться один з одним. Йдеться про необхідність формування уявлення, що таке формоутворення (6 клас). Мова йде не просто про музичні форми як схеми; хоча, безумовно, без їхнього освоєння важко орієнтуватися в музичному творі. Не слід обмежуватися тільки формуванням уявлень про різні музичні форми, –

⁷¹ Вельфлін Г. Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления барокко в Италии. – СПб., 2004; Барбье П. Венеция Вивальди: Музыка и праздники эпохи барокко. – СПб., 2009; Розеншильд К. К. Музыка во Франции XVII – начала XVIII века. – М., 1979; Лобанова М. Н. Западноевропейское барокко: проблемы эстетики и поэтики. – М., 1994; Кюрегян Т. Форма в музыке XVII-XVIII веков. – М., 1998.

⁷² Буало Н. Поэтическое искусство. – М., 2010; Конен В. Д. Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии. – М., 1975.

треба розкрити принципи формоутворення в різних музичних стилях. Крім того, освоєння музичних форм буде поверхневим без звернення до їх жанрової своєрідності. Наприклад, в бароко сюїта ніщо інше, як сукупність різних танців. Без сумніву, що в тематизмі будь-яких класичних форм можна знайти ознаки жанровості. Розгляд форми та жанру в єдності дозволяє вивчати формоутворення з боку „виразності”. Упорядкуванню уявлення про існуючі жанри та форми сприяє історичний розгляд цієї обумовленості. Інша сторона формоутворення – це інтонаційна єдність тематичного матеріалу. Трансформація інтонацій на різних етапах розвитку допомагає сформувати уявлення про те, що таке драматургія.

Попередню тему можна розглядати як ступінь для розуміння того, що являє собою драматургія (7 клас). Оскільки мислення дітей має предметний характер, краще її показати як „історію переживань”. Звичайно, мова йде про ті переживання, які показують зміни художнього образу, а не про переживання слухача. Драматургію можна позначити як становлення та розвиток музичних образів. Важливо підвести до розуміння того, що драматургія – це зміни, які відбуваються з інтонацією. Це може бути перемога сил добра над силами зла, перетворення себе та реальності, відкриття краси природи, прекрасного та ін. Драматургія – це також послідовність сукупності подій, які відбуваються з героєм музичного твору. Страждання та приниження, злети й падіння, відчай і надія... – це і є драматургія, як історія переживання. На початковому етапі драматургія, по можливості, повинна мати конкретний характер. З урахуванням вище викладеного, історична тематика є більш відповідною при її розгляді. При вивченні драматургії великих музичних форм, а саме симфонії, акцентується увага на значенні програмності в музиці.

Освоєння своєрідності драматургії триває в наступній темі, але вже на більш складному рівні (8 клас). Вона тепер показується з боку композитора. Тому з'являється можливість більш детально познайомитися з його художніми поглядами, еволюцією творчості в зв'язку з історією життя. В цьому випадку музичний твір розглядається як сповідь композитора, який висловлює свої переживання з боку героя. Дійсно, значна частина творчості має автобіографічний характер, що дозволяє співвіднести його з фактами життя видатних композиторів. В кінцевому підсумку інтимну складову мистецтва

неможливо усунути. Цей аспект призначення мистецтва стає в романтизмі очевидним. В естетиці романтизму поет проголошується вісником істини, оскільки тільки генію відкриваються таємниці світобудови, сенс буття.

Інший аспект буття музичного мистецтва пов'язаний з самостійністю світу мистецтва, усвідомлення якої відбувається при розгляді наступності художніх образів (9 клас). Осягнення своєрідності образності в різних стилях є важливим кроком в освоєнні музичної спадщини. Мова йде не просто про виділення та формування уявлення про музичний образ. Необхідно показати різні втілення подібних образів у різних художніх стилях, виявити найбільш типові та розкрити особливості драматургії. Це можливо, оскільки музичний образ характеризує стиль з боку своєрідності осмислення світу, показує його соціальні та національні витоки. Образ обумовлює своєрідність використання засобів художньої виразності в кожному стилі, і, навпаки, музичний стиль передбачає найбільш типові для нього художні образи. Розмова ж про „техніку” вимагає звернення до різних видів мистецтва, тоді її своєрідність отримує своє пояснення. Мова йде не про технічні прийоми, а про підходи до розгляду використання виразних засобів стилю.

Мистецтво – це не тільки сукупність окремих творів, а й художня реальність, яка безпосередньо впливає на ставлення до дійсності (10 клас). Основне завдання полягає в з'ясуванні можливостей впливу мистецтва на дійсність та її перетворення. Важливість цієї теми пояснюється необхідністю продемонструвати можливості мистецтва. Мається на увазі, що художній образ – це звернення композитора до сучасників. Таке „звернення” можна знайти в творчості В. Моцарта і Л. Бетховена, М. Мусоргського і Д. Шостаковича тощо. У ньому виражається сучасність в її безпосередності, і таке ставлення до неї передбачає її зміна, „створення” майбутнього. Велич композитора в тому, що він бачить реальність, в тому числі її недосконалість. Здатність такого бачення доступна тільки найбільшим геніям. Через нього твір мистецтва розкриває життя духу народу. Справді, важко уявити собі історію Італії без творчості Дж. Верді, Німеччини – Л. Бетховена, Росії – М. Глінки, України – М. Лисенка. Ставлення до їхньої творчості є свідченням перетворюючої сили мистецтва. В цьому випадку історія музики є невіддільною частиною історії народу та

держави. Як тут не згадати знамените положення філософії Г. Гегеля⁷³, що історія народу є втіленням усвідомлення свободи.

І, нарешті, вінчає тематизм програми звернення до самої людини (11 клас). Для становлення особистості дуже актуальними є питання про своє призначення, пошук підстав існування, виправдання своєї присутності в світі. Людина повинна обов'язково отримати на них відповіді, в іншому випадку її чекає безвихідь або буденність, як говорив М. Хайдеггер⁷⁴: пусте проведення часу. Ця тема присвячена вирішенню етичних проблем в мистецтві, де, як і в філософії, можна знайти відповіді на „вічні” питання. Або інакше, відповіді, які знаходимо в мистецтві, є філософськими. Істини, які нам відкриває музика, – філософського характеру. Тому звернення до тих чи інших музичних творів, одночасно, є способом вирішення етичних проблем.

Бароко нам дає можливість відповідь на ставлення людини, Бога і природи по-різному. Музика А. Вівальді допомагає зрозуміти нам світоносність Бога, повноту і міць природи. З її допомогою можна відкрити гідність радісного світосприйняття, оптимізму, переживання щастя, захват, який несе з собою релігійна віра. Твори Й. Баха висловлюють зосередженість і духовну висоту, в них можна знайти трагічні переживання, страждання і печаль, жертву і співчуття.

Музика класицизму, а саме Й. Гайдна, В. Моцарта і Л. Бетховена, звернена до відношень людини і людства, які пронизані релігійним світоглядом. Одночасно класицизм – це час пошуку і формування ідеалів земного існування. Ідеали встановлюються через протистояння та боротьбу. Саме тому виникає симфонізм як принцип музичного розвитку. Протистояння тем добра і зла ми знаходимо в симфоніях В. Моцарта, симфоніях Л. Бетховена, які сповнені драматизму.

У романтизмі людина залишається наодинці з самою собою і природою. Вона відкриває глибини своїх інтимних переживань, відповідно, свою самотність і страждання. Герой романтизму часто не витримує випробувань і гине, досить згадати вокальні твори Ф. Шуберта і фортепіанну музику Ф. Шопена, але при цьому набуває духовного досвіду.

⁷³ Гегель Г. В. Ф. Лекции по философии истории. – СПб., 2000.

⁷⁴ Хайдеггер М. Бытие и время. – М., 1993. – С.43-44.

Ш. Тематизм по чвертям

1 клас. „Чарівний світ музики”⁷⁵

Початковий етап формування естетичного досвіду передбачає звернення до світу, найбільш близького світосприйняттю дітей. Дитина пізнає реальність завдяки казці. Що може бути для дитини ближче тієї сфери, де дійсність сприймається крізь призму казки? Для неї казка стає можливим світом, який органічно вписується в справжній. Це обумовлено тим, що людина знаходиться, одночасно, в декількох життєвих світах, при цьому в кожному з них є свої норми, правила, сценарії розгортання подій і т. д. Ці світи можуть перетинатися і доповнюватися, надавати взаємний вплив, утворюючи цілісну єдність. Казка – це світ, в якому чудове не відділяється від реального. Для дитини весь світ є живим, і перетворення будь-якої матеріальної речі в живу істоту цілком виправдане. Саме таке пожвавлення можна спостерігати в казці, і на це слід звернути увагу. Крім того, в казці можна спостерігати ототожнення світу тварин і людини, дикі тварини можуть розмовляти, діяти як людина. У цій єдності людини зі світом природи відбувається пізнання та освоєння моральних проблем. Перехід з одного світу в інший відбувається через прийняття його правил, норм і обумовленість. Можливість використання казки на уроці пов'язана і з такими властивостями світосприйняття дітей, як довірливість, готовність прийняти будь-який факт як істинний та ін.

Завороженість, з якою слухає дитина казку, дивує. Тому музика для дітей – це не предмет аналізу, а сфера чудесного. Учитель в повній мірі може використовувати цю якість світосприйняття. Музика є світом, на який не поширюються правила матеріальної дійсності, фізичного світу. Однак ці правила дуже близькі нормам духовного

⁷⁵ См.: Виноградова Л. Н. Народная деятельность и мифоритуальная традиция славян. – М., 2000; Барт Р. Мифология. – М., 1996; Кессиди Ф. Х. От мифа к логосу. – М., 1972; Лосев А. Ф. Диалектика мифа. – М., 1990; Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. – Л., 1986; Пропп В. Я. Фольклор и действительность. – М., 1989; Милитинский Е. М., Неклюдов С. Ю., Новик Е. С., Сегал Д. М. Структура волшебной сказки. – М., 2001.

світу, де можливі чудеса та чари, перетворення та воскресіння. У музиці можна спостерігати формування норм існування – це пояснює, чому саме казка є сферою становлення особистості дитини.

Моральне пізнання відбувається не в формі повчання, а в процесі співпереживання подій, які в ній розгортаються. Як правило, ці події є трагічними: загрози, перешкоди, які повинен подолати герой, присутній конфлікт. Вирішення цих ситуацій завжди передбачає перемогу добра над злом і, відповідно, формування уявлення про силу добра. Переживання цих перипетій передбачає, що слухач ставить себе на місце героїв, найчастіше позитивних, і таким чином набуває етичного досвіду. Одночасно відбувається очищення від негативних емоцій, тобто катарсичний акт. Його своєрідність полягає в тому, що події, в процесі переживання яких він виникає, не мають відношення до реальності. Вони не стосуються того, хто слухає казку. Однак переживання загрози необхідно для формування досвіду її подолання. Тому діти здатні багаторазово слухати одну й ту ж казку, знову і знову переживаючи її розв'язку.

Якщо казка для дитини – це зцілююче слово, то музика – це озвучені чудеса. У першому класі йому доведеться зробити крок до усвідомленого розуміння світу звуків. Для цього слід перекинути „місток” від чарівництва слова до чарівництва музики. Це не означає, що на уроці повинна використовуватися музика тільки на казкову тематику.

