

ного закладу (факультету, кафедри) повинна відповідати змістові навчання і характерові дидактичного процесу.

Висновки. Дидактичні принципи є вихідними положеннями будь-якого процесу навчання. Застосування у викладанні креслення загальних принципів навчання має свій конкретний прояв, свої особливості, що впливають зі специфіки дисципліни, її освітніх і виховних завдань. Наведені результати аналізу не претендують на завершеність і знайдуть подальший розвиток у розробці проблеми.

Література

1. Артемьева Е.Ю. Психология субъективной семантики / Е.Ю. Артемьева. – М. : Издательство ЛКИ, 2007. – 136 с.
2. Бабанский Ю.К. Оптимизация учебно-воспитательного процесса : метод. основы / Ю.К. Бабанский. – М. : Просвещение, 1982. – 193 с.
3. Беспалько В.П. Слагаемые педагогической технологии / В.П. Беспалько. – М. : Педагогика, 1989. – 190 с.
4. Вербицкий А.А. Активное обучение в высшей школе: контекстный подход / А.А. Вербицкий. – М. : Высш. шк., 1991. – 207 с.
5. Гончаренко С.У. Український педагогічний словник / С.У. Гончаренко. – К. : Либідь, 1997. – 376 с.
6. Горошенко А.М. Ценностные ориентации иностранных студентов и особенности учебно-воспитательного процесса с представителями разных национальных регионов : дис... канд. пед. наук / А.М. Горошенко. – Л., 1985. – 210 с.
7. Довгодько Т.І. Особливості пропедевтичної підготовки студентів-іноземців та їх психолого-педагогічна адаптація у науковому середовищі вищих навчальних закладів / Т.І. Довгодько // Реализация традиционных методов и поиск инноваций в процессе подготовки иностранных студентов в современном высшем учебном заведении : материалы международной научно-методической конференции. – Харьков : НТУ “ХП”, 2008. – 362 с.
8. Оконь В. Введение в общую дидактику / В. Оконь. – М. : Высш. шк., 1990. – 382 с.
9. Основи педагогіки вищої школи : навч. посіб. / Л.Л. Товажнянский, А.Г. Романовский, О.С. Пономарьев та ін. – Х. : НТУ “ХП”, 2005. – 600 с.
10. Палка О.В. Підготовка іноземних студентів вищих навчальних закладів технічного профілю України до вивчення професійної лексики : дис...канд. пед. наук / О.В. Палка. – К., 2002. – 234 с.
11. Рибаченко Л.І. Підготовка іноземних студентів у навчальних закладах України (1946–2000 рр.) : дис... канд. пед. наук / Л.І. Рибаченко. – Донецьк, 2000. – 212 с.
12. Селіверстов С.І. Соціально-педагогічні умови адаптації студентів до навчання у вищому навчальному закладі : дис...канд. пед. наук / С.І. Селіверстов. – К., 2000. – 188 с.
13. Сладких И.А. Этнопсихологический аспект адаптации африканских студентов в Украине / И.А. Сладких // Проблемы та перспективи формування національної гуманітарно-технічної еліти : зб. наук. праць. – Х. : НТУ “ХП”, 2008. – Вип. 18 (22). – С. 259–272.
14. Сладких И.А. Личностно-ориентированный подход в обучении студентов-иностранцев в связи с новыми мировыми тенденциями / И.А. Сладких // Проблемы та перспективи формування національної гуманітарно-технічної еліти : збірник наукових праць. – Х. : НТУ “ХП”, 2006. – Вип. 12 (16). – С. 268–276.
15. Ушинский К.Д. Собр. соч. / К.Д. Ушинский. – М. : Изд-во АПН РСФСР, 1949. – Т. 9. – 248 с.

СОКОЛОВА А.В.

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ДИТЯЧОГО ХОРОВОГО ВИХОВАННЯ В НАРОДНІЙ РЕСПУБЛІЦІ БОЛГАРІЯ (20–70-ТІ РОКИ ХХ СТОЛІТТЯ)

Кожна країна, спираючись на особливості соціально-економічної, політичної та освітньої систем, вільно і самостійно розвиває кращі традиції своєї культури, свій духовний потенціал. Разом з тим значну роль у цьому процесі відіграє використання кращих світових надбань. Важливість зазначеного підкреслюється в Націо-

нальній доктрині розвитку освіти в Україні. Одним із пріоритетних напрямів у документі визначається розробка теоретико-методичних аспектів національної системи виховання з урахуванням вітчизняного та зарубіжного досвіду, зокрема в організації музичної освіти і виховання як важливої ланки виховного процесу.