Слід мати на увазі, що казка містить в собі настанови, необхідні для морального вдосконалення. Чудеса і перетворення є не тільки зовнішнім ефектом, вони символізують моральне преображення. Наприклад, чудове перетворення Попелюшки – це приклад перемоги добродесної особистості. Переживання чуда – це крок у формуванні духовного світу людини в бік готовності до морального подвигу. За кожним дивом – усвідомлення необхідності, рішучості подолати моральні перешкоди. В етиці І. Канта передбачається, що категоричний імператив виникає в результаті усвідомлення взаємної обумовленості себе і світу. Але слід мати на увазі, що це можливо тільки в реальній ситуації. Тому суттєво, що повчальність казки визначається наявністю обставин: хтось повинен взяти на себе

відповідальність звільнити своїх одноплемінників від змія, перемогти злі сили, обхитрити царя та ін.

Отже, переживання казки виявляється способом формування моральних якостей дитини, а сприйняття музики здатне їх стимулювати, тому казку і музику не слід розділяти, і, тим більш, протиставляти. Музика як мистецтво для дитини молодшого шкільного віку ще не може бути автономною сферою. Її осмислення як світу образів можливе при наявності здатності до абстрагування, яка в цьому віці ще тільки формується. Однак саме музика здатна активізувати моральні переживання. Тому розмови про неї на уроці обумовлені єдністю етичного та естетичного, при безумовному пріоритеті першого.

2 клас. „Музика і діти. Дитинство композитора”⁷⁶

Інший, не менш близький світ – це художній світ творів, відтворених композиторами для дітей. Звернення до нього дозволяє познайомитися з дитячими роками життя видатних композиторів. Значна кількість таких творів виконується дітьми в музичній школі, – їх треба використовувати на уроці у виконанні юних музикантів. В цьому випадку слухачі та виконавці об'єднуються світом дитинства. Крім того, надається можливість звернутися до творчості юних талановитих музикантів сучасності, дитячих хорових та інструментальних колективів. У дитини з'являється можливість усвідомити себе через світ мистецтва, яке стає ніби „дзеркалом”, в якому можна побачити себе⁷⁷. Ідентифікація дитини відбувається за допомогою співвіднесення себе з великими композиторами минулого й сучасності. Дитина співвідносить себе, наприклад, з юними Моцартом або Бетховеном. Тому їхня музика стає для неї зрозумілою та близькою.

Формування моральності в рамках цієї теми можливе через використання можливостей для ідентифікації⁷⁸, що передбачає застосування особистісних паралелей. Вона може виражатися в такому вислові: „Виявляється, що Моцарт написав цей музичний твір в стільки ж років, скільки й мені зараз”. Усвідомлення цього факту може стати стимулом усвідомлення своїх можливостей і, тим самим, – становлення особистості.

⁷⁶ См.: Зеньковский В. В. Психология детства. – М., 1996; История для детей. Рассказы о великих композиторах. – М., 2010; Евсеев Б. Т. Русские композиторы. – М., 2008; Разумовская О. Зарубежные композиторы. Биографии, викторины, кроссворды. – М., 2008; Самин Д. К. 100 великих композиторов. – М.: 2008; Суковкин В., Алешина Н., Орлов Е. Рассказы о великих композиторах. – М., 2010.

⁷⁷ См.: Воропай Т. С. В пошуках себе. Ідентичність та дискурс. – Х., 1999; Софронова Л. А. О проблемах идентичности // Культура сквозь призму идентичности. – М., 2006. – С.8-24; Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис. – М., 2006.

⁷⁸ Полежаева Н. П. Идентификация как фактор становления и функционирования личности. – Омск, 2006.

Вчителю слід бути уважним при підборі музичних творів, які слухаються і виконуються на уроці. Треба мати на увазі, що раннє дитяче світосприйняття ще не обтяжене усвідомленням трагічних аспектів буття. Причину цієї „чистоти” потрібно шукати в відстороненості дитини від трагедій світу, оскільки життя для неї ще не стало жорстокою реальністю. Дитина тільки переживає перші втрати, які легко забуває, вона прощає всі образи. Тому при підборі творів необхідно виключити такі, в яких виражаються похмурі переживання, безвихідь, болісна невизначеність. Перевагу слід віддати музиці, яка сповнена чистоти, ясності й світла. З цієї точки зору дитячому сприйняттю краще відповідає музика класицизму, наприклад, Й. Гайдна та В. Моцарта. Але це не означає, що в музиці бароко та романтизму відсутні сторінки справді дитячої безпосередності. Є багато музичних творів, в яких композиторам вдалося втілити оптимістичні переживання. У зв'язку з цим достатньо згадати світлу поезику творів Ж. Рамо і Й. Баха, Ф. Шуберта і П. Чайковського тощо.

Інший аспект, не менш важливий – це використання сучасної музики. На уроках звучить музика, в якій відсутня тональність, використовується додекафонічна техніка. Оскільки дитяче сприйняття ще не обтяжене традицією, для них поява несподіваних звукосполучень не є перешкодою. Вони сприймають їх так само, як красиву квітку або пейзаж. Їх зачаровують складні звукові конструкції, які можуть нагадувати іній на вікні, відблиски сонця на воді, голоси птахів, шелест листя та ін. Музика, яка викликає яскраві переживання та відповідає трепетності світосприйняття, завжди бажана. Красу світу звуків можна побачити і в мелодиці фольклору. Виконуючи таку музику, дитина переживає єдність з природою, виступає „заклинателем”, який викликає дощ або сонце, просить гарного врожаю, благополуччя.

Ця тема дозволяє звернути увагу на виконавство та проблему інтерпретації. Використання на уроці творів з програми для дитячих музичних шкіл передбачає живе виконання, в тому числі юних виконавців. Виникає можливість для акцентування відмінностей

інтерпретацій одного музичного твору. Можна показати своєрідність інтерпретації музичного твору за допомогою порівняння декількох варіантів. Слід звернути увагу на виконавські засоби, а саме темп і агогіку, динаміку, штрихи та ін. Головне ж, задля відтворення іншого музичного образу, використовувати іншу драматургію та інші засоби виразності.

Інший важливий аспект полягає в тому, що ця тема дозволяє перейти від такої форми занять, як слухання музики, до музичної літератури. Її перевага полягає в тому, що вона дозволяє дитині проявити самостійність при освоєнні знань. Відзначимо, що з кожним класом її значення буде зростати. Слухання музики не передбачає глибокого знайомства з творчим виглядом композитора, основними етапами його творчої біографії. Це призводить до того, що в стороні залишається особиста обумовленість творчості. Тим часом як звернення до неї дозволяє показати причину появи музичного твору, своєрідність його образності, а також мету, яку ставив композитор при його створенні. Життєвий шлях композитора є контекстом, звернення до якого дозволяє зрозуміти своєрідність образів музичного твору.

3 клас. „Музика і свято”⁷⁹

Вибір тематизму цього класу обумовлений значимістю свята для формування моральних цінностей. Виділимо призначення свята для дітей молодшого шкільного віку в аспекті становлення особистості.

По-перше, свято – це форма світовідчуття, що грає дуже велику роль в житті дитини. Радість, яка переживається в ситуації свята, є причиною для зростання творчого потенціалу. Значення свята в житті виділяли багато філософів, і серед них М. Бахтін. На його думку, карнавал стає формою морального вдосконалення за допомогою зняття всіх умовностей і „зривання масок”, за допомогою ситуацій, коли гумор стає засобом для утвердження особистості. Це не випадково, оскільки радість є безпосереднім проявом доброти. Тому радісна атмосфера – вихідна умова уроків музики. В атмосфері радості можна спостерігати як „розцвітають” діти і, навпаки, всякий окрик, похмура серйозність замикає дитину, вона стає невпевненою в своїх силах. Радість важлива не сама по собі, а як прояв віри в творчі сили дитини. Саме в її атмосфері найлегше усвідомлюються основні моральні норми.

По-друге, свято, як естетичний акт, являє собою „застосування” мистецтва. Необхідність музики на святі очевидна – вона є оформленням позитивних переживань як форми соціальних відносин. Тому підготовка свята надає великі переваги вчителю музики, в першу чергу, дозволяє пред'явити вимоги до якості вокального виконання.

По-третє, участь у святі дозволяє сформувати особистісні якості, адже свято визначає їх зміст. Воно звеличує людяність, добро і миролюбність. Тут музика не тільки предмет для споглядання, вона визначає емоційний підтекст відношення до іншої особистості. З її допомогою можна висловити вдячність, підтримку, позитивну оцінку,

⁷⁹ См.: Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса – М., 1990; Босий О. Г. Традиційні символи у магічних ритуалах українців. – Кіровоград, 1999; Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. – М., 1972; Иванов В. В., Топоров В. Н. Исследования в области славянских древностей. – М., 1974; Линник Ю. С. Космос русского праздника. – Петрозаводск, 2006.

вдячність та ін. В цьому випадку музика не самостійний предмет, а є формою вираження соціальних переживань.

По-четверте, свято передбачає участь в ньому, отже, виконання певної ролі. Свято і гра нероздільні, а гра, в свою чергу, – один із найважливіших аспектів прояву дитини, яка перебуває в грі постійно, де світ даний для неї „як якби...”, – в можливості. У грі відбувається встановлення інтересів, характер, прояв потреб і розвиток здібностей дитини, оскільки вона вимагає прояву кмітливості, винахідливості. Тому на уроці музики повинні використовуватися ігри, які спонукають особистість до творчості. Таким чином, гра стає моделлю соціальних відносин, визначаючи їх характер.

По-п'яте, свято і творчість взаємно обумовлюють один одного. Навіть незначні успіхи в творчості – це вже свято. Їх наявність є основою для формування впевненості в собі, формування вміння долати труднощі. Тому можливість проявити свої здібності на уроці є передумовою розвитку особистості. Форми творчої діяльності на уроці повинні пронизувати всі види навчальної діяльності. Це стосується виконавського трактування пісні, створення наспівок і нескладних музичних диктантів та ін. Радість приносить те, що виконано красиво і виразно. Тому на уроці постійно відбувається порівняння різних творчих варіантів і вибір найкращих зразків.

По-шосте, вокальне виконання облагороджує, підносить. Дуже часто на уроках музики наявна гонитва за красивими піснями, але не за красивим звуком. Краще було б, якщо б гарні пісні виконувалися ще й красивим звуком. Тому слід всіляко вітати грамотну вокальну роботу. Безумовно, що досягти високих результатів на уроці при наявності обмеженого часу дуже складно. У цьому можуть допомогти методики, які передбачають домінування ігрових форм, а до них можна віднести методику музично-співочого виховання Д. Огороднова.

У третьому класі музичне мистецтво показується як середовище існування, саме з боку відносин людини і природи, побуту й укладу життя. Відповідно, виникає необхідність показати різні форми музикування. Музична практика існує в трьох основних видах. Першим з них є фольклор, який передбачає безпосередню участь в обрядовості, пов'язаної з реалізацією утилітарних цілей. Він не

передбачає поділ на глядачів і виконавців. Другою формою є класична культура, особливістю якої є концертна форма. Вона характеризується тим, що музичне мистецтво здійснюється у виконавській практиці професійних музикантів. І третій – культова культура, що передбачає використання музики на богослужіннях, де мистецтво призначається для створення атмосфери, що сприяє зануренню у внутрішній світ, і, одночасно, зверненню до Бога.

При акцентуації відносин людини і природи актуальності набувають фольклор і національні традиції. Людина бачить себе невід'ємною частиною природи, при цьому, одночасно, її господарем і прохачем. Усвідомленню таких відносин буде сприяти тема „Свято в полі”, яка передбачає використання народної музики. В її рамках відбувається знайомство з календарними піснями свого народу протягом усього навчального року. У той же час вона не виключає освоєння стилів класичної музики. Відзначимо, що відносини людини й природи завжди привертала увагу романтиків.

Призначення фольклору полягає також в організації досвіду існування людини в соціальному середовищі, первинним осередком якої є сім'я. Для дітей цей аспект досвіду буде розкриватися в темі „Свято в домі”, яка дозволяє позначити роль і призначення будинку й близьких в житті людини. Свято стає тією сферою, в якій встановлюються етично правильні відносини з іншою особою. Воно відтворює спадкоємність поколінь, відносини між старшими, молодшими та ін. Призначення звернення до них – виявлення й розкриття змісту етично правильних стосунків у сім'ї. Це важливо, оскільки школа повинна всіляко заохочувати та розвивати культ поваги старших, батьків, сприяти формуванню добрих відносин зі своїми однолітками.

Особливе значення мають теми, в яких музичне мистецтво розглядається як складова частина класичної культової культури. Його призначення полягає в досягненні причинності існування, цілей і смислів життя, усвідомлення відповідальності. Таке призначення мистецтва є характерним для його класичної форми. Виникають такі практики музикування, як церковне богослужіння та концерт. Тому з'являється необхідність такої теми, як „Свято в церкві й палаці”. У

них в повній мірі розкривається значення мистецтва для формування духовного світу людини.

Звернемо увагу, що закріплення свят календарного циклу за окремою чвертю не представляється неможливим, тому цей тематизм розосереджений по всіх чвертях. Це відноситься до тем „Свято в поле” і „Свято в домі”, тема ж „Свято в палаці” не має такої обумовленості та підпорядковується стилістичному принципу.

4 клас. „Музична майстерня”⁸⁰

У молодших класах вибір цієї теми обумовлений тим, що дітей необхідно підготувати до сприйняття музики у виконанні на різних музичних інструментах. Музичний інструментарій сучасності настільки багатий, що навіть для першого ознайомлення з ним необхідно як мінімум один рік. Основна увага в цьому класі зосереджена на вивченні музичних інструментів та історії їх вдосконалення. Вельми цікавою є історія виникнення музичних інструментів, починаючи зі знайомства з примітивними інструментами. Не повинні залишатися без уваги й народні музичні інструменти. Від них вже можна перейти до інструментів симфонічного оркестру. Передбачається вивчення класичних складів, що використовуються у виконавській практиці, в тому числі інструментальних, вокальних і хорових, а, крім того, складів камерного виконавства: квартетів, квінтетів і тріо. Вивчення історії музичних інструментів передбачає розгляд становлення традицій їх виготовлення. Тому слід звернутися до видатних майстрів, які прославили себе.

Питання про музичні інструменти – це не тільки з'ясування того, на чому і як виконується музика. Необхідно мати на увазі, що його можливості визначають, яким чином можна висловити розуміння реальності. „Як сказати” залежить від того, які можливості існують для реалізації задуманого композитором. Тим самим, технічні можливості музичного інструменту визначають своєрідність втілення художнього образу. З іншого боку, потрібно мати на увазі, що саме своєрідність художньої образності визначає інструментарій. З історії музичного мистецтва можна навести приклади, коли новаторські художні ідеї приводили до вдосконалення музичних інструментів.

Музичний інструмент необхідно розглядати як частину побуту.

⁸⁰ См.: Гуменюк А. І. Українські музичні інструменти. – К., 1967; Зимин П. Н. История фортепиано и его предшественников. – М., 1968; Рогаль-Левитский Д. Р. Беседы об оркестре. – М., 1961; Струве Б. А. Процесс формирования виол и скрипок. – М.: МузГиз, 1959.

Застілля в селянській родині та музикування в аристократичному салоні – кожен з них передбачає тільки для них типові музичні інструменти. Неможливе виконання класичної музики на весіллі в селі, а танцювальних награвань – на гармоніці в салоні для палацової знаті. Кожен соціокультурний світ пов'язаний з існуючими в ньому і характерними для нього музичними інструментами. Тому розмова про музичний інструмент – це обговорення того, з яким соціокультурним середовищем пов'язане його використання. При цьому, в силу сформованих історичних умовностей, виникнення й вдосконалення інструментів відбувається в певному культурному середовищі, наприклад, історія вдосконалення скрипки пов'язана з Італією, як і фортепіано, яке винайшов Б. Крістофорі.

У XVIII ст. склалися культурні умови, коли в одному складі об'єднуються різні музичні інструменти, – мова йде про симфонічний оркестр. Дане об'єднання можливе в силу „колегіального” сприйняття музики в концертних залах, що обумовлено природою класичного музичного мистецтва. Якщо музичний твір, що належить до фольклору, представляє собою звернення людини до природи, то класичний твір відтворює світ в його цілісності. Кожен інструмент є ніби представником окремого світу, з якого він перейшов у симфонічний оркестр: флейта та ріжок прийшли з пасовищ, валторна – з лісів, скрипка – з народних свят в селах і т. д. Склад симфонічного оркестру розростається з ускладненням композиторського задуму, прагненням композитора показати все багатство звучання голосів світу.

Музичне мистецтво – це світ культури, в якому „розігруються” нотні тексти. Їх виконання дає життя музиці. Від виконавських переваг, а також від смаків публіки, залежить, яка музика буде звучати, а яка забудеться. Розмова про музичні інструменти – це розповідь про виконавців, в першу чергу, про видатних. Це розмова про мистецтво інтерпретації музичного твору. В інтерпретації, як мистецтві прочитання музичного тексту, слід, з одного боку, – зберегти подих минулого, з якого прийшов даний музичний твір, з іншого – показати справжнє. Виконавець знаходиться між цими полюсами, і кожного разу заново вирішує: відтворити йому музичний

твір в його недоторканності або прочитати, як бачать світ його сучасники. Підведення школярів до розрізнення цих полюсів буде першим кроком проникнення в музичну скарбницю, оскільки розуміння музичного твору – це усвідомлення особливостей його інтерпретації.

Мистецтво слухання музики передбачає розуміння своєрідності її виконавського втілення. Звучання музики в концертних залах значною мірою викликане тим, що публіка приходить послухати чудовий спів, чудове звучання фортепіано, скрипки. Культура слухача виникає з потреби слухати прекрасну музику у виконанні чудових музикантів. І в цьому аспекті знання музичних творів тільки перший крок в світ музики. Далі слід підвести до усвідомлення важливості виконавства, що передбачає знайомство з видатними виконавцями сучасності. І тому треба звернути увагу на найбільш відомі музичні конкурси виконавської майстерності.

5 клас. „Від символу до інтонації та образу”⁸¹

Кожен художній стиль відрізняється своєрідністю музичного мислення. Тому адекватне розуміння твору мистецтва вимагає знання структурних особливостей музичної мови. Його історію можна уявити як послідовність виникнення та поширення символів, в яких відбилися певні смисли існування. Зокрема на символічну природу мистецтва звертав увагу А. Ф. Лосев. Теорія музичної інтонації Б. Асаф'єва також ґрунтується на акцентуації символічної природи мистецтва.

Музична символіка епохи бароко, в якій висловлюється ставлення до Бога, є християнською. Витоки символіки класицизму – в теорії афектів, в основі якої – „механічне” відображення в музичному мотиві або фразі пристрастей душі та „рухів в природі”. Музична символіка романтизму бере свій початок від мовної інтонації, звідси походить поняття „музична мова” та обумовленість сприйняття музики як „звучання слів”. Тому в музичній мові бароко переважає просторова символіка, в класицизмі – риторична, в романтизмі ж вона поступається місцем інтонації, як музичному „слову”, яке визначає своєрідність драматургії. Відповідно, музична символіка бароко має суттєві відмінності від символіки класицизму і романтизму, отже, їх інтерпретація буде істотно відрізнятися.

Особливості музичної символіки визначаються своєрідністю світосприйняття в певний історичний період. Крім того, вона дозволяє зрозуміти наявність взаємозв'язків між окремими видами мистецтва. Символічна сторона мови мистецтва бароко, класицизму і романтизму дозволяє бачити взаємну обумовленість різних видів мистецтва. Тому слід підвести до усвідомлення цієї єдності, а вже потім до розуміння особливостей музичної мови кожного стилю.

При вивченні інтонаційної природи музики музичний твір розглядається не з боку зовнішнього спостерігача, а зсередини, з боку героя, який „діє” в творі. Це можливо, якщо символічний аспект

⁸¹ См.: Асаф'єв Б. В. Музыкальная форма как процесс. – М., 1971; Асаф'єв Б. В. О музыке Чайковского: избранное. – Ленинград, 1972; Гордиенко А. Н. Энциклопедия символа. – М., 2007; Кассирер Э. Философия символических форм. Т.1. Мифологическое мышление. – М., СПб., 2001.

музичної мови виявляється на першому плані. Він може радіти чи сумувати, розкошувати або мучитися, перемагати або терпіти поразки тощо.

6 клас. „Історія жанрів і форм”⁸²

Основне завдання цієї теми – показати своєрідність форм і формоутворення в залежності від музичного стилю. У цьому аспекті досить актуальним є звернення до проблеми взаємин існування і мови мистецтва. Нагадаємо відомий вислів М. Хайдеггера: „Мова – дім буття”⁸³. Для розуміння їхньої обумовленості важливо виявити таку думку: саме зміна характеру світосприйняття передбачає оновлення музичної мови. Звернення до історії жанрів і формоутворення стає можливим при стилістичному принципі програми, для цього виділяються музичні жанри, які поширені в бароко, класицизмі та романтизмі. Для кожного зі стилів характерні свої, типові жанри та форми, тому з’являється можливість показати їх зміну. Такі трансформації можна спостерігати в різних формах, а саме – в варіаціях, сюїті, симфонії та ін.

Одним із шляхів залучення до класичної музики є звернення до її народних джерел. Доступність фольклору для сприйняття дозволяє наблизитися до розуміння таких жанрів, як сюїта, симфонія та опера. Він являє собою джерело, з якого виходить їх тематизм. Але важливо простежити яким чином відбуваються при цьому жанрові перетворення. На можливість такого підходу вказує Л. Бернстайн⁸⁴, який в своїх дослідженнях ґрунтується на виділенні спільності побутових інтонацій та інтонацій класичного музичного мистецтва. Він досить докладно зупиняється на перетворенні мелодики фольклору в мелодику симфонічної та інструментальної музики, показує, яким чином народні витоки в класиці отримують нове життя, при цьому основна увага концентрується на смислових змінах. Такий підхід дозволяє становлення й розвиток класичної музики уявити як історію жанрів; крім того, при цьому з’являється можливість показати виникнення та зміну музичних форм.

⁸² См.: Гозенпуд А. Русский оперный театр XIX века. – Л., 1971;
Кенигсберг А. К., Михеева Л. В. 111 симфоний. – СПб., 2000; Конен В. Д.
Театр и симфония. – М., 1968; Ферман В. Э. Оперный театр. – М., 1961;
Чередниченко Т. В. Музыка в истории культуры. – Долгопрудный, 1994.

⁸³ Хайдеггер М. П. Письмо о гуманизме // Время и бытие. – М., 1993. – С.192.

⁸⁴ Бернстайн Л. Концерты для молодежи. – Л., 1991.