Вивчення й аналіз зарубіжних систем музичної освіти і виховання, як сучасності, так і в минулого, педагогічних традицій і кращих здобутків культурно-освітньої спадщини сприятиме збагаченню вітчизняної освіти і культури. У зв'язку із цим на особливу увагу заслуговує досвід з формування дитячої хорової культури, нагромаджений системою музичного виховання Болгарії в досліджуваній період.

Результати дослідження систем музичного виховання різних країн світу взагалі та Народної Республіки Болгарії зокрема висвітлено в посібнику “Методика музичного виховання” О. Апраксіної (1983). Питанням становлення західноєвропейської педагогіки, аналізу її найважливіших досягнень присвячено навчальний посібник О. Ростовського; проблеми загальної музичної освіти дітей шкільного віку гуманістичної спрямованості в історії європейської культури розглядаються С. Горбенком. Однак багатий досвід болгарських педагогів-музикантів з формування дитячої хорової освіти і виховання в означений період залишився поза увагою сучасних дослідників.

Метаю статті – висвітлити особливості формування дитячої хорової культури у Народній Республіці Болгарії у 20–70-ті рр. ХХ ст.

Спираючись на погляди, теоретичні доробки та практичні надбання представників наукової й музично-педагогічної думки Болгарії (Б. Бочева, М. Букурештлієва, Г. Гайтанджієва, Ц. Колева, С. Кристевої, І. Песєва, К. Стоянова та ін.), можна стверджувати, що питання формування музичної взагалі та хорової культури зокрема займали в досліджуваній період значне місце у розвитку підростаючого покоління. Разом з тим науковці зазначають, що найбільшого розвитку вони набули у 60-ті рр. ХХ ст., коли проблеми музичного виховання стали складовою державної політики.

Вивчення та аналіз музично-педагогічної і мистецтвознавчої літератури [1–8] свідчить, що, починаючи з другої половини ХХ ст., завдання співацького навчання країни полягали у формуванні навичок сприйняття і виконання музики; розвитку художнього смаку, естетичного почуття та потреби; розширенні загальної музичної культури учнів. Вони спрямовувались на виховання нової людини, “майбутнього будівника комунізму” [1, с. 195]. Значного поширення набули шкільні та позашкільні форми роботи.

Розкриваючи особливості організації співу в школі, Ц. Колев, старший шкільний інспектор співу та музики при Міністерстві освіти і культури Народної Республіки Болгарії, відзначав, що за навчальним планом уроки музики проводилися: 2–6 класи – по дві години; 7–9 – по одному уроку на тиждень; а в 10–12 – факультативні заняття по дві години на тиждень. Заняття у першому (підготовчому) класі проходили щодня, основними видами роботи були: спів – виключно по слуху, ігри та хороводи із співом під музику. З другого класу починалося більш систематичне навчання, з шостого – діти вже знайомилися з основними жанрами та розвитком музичної культури Болгарії, а знання в галузі світової музики, класичних музичних жанрів тощо. учні отримували з дев'ятого класу [5, с. 100].

Становлення національних рис методики хорової освіти і виховання відбувалося поступово і було пов'язано з діяльністю ряду болгарських педагогів-музикантів. Засновником системи дитячої хорової освіти можна вважати Бориса

Тричкова (1881–1944) – педагога, який усе своє життя присвятив музично-педагогічній роботі в різних школах Болгарії. Він вважав, що хоровий спів є найбільш доступним і дієвим засобом виховання не тільки підростаючого покоління, а й усього народу. На його думку, у кожної людини необхідно розвинути закладені в ній природою прагнення та любов до співу, навички вільного володіння пісенним текстом шляхом навчання співу з нот, що сприятиме формуванню якомога вищого рівня національної хорової культури.

Така спрямованість сприяла розробці педагогом системи методів навчання хоровому співу – “східці” (російською “столбиця”, “лестница”), що ґрунтувалася на принципах систематичності і послідовності, наочності, активності й самоактивності, аналізу і синтезу [6, с. 28]. Перше видання посібника “Східці” вийшло друком у 1923 р., і майже з того часу цей метод дістав значного поширення в хоровій педагогіці як Болгарії, так і далеко за її межами.