Розгляд історії жанрів і форм виправданий тим, що кожний новий стан культури передбачає збереження традицій, повернення абсолютно забутих, а також виникнення нових. Увага до жанрових перетворень є підставою для усвідомлення характеру зміни інтонаційного словника певної історичної епохи. Не варто забувати, що інтонаційно-сміслові варіанти тематизма утворюють складне полотно музичного твору. Уміння вникнути в усе різноманіття цих перетворень дозволяє зануритися в світ музичного твору. В цьому аспекті воно являє собою цікаву „історію”, що зачаровує яскравістю своїх персонажів розвитком інтриги, протиборств і зіткнень, очікуванням розв'язки. Крім того, жанрові трансформації пов'язані зі зміною музичних образів, а, відповідно, характеру викладу, інструментарію та своєрідності звучання. При цьому одночасно розвивається здатність визначення музичного стилю. Стратегія полягає в тому, що освоєння ознак музичного стилю стає основою для розуміння музичної мови композитора. Іншими словами, її можна сформулювати наступним чином: від стилю епохи до стилю композитора.

Освоєння музичних жанрів передбачає вивчення форм, які вони передбачають. Кожен з жанрів вказує на певну сукупність музичних форм і навпаки. Залежно від своєрідності музичного стилю змінюються і форми: відомо, що сюїта епохи бароко, класицизму і романтизму суттєво різняться; те саме можна сказати про інші форми, наприклад, вокального циклу, симфонії. Тому розгляд історії музичних жанрів передбачає вивчення основних музичних форм різних стилів.

**7 клас. „Від історії переживання
до переживання історії”⁸⁵**

Уявити музичне мистецтво як результат осмислення особистості та історичної ситуації – основне завдання цього класу. Мистецтво „виходить з життя”, оскільки є втіленням переживання станів людини та подій, в яких вона проявляє себе. За допомогою мистецтва можливо привернути увагу до певного моменту історії та послідовності подій. У процесі аналізу музичної мови можна зрозуміти, як чином людина усвідомлювала своє існування в різні історичні часи, відповідно, зануритися в її світогляд. Для відтворення історичного образу особистості й подієвості вельми продуктивним є використання матеріалів інших гуманітарних дисциплін, а саме історії та літератури.

Безумовно, важко проникнути в дух епохи, зрозуміти своєрідність світогляду минулих поколінь, побачити світ їхніми очима. Підвести до такого переживання на уроці – основна мета вчителя. Необхідно мати на увазі, що виникнення тієї чи іншої історичної події обумовлене своєрідністю світовідчуття. Як річка зі свого джерела, так твір мистецтва народжується з характеру бачення світу. Твір мистецтва можна уявити дзеркалом, побачивши себе в якому людина має можливість заново відтворити себе та свою історію. Тому вчитель музики повинен „перетворитися” в учителя історії, а урок музики повинен трохи нагадувати урок історії, в якому наявна велика кількість інформаційного матеріалу, ілюстрацій, словесних описів, за допомогою яких вдається відтворити світовідчуття конкретного історичного часу. Відповідно, пріоритет необхідно віддати тим творам, які в якійсь мірі пов'язані з тими чи іншими історичними подіями. Але, так чи інакше, музика не повинна розглядатися як ілюстрація історії, оскільки вона представляє її образне відтворення. Це можливо, оскільки кожна історична подія „обволікається” фантазіями, легендами, в яких присутній елемент чудесного. Музичну культуру в

⁸⁵ См.: Аристотель. Поэтика. Риторика. – М., 2012; Барг М. А. Эпохи и идеи. Становление историцизма. – М., 1987; Гозенпуд А. А. История русской оперы на рубеже 19-20 веков и Ф.И.Шаляпин: 1890-2904. – Л., 1974; Лессинг Г. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. – М., 2012; Ливанова Т. Н. История западно-европейской музыки до 1789 г. – М., 1983.

цьому випадку можна уявити деревом, яке своїм корінням занурене в історію, плодами якого є твори мистецтва.

Мистецтво невіддільне від історії, оскільки є віддзеркаленням стану суспільної свідомості. Саме тому в ньому можна побачити, наприклад, соціальний протест, національне єднання, гордість за Батьківщину та ін. Деякі музичні твори стають символом, який пробуджує національну самосвідомість, тому набувають соціальної значимості. Твір мистецтва звернений до минулого, тому є способом збереження соціальних традицій. Звідси увага до епічних та історичних сюжетів, які можуть бути пов'язані з реалізацією національної самобутності. Переживання історії виражається в домінуванні епічного початку.

Цей аспект взаємин музики та історії передбачає розгляд того, що являє собою програмність. Слід звернути увагу, що у випадках, коли виникає необхідність співвіднесення музичного твору з історичною подією, до нього додається певна програма. Така конкретизація можлива за допомогою назви, в якій показується ця обумовленість, а також може використовуватися літературний епіграф. Призначення програмності – вказівка на події, які мають відношення до даного твору. Їх переживання є вже не тільки переживаннями композитора, але й переживаннями самої історії, і тим самим – національної ідентичності.

Ставлення мистецтва та історії істотно змінювалися протягом часу. Саме тому виникає необхідність показати своєрідність відношення до історії в різних музичних стилях. В бароко це орієнтація на ідеали християнства, в класицизмі – античності, в романтизмі – усвідомлення національної самобутності свого народу.

8 клас. „Від сповіді композитора до сповіді героя”⁸⁶

Звернення до особистісного аспекту мистецтва стає можливим тоді, коли твір мистецтва трактується як форма саморозуміння. За М. Хайдеггером⁸⁷, художник взяв на себе турботу про світ, для нього вона виявляється не тільки турботою про самого себе, але й стурбованістю. Його сповідь є наслідком того, що художник „доторкнувся” до світу, який вимагає від нього повноти втілення задуманого в творі мистецтва. Турбота про світ є, одночасно, залежність від світу, яка може або підняти, або принизити.

Основне методичне завдання цього класу є звернення до твору мистецтва як сповіді. При цьому слід пам'ятати, що кожен твір мистецтва є, перш за все, розкриття внутрішнього світу його творця. Слід мати на увазі, що часто композитор може висловлювати свої переживання не тільки від самого себе, але й від імені своїх героїв. Тоді твір мистецтва розглядається як звернення особистості, яка взяла на себе обов'язок висловити свої переживання. На це наважився композитор, який розповів про себе світові, був відкритим для всіх. Тому звернення до твору мистецтва передбачає діалог з його автором, тим більше, що для нього твір – це розкриття таємниць серця. Тому при сприйнятті музики потрібно спробувати зрозуміти внутрішній світ художника, і тим самим – „відгукнутися на його заклик”.

Інтимність переживань проявляється в музиці в найрізноманітніших аспектах. В одному випадку вона є безпосереднім втіленням переживань композитора, як наприклад, в п'єсі Л. Бетховена „До Елізи”, коли твір мистецтва – безпосереднє свідчення його особистого життя. В іншому – інтимність виражається в сповіді героя, як, наприклад, в „Фантастичній симфонії” Г. Берліоза. Але так чи інакше, глибше вникнути в особистий аспект мистецтва можна, звернувшись до таких творів, які є безпосереднім втіленням інтимного.

⁸⁶ См.: Жан-Поль И. Приготовительная школа эстетики. – М., 1981; Розанов В. В. Сочинения. – М., 1990; Шеллинг Ф.В. Й. Философия искусства. – М., 1966; Шестов Л. Апофеоз беспочвенности. – М., 2011; Шефтсбери. Эстетические опыты. – М., 1975; Шиллер Ф. Статьи по эстетике. – М., 1935.

⁸⁷ Хайдеггер М. Исток художественного творения. – М., 2005.

У деяких випадках сповідь може бути ознакою музичного жанру, як, наприклад, вихідна арія в опері. Вона не обов'язково носить ліричний характер, вона може бути й трагічною, героїчною або комічною. Але в будь-якому випадку в ній виражаються надії, наміри, відкриті почуття, висловлюється наболіле.

Необхідно звернути увагу, що характер сповідальності істотно змінюється в різних музичних стилях. В бароко сповідь розуміється як проповідь покірності та прославлення Бога, в класицизмі – як моральне повчання, в романтизмі – як розповідь про найтонші переживання та почуття героя. Але в рамках кожного стилю слід виносити автобіографічність музичного твору на перший план. Це передбачає використання відомостей про життя композитора, а також звернення до історії створення музичного твору.

Безсумнівно, що в рамках такої теми домінує суб'єктивний аспект мистецтва. У той же час необхідно показати її єдність з темою п'ятого класу, де музика розглядалася як „дитя” історії. Але якщо в останньому випадку на першому плані показується загальне, соціальне життя, то в першому – життя особистості. На першому плані тут також повинна бути історія, але історія життя людини, як чергування падінь і злетів, розставань і зустрічей та ін. Музика, мабуть, одне з найбільш інтимних мистецтв, вона завжди передбачає звернення до глибин особистого переживання. Тому музичний твір, створений багато століть тому, продовжує оживляти почуття, і тим самим допомагає зрозуміти красу світу.

Інтимний аспект мистецтва обумовлений тим, що в творі виражається суб'єктивність художника. Твір завжди є виразом особистих переживань, є сферою розкриття таємниць особистого життя. Тому слід акцентувати увагу на кількох аспектах, а саме: розповідь про кохання, розділене або нерозділене; музичний портрет близької людини; вираз стану, наприклад, щастя або страждань; осмислення своєї духовної основи.

В історії музики істотно змінювалися умови й можливості для втілення інтимного. В бароко часто переживання особистості обумовлені баченням себе через ставлення до Христа. У класицизмі вперше показується унікальність і неповторність особистості,

існування якої опосередковано моральними нормами. У романтизмі свобода самовираження не має кордонів. І, звичайно, при розгляді інтимної сторони музичного мистецтва слід мати на увазі роль програмності для роз'яснення того сенсу, який вкладає композитор в музичний твір.

9 клас: „Художній образ і час”⁸⁸

Що являє собою художній образ, важко визначити як феномен, але його легко зрозуміти як конкретне історичне явище, якщо звернутися до своєрідності його виконавської інтерпретації. Тоді відкривається єдність і своєрідність образності в рамках стилю. В цьому аспекті викликає інтерес відображення вічних проблем людини в мистецтві та їхнє рішення в кожному зі стилів. Образ – це не тільки визначеність художнього уявлення, що „бачиться”, а завжди історія когось. Він передбачає певну логіку мислення, своєрідність становлення та розгортання. Образ як неісторичне явище не існує, – він завжди є щось живе, що присутнє як історично конкретне художнє явище. Образи можуть прийти до нас з минулого, як наприклад, з нами живуть образи Баха, Моцарта і Шостаковича. Тому слід звернутися до образів, які „подорожують” з однієї епохи в іншу.

Історія музичних образів ілюструє появу ідеалів людства. Кожна пора породжує нових героїв, в яких знаходять втілення характерні риси сучасників. Щоб зрозуміти певний історичний час, слід звернутися до зіставлення характерних художніх образів і подій. Людині, щоб зрозуміти себе як справжню, потрібно знову звернутися до цих слідів, які залишені історією в творах мистецтва. У типовому музичному образі відображаються проблеми сучасності, звідси історія музичних образів – це переживання історії „в героях”. Ретроспектива найбільш типових музичних образів розкриває історію музики як зміну способу осмислення життя. Історія музичних образів – це також традиції, які зберігаються як реліквія. Їх виникнення пов'язане з тим, що деякі художні образи є „універсальними”, оскільки хвилюють до теперішнього часу.

Слід мати на увазі, що поява образу викликана потребою рішення

⁸⁸ См.: Белый А. Символизм как миропонимание. – М., 1994; Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. – М., 1979. Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике// История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. – М., 1959. Т. 6. – С.173-201; Кант И. Сочинения. В 6 т. – Т.4. – Ч.1. – М., 1965.

екзистенціальної проблеми, тобто проблеми існування. У ньому відбулося „висвітлення” істотного, того, що зупинилося і залишилося в переживанні як пам'ять суцього. Зліпок з історії людини, відбиток, який залишений на всі часи, служить нагадуванням і застереженням, благословінням і об'єктом наслідування. Його відображення в творі мистецтва, як в дзеркалі, залишилося – тим самим зберігся його вигляд, який відтворюється знову і знову.

Кожен музичний стиль передбачає певне коло типових музичних образів, знання яких дозволить більш-менш вільно орієнтуватися в різноманітті музичних творів. Слід виділити такі образи, які відтворюються в різних музичних стилях, утворюють своєрідну історичну перспективу. Обидві ці тенденції необхідно мати на увазі при аналізі музичних творів на уроці музики. Коротка „історія” музичних образів в різних музичних стилях дозволить побачити спадкоємність у розвитку як музичного мистецтва, так і мистецтва в цілому.

Отже, для кожного стилю характерне своє коло художніх образів: в бароко вони обумовлені християнським світоглядом; в класицизмі – впливом ідеалів античності; в романтизмі – потребою в осмисленні внутрішнього світу особистості та її ставленні до світу. Зрозуміло, що характер образів і засоби виразності, їх розвиток істотно різняться; в результаті з'являються передумови для розгляду „історії” музичної драматургії. Історія художніх образів дозволяє зрозуміти характер зміни музичного мислення та виникнення нового стилю як появи іншого кола художніх образів, зокрема таких, як імпресіонізм і експресіонізм. З цієї точки зору цілком обґрунтовано можна поставити питання про індивідуальний стиль композитора. Крім того, в рамках цієї теми цілком виправданий детальний розгляд специфіки виконавської інтерпретації за допомогою зіставлення різних інтерпретацій одного музичного твору. Історія художніх образів дозволить зрозуміти потребу у відродженні забутої музики, тієї, яка не прижилася, оскільки була звернена в майбутне.

10 клас. „Перетворення світу мистецтвом”⁸⁹

Основний аспект розгляду твору мистецтва в цьому класі – як проекту перебудови світу. Цей проект виявляється світом можливим, який значно відрізняється від реального. Однак при цьому він входить в існування людини, як засіб визначення присутності. Звернення до мистецтва допомагає зрозуміти, що наше існування передбачає винесення себе за межі реального, тобто до трансцендентного. Це не тільки Бог, але й різноманіття художньої реальності. Цей світ може не мати відношення до реальності, але, тим не менш, виявляється необхідним, оскільки культура – це сукупність актів поклоніння не тільки тому, що є, а й тому, що має бути.

Первинне призначення мистецтва полягає в перетворенні реальності, а художник виступає „проповідником” істини. У творчості художника наявна повчальність, спроба виправити світ. Мистецтво передбачає його зцілення, яке можливе через властивість символу провокувати оцінки реальності. Кожне використання мистецтва – це акція, яка призводить до перетворення світу. Слід звернути увагу на сугестивне призначення мистецтва в давніх культурах, що втілюється в заклинаннях, які мають магічний характер. Проблема магічного призначення мистецтва була позначена в античності. Вчення про гармонію сфер включає в себе припущення про їхній вплив на людину. Ідея катарсису та зміни афектів передбачала вдосконалення стану свідомості людини. Призначення трагедії полягало в тому, щоб за допомогою переживання негативних афектів усунути їх.

У Новому часі можна спостерігати інше трактування афектів: їх очищення стає можливим завдяки примушуючій силі розуму. Призначення мистецтва полягало в збудженні потрібних афектів, і в цьому його педагогічне призначення. У цей час людина усвідомлює

⁸⁹ См.: Коллінгвуд Р. Принципы искусства (теория воображения). – М., 1999; Соловьев В. С. Общий смысл искусства. Враг с востока. Первый шаг к положительной эстетике. Тайна прогресса. Идея человечества у Августа Конта. – М., 2008; Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. – Т.1. – М., 1983; Шкловский В. О теории прозы. – М., 1983; Шпет Г. Сочинения. – М., 1989.

своє місце в світі як героя. В цьому аспекті твір мистецтва є спробою художника змінити світ.

Кожен художній стиль має свою модель впливу на світ і його перебудову. Саме в цьому аспекті можна пояснити проповідь загальної любові в християнстві, і відповідно, своєрідність естетики стилю бароко. Особливу сферу в перетворенні світу займає духовна музика, що використовується в богослужінні. На першому плані в ній – вираз станів душі, а саме – смирення, чесноти й цнотливості. Її призначення полягає в тому, щоб пом'якшувати серця та відкривати шлях до Бога.

Цілком можна зрозуміти повчальність мистецтва класицизму, де в наявності чітке протиставлення добрих і злих героїв. Заклик до морального вдосконалення пов'язаний з усвідомленням суперечливості світу, що знаходить своє вираження в симфоніях. У зв'язку з цим звертає на себе увагу 9 симфонія Л. Бетховена із закликом „Обніміться, мільйони!”

У романтизмі художник усвідомлює свою обмеженість і нездатність змінити світ буденності, звідси цілком зрозумілі трагічні мотиви. Невипадково в мистецтві романтизму домінують трагічні герої, які усвідомлюють свою безвихідь. Досить згадати деякі сторінки музики П. Чайковського. Однак саме в мистецтві романтизму можна знайти заклики до перетворення світу. Таким чином, можна трактувати розуміння призначення музики А. Скрябіним. В цьому аспекті особливо цікаві ключові твори багатьох інших композиторів, оскільки „Лебедина пісня” – це звернення композитора до всього світу з проповіддю. Іноді прагнення до прекрасного передбачають розгляд мистецтва як самостійної сфери, тоді виникає світ мистецтва для мистецтва. Мистецтво тоді – це панування гарної форми.

Інша сторона в перетворенні світу мистецтвом – викриття недосконалого, потворного, низького. В цьому аспекті доречно буде навести приклади гумору в музиці. Прагнення змінити реальність іноді призводить до потреби повернення до народних витоків і простоти. Тоді виникає необхідність відродження містерії епосу, як наприклад, у Р. Вагнера. У деяких випадках викриття потворного провокує домінування образів зла, що найбільше позначається в експресіонізмі.

11 клас: „Розуміння сенсу життя”⁹⁰

Призначення мистецтва для людини полягає в тому, щоб допомогти зрозуміти все різноманіття життя і тим самим прояснити своє призначення. Тому звернення до нього допоможе отримати відповіді на те, що таке сенс життя, як бути, як розуміти світ, про що піклуватися, як ставитися до себе і тих, хто поруч. Мистецтво, як спосіб збереження досвіду існування, можна уявити собі як спробу прояснити мету своєї присутності в світі. Є багато варіантів визначення того, що являє собою сенс життя, наприклад: „від темряви до світла”, „подвиг в ім'я людства”, „перетворення через любов” тощо. За допомогою мистецтва можна знайти відповіді про непорушні основи буття, зрозуміти, що може бути метою в житті: влада і багатство або істина й любов.

Людина стає тією чи іншою залежно від того, які ставить цілі, які цінності приймає. Сенс життя усвідомлюється за допомогою відповіді на питання: навіщо і для чого жити? Цим „для чого” може бути річ; інша людина, до якої вона має почуття; ставлення до себе, до того, що відбувається навколо і в світі в цілому. Показати, якою стає особистість, в залежності від відповіді на це питання, може твір мистецтва. Наприклад, п'єса М. Мусоргського „Багатий і бідний” показує, як змінюється людина в залежності від ставлення до речей. Симфонії Л. Бетховена і Д. Шостаковича допомагають усвідомити можливість протистояння невдачам, невблаганності долі і тим самим відстоювати себе.

Сенс життя може мати суб'єктивний або об'єктивний, абсолютний або відносний характер. Ним може бути служіння Богу як досконалості, і, тим самим, знаходження гармонії та повноти буття. В цьому аспекті церковна музика може бути гімном величі Бога. Тоді шлях страждань Христа показує напрямок морального вдосконалення.

⁹⁰ См.: Выгодский Л. С. Психология искусства. 3-е изд. – М., 1986; Джеймс У. Психология. – М., 2011; Жуковский В. А. Эстетика и критика. – М., 1985; Луций Анней Сенека. Нравственные письма к Луцилию. – М., 1977; Марк Туллий Цицерон. О пределах блага и зла. Парадоксы стоиков. – М., 2000; Платон. Избранное. – М., 2006; Ницше Ф. Так говорил Заратустра. – М., 2010; Франкл В. Воля к смыслу. – М., 2000.

Звернення з надією, прохання про милосердя наближають до осягнення справжньої мети людини.

Сенсом життя може бути відстоювання істини і блага, що невіддільне від поклоніння прекрасному. Залучення до світових шедеврів є способом перетворення духовного світу, освітлення свідомості. Слухання такої музики, як „Ave Maria” Ф. Шуберта, вальсів Ф. Шопена, прелюдій С. Рахманінова та ін., дозволяє наблизитися до усвідомлення єдності добра та краси. У фольклорі можна знайти світлі образи, за допомогою залучення до яких пізнається, що таке милосердя, доброта і любов. Розуміння сенсу життя може бути пов'язане з набуттям гідності, коли вдалося пройти шлях принижень, морального падіння і набути впевненості. Через цей аспект бачення призначення мистецтва можна звернутися до найбільших симфонічних і оперних шедеврів.

Суб'єктивний аспект набуття сенсу передбачає визначення характеру ставлення до світу. Не забуваємо, що сенсом життя в цьому аспекті є те, яку позицію займати, як бачити світ. Відповідь, на думку Моцарта, полягає в „світлоносності”, яка пронизує його музику, Бетховена – в подоланні через протистояння, Ф. Шуберта – спокої та шляхетності, Д. Шостаковича – подоланні потворного і перетворенні. Виявлення сенсу життя для особистості можливе через осмислення трагедії самотності та нерозділене кохання, стан „маленької” людини та її затурканість. Це може бути повстання проти жорстокості світу й усвідомлення самоцінності людини в романтизмі, наприклад, в музиці Ф. Шопена. Важливо також розкрити, що сенс життя можна знайти через подолання темного, дрібного і недосконалого. До усвідомлення цінностей можна прийти в протистоянні зі злом, через приниження і страждання, – сенс життя реалізується в цьому протистоянні. Крізь цю призму слід звернутися до світової скарбниці симфонічної музики, наприклад, симфоній П. Чайковського. Особливо актуальним є пошук сенсу життя в ситуації безвиході. У трагічні хвилини історії людині необхідно навчитися їх долати. Слід звернутися до музичної спадщини, в якій відображені національні катаклізми, як в історичних операх Дж. Верді, Н. Лисенко, М. Глінки.

ВИСНОВОК

Запропонована концепція музичного виховання охоплює різні види навчальної діяльності на уроці музики. У ній передбачається пріоритет творчості, робота над виразністю виконання й освоєння ознак художніх стилів. Її основні положення можуть бути використані при створенні нових програм предметів гуманітарного циклу, а саме образотворчого мистецтва, мови та літератури. Автор сподівається, що після відповідної адаптації вона отримає широке поширення в різних країнах.

Її виникнення значною мірою стало результатом усвідомлення того, що на уроці музики домінує споглядальність, відсутня можливість прояву самостійності. Тим часом як саме мистецтво є доступною формою розвитку творчих здібностей. З огляду на це велике призначення мистецтва, дана концепція передбачає радикальне збільшення кількості годин предметів естетичного циклу. Для цього необхідно довести кількість годин, відведених для них в початкових класах, до 6 годин на тиждень, як, наприклад, в Японії. Це обумовлено тим, що, відповідним чином організовані, ці предмети дозволяють розкрити творчий потенціал людини.

Дитина, що не пізнала радості творчості, виявляється жертвою масової культури, яка не здатна пізнати історичність існування, яка занурюється в повсякденність. Уникнути цього дозволить участь в найрізноманітніших видах діяльності на уроці музики. Саме тому така важлива роль предметів гуманітарного циклу для формування. Це стає можливим, коли буде подолана розважальність і спрощеність у викладанні музики в загальноосвітній школі. Відповідно, при цьому повинні використовувати національну культурну спадщину. У цій програмі вокальний матеріал ґрунтується на українській пісенній творчості, але можливий її варіант на основі російської, німецької, французької та інших національних співочих традицій.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллин Э. Б., Николаева Е. В. Методика музыкального образования / Э. Б. Абдуллин, Е. В. Николаева. – М.: Музыка, 2006. – 333 с.
2. Абдуллин Э. Б., Николаева Е. В. Теория музыкального образования / Э. Б. Абдуллин, Е. В. Николаева. – М.: Академия, 2004. – 335 с.
3. Аверинцев С. Предварительные заметки к изучению средневековой эстетики / С. Аверинцев // Древнерусское искусство. Зарубежные связи. – М.: Наука, 1975. – С.371-397.
4. Адорно Т. Избранное: социология музыки / Адорно Т. – М.: Российская политическая энциклопедия, 2008. – 448 с.
5. Айхенвальдт Ю. И. Силуэты русских писателей. В 2-х т. / Ю. И. Айхенвальдт. – М.: Республика, 1998. – 592.
6. Алеев В. В. Музыкальный словарь для учителя / В. В. Алеев, Т. И. Науменко. – СПб., 1995. – 52 с.
7. Алиев Ю. Б. Настольная книга учителя-музыканта / Ю. Б. Алиев. – М.: Гум. изд. центр ВЛАДОС, 2000. – 336 с.
8. Амонашвили Ш. А Педагогические притчи / Ш. А. Амонашвили. – М.: Амрита-Русь, 2010. – 240 с.
9. Амонашвили Ш. А. Обучение. Оценка. Отметка / Ш. А. Амонашвили. – М.: Знание, 1980. – 96 с.
10. Амонашвили Ш. А. Школа жизни / Ш. А. Амонашвили. – М.: Дрофа, 2009. – 174 с.
11. Андреева Н. Драматургия как ключевая категория теории содержания музыкального произведения / Н. Андреева // Вопросы музыкальной драматургии. Сб. трудов (межвузовский). – Екатеринбург, 1991. – С.4-23
12. Аникеева Н. П. Воспитание игрой: Книга для учителя / Н. П. Аникеева. – М.: Просвещение, 1987. – 143 с.
13. Анри Матисс. Статьи об искусстве, переписка, записи бесед, суждения современников. – М.: Искусство, 1993. – 416 с.
14. Арановская И. В. Теория и методика эстетического развития будущего педагога-музыканта в современной системе высшего

- образования: [учебн. пособ.] / И. В. Арановская. – Волгоград: Перемена, 2002. – 127 с.
15. Арановская И. В. Эстетическое развитие личности и ее роль в современном музыкально-педагогическом образовании (методологические основы): / И. В. Арановская. – Волгоград: Перемена, 2002. – 257 с.
 16. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник: Сб. – Вып. 6. / М. Арановский. – М.: Музыка, 1987. – С.5-44
 17. Аристотель. Поэтика. Риторика [пер с. древнегреч. Н. Платонова, В. Аппельрота] / Аристотель. – М.: Азбука, 2012. – 352.
 18. Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании [под ред. Е. М. Орловой] / Б. В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1965. – 149 с.
 19. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – М.: Искусство, 1971. – 376 с.
 20. Асафьев Б. В. О музыке Чайковского: избранное / Б. В. Асафьев. – Ленинград: Музыка, 1972. – 375 с.
 21. Асафьев Б. В. О хоровом искусстве. Сб. ст. [сост. и коммент. А. Павлова-Артенина] / Б. В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1980. – 216 с.
 22. Асафьев Б. В. Об опере / Б. В. Асафьев. – М.: Музыка. – 344 с.
 23. Бакланова Т. И. Обучение в 1-м классе по учебнику „Музыка” Т. И. Баклановой: [программа, метод. рекомендации, поурочные разработки] / Т. И. Бакланова. – М.: АСТ: Астрель, 2005. – 142 с.
 24. Барбье П. Венеция Вивальди: Музыка и праздники эпохи барокко / П. Барбье. – СПб.: Изд-во Ивана Имбаха, 2009. – 280 с.
 25. Барг М. А. Эпохи и идеи. Становление историцизма / М. А. Барг. – М.: Мысль, 1987. – 348 с.
 26. Барт Р. Мифология [пер., вступ. ст. и коммент. С.Зенкина] / Р. Барт. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996. – 312 с.
 27. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1990. – 543 с.
 28. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.

29. Белый А. Символизм как миропонимание / А. Белый. – М.: Республика, 1994. – 528 с.
30. Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества / Н. Бердяев. – М.: Правда, 1989. – 607 с. – (Из истории отечественной философской мысли).
31. Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного / Э. Бёрк. – М.: Искусство, 1979. – 237 с.
32. Бершадский М. Е. Дидактические и психологические основания образовательной технологии / М. Е. Бершадский, В. В. Гузеев. – М.: Центр „Пед. поиск”, 2003. – 256 с.
33. Беспалько В. П. Слагаемые педагогической технологии / В. П. Беспалько. – М.: Просвещение, 1989. – 193 с.
34. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы / В. Бобровский. – М.: Музыка, 1978. – 332 с.
35. Божович Л. И. Личность и ее формирование в детском возрасте / Л. И. Божович. – СПб.: Питер, 2009. – 400 с.
36. Босий О. Г. Традиційні символи у магічних ритуалах українців / О. Г. Босий. – Кіровоград, 1999. – 192 с.
37. Буало Н. Поэтическое искусство [пер. с фр. Э. Линецкая] / Н. Буало. – М.: Азбука, 2010. – 176 с.
38. Булатова О. С. Искусство современного урока: учебн. пособие [для студ. высш. учеб. заведений] / О. С. Булатова. – 3-е изд., стер. – М.: Изд. центр „Академия”, 2008. – 256 с.
39. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. – Кн. 1. / В. Васина-Гроссман. – М.: Музыка, 1972. – 150 с.
40. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. – Кн. 2. Интонация. Кн. 3. Композиция / В. Васина-Гроссман. – М.: Музыка, 1978. – 368 с.
41. Вёльфлин Г. Основные понятия теории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Г. Вёльфлин. – М.: В. Шевчук, 2009. – 344 с.
42. Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления барокко в Италии / Г. Вёльфлин. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 288 с.

43. Винникотт Д. В. Игра и Реальность / Д. В. Винникотт. – М.: Институт гуманитарных технологий, 2002. – 121 с.
44. Виноградова Л. Н. Народная деятельность и мифо-ритуальная традиция славян / Л. Н. Виноградова. – М.: Индрик, 2000. – 432 с.
45. Виппер Б. Р. Введение в историю искусства / Б. В. Виппер. – М.: В. Шевчук, 2010. – 368 с.
46. Ворожцова О. А. Музыка и игра в детской психотерапии / О. А. Ворожцова. – М.: Издательство Института психотерапии, 2004. – 194 с.
47. Воропай Т. С. В пошуках себе. Ідентичність та дискурс. / Т. С. Воропай. – Х.: ХДПУ, 1999. – 418 с.
48. Выготский Л. С. Игра и ее роль в психологическом развитии ребенка / Л. С. Выготский // Вопросы психологии. – 1966. – №6. – С.5-23.
49. Выготский Л. С. Психология искусства. 3-е изд. / Л. С. Выготский. – М.: Искусство, 1986. – 573 с.
50. Выготский Л. С. Психология развития человека. – М.: Изд-во „Смысл”, „Эксмо”. – 2005. – 1136 с.
51. Гадамер Г.-Г. Философские основания XX века / Г.-Г. Гадамер // Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – С. 15-26.
52. Гадамер Г.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики / Г.-Г. Гадамер; [пер. с нем.; общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова]. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.
53. Гегель Г. В. Ф. Лекции по философии истории / Г. В. Ф. Гегель. – СПб.: Наука, 2000. – 480. – (Серия „Слово о сущем”).
54. Гегель Г. В. Ф. Философия права / Г. В. Ф. Гегель. – М.: Мир книги, 2009. – 464 с.
55. Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике / Г. В. Ф. Гегель // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. – М.: Мысль, 1959. Т. 6. – С.173-201.
56. Гейнрихс И. П. Музыкальный слух и его развитие / И. П. Гейнрихс. – М.: Музыка, 1987. – 82 с.
57. Гете И. В. Стихотворения. Простое подражание природе, манера, стиль. О лирической и драматической поэзии: Гете и Шиллер. О

- Лаокооне. Примечания к „Поэтике” Аристотеля / Гете И. В. – М.: Директ-Медиа, 2002. – 243 с.
58. Гозенпуд А. А. История русской оперы на рубеже XIX-XX веков и Ф. И. Шаляпин: 1890-1904. / А. А. Гозенпуд. – Л.: Музыка, 1974. – 264 с.
59. Гозенпуд А. А. Русский оперный театр XIX века. / А. А. Гозенпуд. – Л.: Музыка, 1971. – 336 с.
60. Гордиенко А. Н. Энциклопедия символа / А. Н. Гордиенко. – М.: Эксмо, 2007. – 304 с.
61. Гродзенская Н. Л. Школьники слушают музыку / Н. Л. Гродзенская. – М.: Просвещение, 1969. – 77 с.
62. Грубер Р. История музыкальной культуры: в 3 т. / Р. Грубер. – М., Л.: Музыка, 1941 – 1945. – Т.1. Ч.4. – 1941. – 453 с.
63. Гуляницкая Н. Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. Гуляницкая. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 432 с.
64. Гуменюк А. І. Українські музичні інструменти / А. І. Гуменюк. – К.: Наукова думка, 1967. – 243 с.
65. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры / А. Я. Гуревич. – М.: Искусство, 1972. – 350 с.
66. Гуссерль Э. Идеи чистой феноменологии и феноменологической философии. Т. I [пер. с нем. А.В. Михайлова]. / Э. Гуссерль. – М.: ДИК, 1999. – 336 с.
67. Гуссерль Э. Логические исследования. Т. III (1). Исследования по феноменологии и теории познания / Э. Гуссерль. – М.: Гнозис, Дом интеллектуальной книги. – 2001. – 474 с.
68. Давыдов В. В. Проблемы развивающего обучения: учебн. пособие [для студ. высш. учеб. заведений] / В. В. Давыдов. – М.: Академия, 2004. – 288 с.
69. Державний стандарт базової та повної середньої освіти // Мистецтво та освіта. – 2001. – № 2. – С. 2-6.
70. Дидро Д. Племянник Рамо. Парадокс об актере / Д. Дидро. – М.: Азбука-Классика, 2007. – 224 с.
71. Дильтей В. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. Герменевтика и теория литературы под ред. А.В. Михайлова и Н.С. Плотникова.

- [пер с нем., под ред. В. В. Бибихина и Н. С. Плотникова]. / В. Дильтей. – М.: Дом интеллектуальной книги, 2001. – 531 с.
72. Дильтей В. наброски к критике исторического разума / В. Дильтей // Вопросы философии. – 1988. – №4. – С.135-152.
73. Дильтей В. Сущность философии [пер. с нем., под ред. М. Е. Цельтера]. / В. Дильтей. – М.: Интрада, 2001. – 160 с.
74. Дмитриева Л. Методика музыкального воспитания в школе / Л. Дмитриева. – М.: Музыка, 1990. – 416 с.
75. Довідник учителя художньо-естетичного циклу в запитаннях та відповідях / упоряд. М. С. Демчишин. – Х.: Веста: Видавництво „Ранок”, 2006. – 608 с.
76. Евсеев Б. Т. Русские композиторы / Б. Т. Евсеев. – М.: Белый город, 2008. – 48 с.
77. Жан-Поль И. Приготовительная школа эстетики [вступ. ст., сост., пер. и коммент. А.В.Михайлова]. / И. Жан-Поль. – М.: Искусство, 1981. – 448 с.
78. Жирмунский В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В. Жирмунский. – Л.: Наука, 1977. – 407 с.
79. Жуковский В. А. Эстетика и критика / В. А. Жуковский. – М.: Искусство, 1985. – 431 с.
80. Замятина Т. А. Современный урок музыки: методика конструирования, сценарии проведения, тестовый контроль: [уч.-метод. пособие] / Т. А. Замятина. – М.: Глобус, 2007. – 107 с.
81. Зейдмайр Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства / Г. Зейдмайр. – М.: Аxioma, 2000. – 272 с.
82. Зеньковский В. В. Психология детства. – М.: Академия, 1996. – 346 с.
83. Зимин П. Н. История фортепиано и его предшественников / П. Н. Зимин. – М.: Музыка, 1968. – 215 с.
84. Золотарьова А. Музично-терапевтичні ігри як засіб оздоровлення молодших школярів / А. Золотарьова // Мистецтво та освіта. – 2011. – № 4. – С. 28-41.
85. Иванов В. В., Топоров В. Н. Исследования в области славянских древностей / В. В. Иванов, В. Н. Топоров. – М.: Наука, 1974. – 342 с.

86. Ильин Е. Н. Искусство общения / Е. Н. Ильин. – Минск: Народная Асвета, 1987. – 110 с.
87. Ильин Е. Н. Герой нашего урока / Е. Н. Ильин. – М.: Педагогика, 1991. – 288 с.
88. Ильин Е. Н. Урок продолжается / Е. Н. Ильин. – М.: Просвещение, 1973. – 151 с.
89. Ингарден Р. Исследования по эстетике / Р. Ингарден. – М.: Издательство иностранной литературы, 1962. – 572 с.
90. История для детей. Рассказы о великих композиторах. – М.: Белый Город, 2010. – 192 с.
91. Кабалевский Д. Б. Основные принципы и методы программы по музыке для общеобразовательной школы 1-3 классы. – 3-е изд. / Д. Б. Кабалевский. – М.: Просвещение, 2006. – 225 с.
92. Кант И. Сочинения. В 6 т. – Т.4. - Ч.1. / И. Кант. – М.: Мысль, 1965. – 544 с.
93. Кассирер Э. Философия символических форм. Т.1. Мифологическое мышление / Э. Кассирер. – М., СПб.: Университетская книга, 2001. – 280 с.
94. Кенигсберг А. К., Михеева Л. В. 111 симфоний / А. К. Кенигсберг, Л. В. Михеева. – СПб.: Культ-информ-пресс, 2000. – 669 с.
95. Кессиди Ф. Х. От мифа к логосу / Ф. Кессиди. – М.: Мысль, 1972. – 312 с.
96. Кларин М. В. Инновации в мировой педагогике: обучение на основе исследования, игры и дискуссии (Анализ зарубежного опыта). / М. В. Кларин. – Рига: НЛЦ „Эксперимент”, 1998. – 180 с.
97. Книга вчителя дисциплін художньо-естетичного циклу: довідково-методичне видання / [упоряд.: М. С. Демчишин, О. В. Гайдамака]. – Х.: ГОРСІНГ ПЛЮС, 2006. – 768 с.
98. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. – М.: Музыка, 1967. – 358 с.
99. Колесникова И. А. Основы технологической культуры педагога: науч.-метод. пособие [для системы повышения квалификации работников образования] / И. А. Колесникова. – СПб.: Изд-во

- „Дрофа” Санкт-Петербург, 2003. – 205 с.
100. Коллингвуд Р. Принципы искусства (теория воображения). / Р. Коллингвуд. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 328 с.
101. Кон И. С. Ребенок и общество / И. С. Кон. – М.: Академия, 2003. – 336 с.
102. Конен В. Д. Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии / В. Д. Конен. – М.: Музыка, 1975. – 376 с.
103. Концепція художньо-естетичного виховання учнів у ЗНЗ. Комплексна програма художньо-естетичного виховання у загальноосвітніх та позашкільних навчальних закладах // Інф. збірник МОН України. – 2004. – №10. – 32 с.
104. Копылова А. В. Планирование уроков по мировой художественной культуре / А. В. Копылова. – М.: МСК Изд-во „А3”, 1999. – 71 с.
105. Копылова А. В. Технология урока искусства: в 2-х кн. / А. В. Копылова. – М.: МСК Изд-во „А3”, 2004. – Кн. 1. – 340 с.
106. Коротаева Е. В. Обучающие технологии в познавательной деятельности школьников / Е. В. Коротаева. – М.: Сентябрь, 2003. – 176 с.
107. Коррель П. Рассуждения о трагедии и о способах трактовки ее согласно законам правдоподобия или необходимости [пер. Н. П. Козловой]. – М.: Московский рабочий, 1984. – 84 с.
108. Кроче Б. Эстетика как общая наука о выражении и общая лингвистика / Б. Кроче. – М.: Intrada, 2000. – 171 с.
109. Кульневич С. В. Не совсем обычный урок: практич. пособие [для учителей, студентов средних и высших педагогических учебных заведений, слушателей ИПК] / С. В. Кульневич, Т. П. Лакоценина. – Ростов-на-Дону: Изд-во „Учитель”, 2001. – 176 с.
110. Кульневич С. В. Современный урок. Часть 4: научно-практич. пособие [для учителей, методистов, руководителей учебных заведений, студентов пед. учебн. заведений, слушателей ИПК] / С. В. Кульневич, Т. П. Лакоценина, Л. М. Оганезова. – Ростов-на-Дону: Изд-во „Учитель”, 2007. – 240 с.
111. Кульневич С. В. Современный урок. Часть 5: научно-практич.

- пособие [для учителей, методистов, руководителей учебных заведений, студентов пед. учебн. заведений, слушателей ИПК] / С. В. Кульневич, Т. П. Лакоценина, Л. М. Оганезова. – Ростов-на-Дону: Изд-во „Учитель”, 2007. – 208 с.
112. Кульневич С. В. Современный урок. Часть II: научно-практич. пособие [для учителей, методистов, руководителей учебных заведений, студентов пед. учебн. заведений, слушателей ИПК] / С. В. Кульневич, Т. П. Лакоценина. – Ростов-на-Дону: Изд-во „Учитель”, 2005. – 288 с.
113. Курушина Т. А. Музыка. 1-6 классы: творческое развитие учащихся: [конспекты уроков] / Т. А. Курушина. – Волгоград: Учитель, 2009. – 87 с.
114. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII-XVIII веков / Т. Кюрегян. – М.: ТЦ „Сфера”, 1998. – 344 с.
115. Лернер И. Я. Дидактические основы методов обучения / И. Я. Лернер. – М., 1981. – С. 186.
116. Лессинг Г. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / Г. Лессинг. – М.: Эксмо, 2012. – 288 с.
117. Ливанова Т. Н. История западно-европейской музыки до 1789 г. / Т. Н. Ливанова. – М.: Музыка, 1983. – 622 с.
118. Линник Ю. С. Космос русского праздника / Ю. С. Линник. – Петрозаводск, МПГ, 2006. – 72 с.
119. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: История и современность / М. Лобанова. – М.: Советский композитор, 1990. – 312 с.
120. Лобанова М. Н. Западноевропейское барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Н. Лобанова. – М.: Музыка, 1994. – 320 с.
121. Лосев А. Ф. Диалектика мифа / А. Ф. Лосев. – М.: Академический проект, 1990. – 304 с.
122. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф / А. Ф. Лосев. – М.: Изд-во МГУ, 1982. – 472 с.
123. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика / А. Ф. Лосев. – М.: Искусство, 1975. – 776 с.
124. Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии / А. Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1993. – 962.

125. Лосев А. Ф. Художественный канон как проблема стиля / А. Ф. Лосев // Вопросы эстетики. – 1964. – № 6. – С. 351-399.
126. Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля / А. Ф. Лосев. – К.: Collegium, Киевская академия евробизнеса, 1994. – 286 с.
127. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. История античной эстетики, том IV / А. Лосев. – М.: АСТ, 2000. – 878 с.
128. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике и искусству / Ю. М. Лотман. – СПб.: Академический проект, 2002. – 544 с.
129. Лук'янова М. І. Особистісно-орієнтований урок: конструювання та діагностика / М. І. Лук'янова, Н. А. Разіна та ін. – Х.: Веста: Видавництво „Ранок”, 2007. – 176 с.
130. Малыгин А. Мифологическое мышление как феномен современного общества [Электронный ресурс] / А. Малыгин. – Режим доступа: <http://www.superidea.ru/2007/11/29/mifol.html>
131. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений / Л. Мазель, В. Цуккерман. – М.: Музыка, 1967. – 751 с.
132. Масол Л. М. Загальна мистецька освіта: теорія і практика: [монографія] / Л. М. Масол. – К.: Промінь, 2006. – 432 с.
133. Медушевский В. В. Духовно-нравственный анализ музыки [пособие для студентов (и педагогов) педвузов]. – М., 2001 [Электронный ресурс] / В. В. Медушевский. – Режим доступа: [http://www.portal-slovo.ru/rus/art/199/9642/\\$print_all.html](http://www.portal-slovo.ru/rus/art/199/9642/$print_all.html)
134. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки / В. В. Медушевский. – М.: Композитор, 1993. – 262с.
135. Медушевский В. В. Музыковедение: проблема духовности / В. В. Медушевский // Советская музыка. – 1988. – № 5. – С.6-15.
136. Методика навчання мистецтва у початковій школі: посібник для вчителів / [Л. М. Масол, О. В. Гайдамака, Є. В. Белкіна та ін.]. – Х.: Веста: Видавництво „Ранок”, 2006. – 256 с.
137. Милитинский Е. М. Структура волшебной сказки / Е. М. Милитинский, С. Ю. Неклюдов, Е. С. Новик, Д. М. Сегал. – М.: РГГУ, 2001. – 236 с.
138. Михайлов М. Стиль в музыке / М. Михайлов. – Л.: Музыка, 1981. – 264 с.

139. Мішедченко В. В. Методика музичного виховання: [курс лекцій] / В. В. Мішедченко. – Глухів: РВВ ГДПУ, 2005. – 123 с.
140. Музыка. 1-7 классы: тематические беседы, театрализованные концерты, музыкальная игротка / [авт.-сост. Е. Н. Арсенина]. – Волгоград: Учитель, 2009. – 205 с.
141. Музыка. 2-8 классы. Художественно-образное развитие школьников: разработки уроков / [авт.-сост. Н. Б. Абудеева, Л. П. Карпушина]. – Волгоград: Учитель, 2010. – 157 с.
142. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. – М.: Музыка, 1966. – 574 с.
143. Музыкальная эстетика стран Востока / [общ. ред. и авт. вст. ст. В. П. Шестакова]. – М.: Музыка, 1967. – 414 с.
144. Музыкальное образование в школе: учебн. пособие для студентов муз. факультетов и средних пед. учебных заведений / [Л. В. Школяр, В. А. Школяр, Е. Д. Критская и др.]; под ред. Л. В. Школяр. – М.: Изд. дом „Академия”, 2001. – 232 с.
145. Мэй Р. Мужество творить. Очерк психологии творчества / Р. Мэй. – М.: Институт общегуманитарных исследований, 2008. – 160 с.
146. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции / Е. Назайкинский. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
147. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия / Е. Назайкинский. – М.: Музыка, 1972. – 383 с.
148. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке [уч. пособие для студ. высш. учеб. заведений]. / Е. Назайкинский – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
149. Назарова Л. Д. Искусство как метод преподавания различных дисциплин / Л. Д. Назарова. – М.: ТЦ Сфера, 2009. – 128 с.
150. Никитин Б. П. Ступеньки творчества, или Развивающие игры. – 3-е изд. / Б. П. Никитин. – М.: Просвещение, 1990. – 160 с.
151. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла. Казус Вагнер. Антихрист. *Esse Homo* / Ф. Ницше. – М.: Харвест, 2007. – 880 с.
152. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Ф. Ницше. – М.: Азбука-Классика, 2005. – 208 с.
153. Новалис. Новалис сам о себе / Новалис. – Новосибирск: Урал

- ЛТД, 1998. – 334 с.
154. Новалис. Фрагменты / Новалис // Литературные манифесты западноевропейских романтиков под ред. А. С. Дмитриева. – М.: Изд-во Московского университета, 1980. – С.94-107.
155. Огороднов Д. Е. Музыкально-певческое воспитание в общеобразовательной школе. – 3-е изд. / – К.: Музична Україна, 1989. – 164 с.
156. Очеретовская Н. Содержание и форма в музыке / Н. Очеретовская. – Л.: Музыка, 1985. – 112 с.
157. Паустовский К. Стальное колечко. Сказки. Рассказы. Повести. – М.: Эксмо, 2012. – 64 с.
158. Пахомова Н. Ю. Метод учебного проекта в образовательном учреждении: [пособие для учителей и студентов пед. вузов] / Н. Ю. Пахомова. – М.: АРКТИ, 2010. – 112 с.
159. Печерська С. П. Уроки музики в початкових класах: [навч. посібник] / С. П. Печерська. – К.: Либідь, 2001. – 272 с.
160. Питюков В. Ю. Основы педагогической технологии [учеб.-практич. пособие] / В. Ю. Питюков. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: „Гном-Пресс”, Московское городское педагогическое общество, 1999. – 192 с.
161. Платон. Государство / Платон. – М.: Наука, 2005. – 576 с.
162. Португалов К. П. Серьезная музыка в школе / К. П. Португалов. – М.: Просвещение, 1974. – 127 с.
163. Програми для середньої загальноосвітньої школи. 1-4 класи. – К.: Початкова школа, 2006. – 432 с.
164. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – Л.: Изд-во ЛГУ. 1986 – 364 с.
165. Пропп В. Я. Фольклор и действительность / В. Я. Пропп – М.: Наука, 1989. – 233 с.
166. Равель в зеркале своих писем [сост. М. Жерар и Р.Шалю]. – Л.: Музыка, 1988.
167. Разумовская О. Зарубежные композиторы. Биографии, викторины, кроссворды / О. Разумовская. – М.: Айрис-Пресс, 2008. – 176 с.
168. Рогаль-Левицкий Д. Р. Беседы об оркестре / Д. Р. Рогаль-

- Левицкий. – М.: Госмузиздат, 1961. – 287 с.
169. Розанов В. В. Сочинения / В. В. Розанов. – М.: Республика, 1990. – 671 с.
170. Розеншильд К. Музыка во Франции XVII - начала XVIII века / К. Розеншильд. – М.: Музыка, 1979. – 168 с.
171. Сафронова Л. А. О проблемах идентичности / Л. А. Сафронова // Культура сквозь призму идентичности. – М.: Индрик, 2006. – С.8-24.
172. Самин Д. К. 100 великих композиторов / Д. К. Семин. – М.: 2008. – 165 с.
173. Сегеда Н. А. Професійний розвиток викладача музичного мистецтва: історія, методологія, теорія: [монографія] / Н. А. Сегеда. – К.: НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2011. – 273 с.
174. Селевко Г. К. Воспитательные технологии / Г. К. Селевко. – М.: НИИ школьных технологий, 2005. – 320 с. – (Серия „Энциклопедия образовательных технологий”.)
175. Скребков С. Анализ музыкальных произведений / С. Скребков. – М.: Музгиз, 1958. – 330с.
176. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. Скребков. – М.: Музыка, 1973. – 446 с.
177. Смолина Е. А. Современный урок музыки: творческие приемы и задания / Е. А. Смолина. – Ярославль: Академия развития, 2007. – 128 с.
178. Соллертинский И. И. Избранные статьи о музыке / И. И. Соллертинский. – Л.: Искусство, 1946. – 142 с.
179. Соллертинский И. И. Исторические этюды / И. И. Соллертинский. – Л.: Государственное музыкальное издательство, 1963. – 397 с.
180. Соловьев В. С. Общий смысл искусства. Враг с востока. Первый шаг к положительной эстетике. Тайна прогресса. Идея человечества у Августа Конта / В. С. Соловьев. – М.: Директ-Медиа, 2008. – 130 с.
181. Соловьев В. С. Оправдание добра / В. С. Соловьев. – М.: Институт русской цивилизации, Алгоритм, 2012. – 656 с.
182. Струве Б. А. Процесс формирования виол и скрипок

- / Б. А. Струве. – М.: МузГиз, 1959. – 297 с.
183. Суковкин В. Рассказы о великих композиторах / В. Суковкин, Н. Алешина, Е. Орлов. – М.: Белый город, 2010. – 192 с.
184. Сучасний урок. Інтерактивні технології навчання: [наук.-метод. посібник] / О. Пометун, Л. Пироженко; за ред. О. Пометун. – К.: А.С.К., 2006. – 192 с.
185. Татаркевич В. История шести понятий / В. Татаркевич. – М.: Дом интеллектуальной книги, 2002. – 376 с.
186. Традиции и новаторство в музыкально-эстетическом образовании: материалы Международной конференции [„Теория и практика музыкального образования: исторический аспект, современное состояние и перспективы развития”] / под. ред. Е. Критской, Л. Школяр. – М.: Флинта, 1999. – 296 с.
187. Федій О. А. Естетотерапія [навчальний посібник] / О. А. Федій. – К.: Центр учбової літератури, 2007. – 256 с.
188. Ферман В. Э. Оперный театр / В. Э. Ферман. – М.: МУЗГИЗ, 1961. – 360 с.
189. Хайдеггер М. Бытие и время [пер. с нем. В.В. Бибихина] / М. Хайдеггер. – Харьков: Фолио, 2003. – 503 с.
190. Хайдеггер М. Письмо о гуманизме // Бытие и время: Статьи и выступления [пер. с нем.] / М.Хайдеггер. – М.: Республика, 1993. – С. 192-220.
191. Хейзинга Й. Homo ludens. Статьи по истории культуры. [пер., сост. и вступ. ст. Д. В. Сильвестрова; коммент. Д. Э. Харитоновича]. / Й. Хейзинга. – М.: Азбука-Классика, 2007. – 384.
192. Холопова В. Музыка как вид искусства [учебное пособие]. / В. Холопова. – СПб.: Изд-во „Лань”, 2000. – 319 с.
193. Холопова В. Форма музыкальных произведений / В. Холопова. – СПб. Изд-во „Лань”, 2001. – 490 с.
194. Чередниченко Т.В. Музыка в истории культуры / Т. В. Чередниченко. – Долгопрудный: Аллегротресс, 1994. – 334с.
195. Шапиро М. Стиль / М. Шапиро // Советское искусствознание. – 1988. – №24. – С.385-430.

196. Шапошников Б. Эстетика числа и циркуля. Неоклассицизм в современной живописи / Б. Шапошников. – М.: Работник просвещения, 1929. – 85 с.
197. Шаталов В. Ф. Педагогическая проза. Из опыта работы школ Донецка / В. Ф. Шаталов – М.: Педагогика, 1980. – 94 с.
198. Шаталов В. Ф. Эксперимент продолжается / В. Ф. Шаталов. – Донецк: Сталкер, 1998. – 396 с.
199. Шацкая В. Н. Музыка в школе / В. Н. Шацкая. – М.: Изд-во Академии педагогических наук РСФСР, 1950. – 176 с.
200. Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства / Ф. В. Й. Шеллинг. – М.: Искусство, 1966. – 487 с.
201. Шестов Л. Апофеоз беспочвенности / Л. Шестов. – М.: Азбука-Классика, 2011. – 224 с.
202. Шефтсбери Э. Эстетические опыты / Э. Шефтсбери. – М.: Искусство, 1975. – 543 с.
203. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека / Ф. Шиллер. – М.: Директ-Медиа, 2007. – 200 с.
204. Шиллер Ф. Статьи по эстетике / Ф. Шиллер. – М.: Academia, 1935. – 674 с.
205. Шкловский В. О теории прозы / В. Шкловский. – М.: Советский писатель. 1983. – 384 с.
206. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика / Ф. Шлегель. – М.: Искусство, 1983. – 927 с.
207. Шлейермахер Ф. Академические речи 1829 года / Ф. Шлейермахер. – М.: Науч. изд., 1987. – 218 с.
208. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века / Г. Шнеерсон. – М.: Музыка, 1964. – 623 с.
209. Шпет Г. Сочинения / Г. Шпет. – М.: Правда, 1989. – 608 с.
210. Эльконин Д. Б. Детская психология. – 4-е изд. – М.: Издательский центр „Академия”, 2007. – 384 с.
211. Эльконин Д. Б. Психология игры / Д. Б. Эльконин. – М.: Директ-Медиа, 2008. – 703 с.
212. Эстетическое воспитание: опыт, проблемы, перспективы (Ежегодник Института худ. образования РАО). – М., 2002. – 136 с.

213. Якимчук С. Методика музичного виховання: [навчальний посібник] / С. Якимчук. – Рівне, 2003. – 160 с.
214. Яковлев Е. Искусство и мировые религии / Е. Яковлев. – М.: Высшая школа, 1977. – 224 с.
215. Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис / Э. Эриксон. – М.: Флинта, МПСИ, Прогресс, 2006. – 352 с.

Навчальне видання

Волков Олександр Григорович

**ВИРАЗНІСТЬ, ТВОРЧІСТЬ І СТИЛЬ: КОНЦЕПЦІЯ
МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ**

Науковий редактор В. А. Волкова.

Художній редактор В. А. Волкова.

Комп'ютерна верстка Д. С. Ісаков

Корректор В. А. Волкова

Підписано до друку 13.03.2018. Формат 60x84 1/16.

Папір офсетний. Наклад 100 примірників.

Замовлення № 75

Видавець і виготовлювач ПП Верескун В.М.

Видавничо-поліграфічний центр «Люкс»

м. Мелітополь, вул. М. Грушевського, 10, тел.: (0619) 44-45-11

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи

до Державного реєстру видавців, виробників

і розповсюджувачів видавничої продукції

від 11.06.2002 р. серія ДК № 1125