Вивчення та аналіз музично-педагогічної літератури свідчать, що після революції 1944 р., враховуючи кращі здобутки світового та національного досвіду, в системі музичного виховання Болгарії відбулася переоцінка музично-педагогічної спадщини, в результаті якої визначились нові форми і методи роботи. У зв’язку із цим з другої половини ХХ ст. “східці” використовуються в хоровій практиці тільки на початковому етапі навчання дітей хорового співу. Проте і сьогодні метод навчання хорового співу Б. Тричкова не втратив своєї актуальності, а тому заслуговує на детальне вивчення.

В основі системи Б. Тричкова лежить цілеспрямоване, поетапне оволодіння дітьми хоровим співом, починаючи з дошкільного віку (у дитячому садку і сім’ї), і кожна наступна форма роботи є новою сходинкою в опануванні хоровою справою. До основних завдань формування хорової культури в дошкільнят педагог зараховував: виховання любові до співу й музики, розвиток “живого” ритмічного почуття і тональних слухових уявлень, що ґрунтуються на особливостях європейської та народної музики. Він наголошував, що цілеспрямоване і методично правильне навчання хорового співу в даному віці буде міцним фундаментом для здійснення свідомого співу в школі.

У термін “східці” включалося три значення: гама (східці звукоряду), наочний посібник (графічне звуковисотне зображення східців) та метод [6, с. 27]. Розглядаючи спів як складний психологічний і психофізичний процес, педагог зазначав, що під час навчання співу треба виробляти в учнів навички свідомого ставлення не тільки до слухового і зорового сприйняття музичного матеріалу, а й до власних фізіологічних відчуттів. У зв’язку із цим першорядне завдання методу полягало у виробленні в учнів координації між слухом та голосом.

Процес опанування хоровим співом педагог поділяв на два етапи: несвідомий (спів на слуху) та свідомий (спів з нот) і значне місце в кожному з них надавав ігровим формам роботи та вихованню почуття ритму. Використання музично-педагогічних ігор, як зазначав він, пробуджує і підтримує в дітей інтерес під час роботи на будь-якому етапі, сприяє підвищенню активності учнів та більш свідомому засвоєнню матеріалу в невимушеній творчій обстановці. Б. Тричков підкреслював, що застосування ігор (“гра у вчителя”, “гра в піаніно” тощо) та їх сутність повинні відповідати змісту уроку, віковим особливостям дітей, проводитись цілеспрямовано і систематично.

Виховання почуття ритму, на думку педагога, повинно передувати процесу засвоєння нотної грамоти. Він вважав за необхідне розвинути в учнях навички вимірювання тривалості музичних звуків, а найбільш дієвим – прийом відстукування

ритму (“відбивання такту ударом”). Педагог зазначав, що в ньому, на відміну від беззвучного прийому фігурного тактування за сіткою розміру, звукові удари рукою створюють “важливі для музиканта елементи ритмічного сприйняття – слухові відчуття”, які допомагають більш повноцінно і багатогранно відчувати ритм [6, с. 29].

Ураховуючи характерну для раннього шкільного віку здатність до наслідування, педагог вважав, що найбільш ефективним і природним на початковому етапі навчання хорового співу є “слухо-наслідувальний” спів – спів по слуху. Головним його завданням було вироблення в учнів тонального почуття класичної західноєвропейської мажорної гами (До-мажор) на основі розвитку слуху і голосу. Такий підхід Б. Тричков пояснював тим, що до вступу в школу слуховий досвід більшості дітей спирався, перш за все, на національне музичне мистецтво, в основі якого лежали особливості народної болгарської музики, і воно значно відрізнялося від західноєвропейського. Крім того, власний педагогічний досвід і вивчення педагогом методів навчання хорового співу (“цифрового” Е. Шеє, “Тоніка-Соль-фа” Д. Кьорвена, “Тоніка-До” А. Хундеггер), які у вихованні слуху дітей ґрунтувалися на тризвуччі, дали йому змогу стверджувати, що в історичному розвитку почуття мелодії передують почуття гармонії, а тому технічною основою співу та розвитку слуху повинна бути гама.

Педагог підкреслював, що спів на слух повинен мати цілеспрямований характер і використовуватись у всіх класах початкової школи з метою підготовки учнів до усвідомлення певних елементів музичної мови. У зв’язку із цим пропонував у викладанні теорії спиратись на практичний слуховий досвід учнів і застосовувати прийом “забігання вперед”, коли поряд із співом з нот та музичним матеріалом, що вивчався у цьому класі, учителю необхідно розучувати на слух такі пісні, в яких містяться музичні елементи, передбачені як об’єкт свідомого засвоєння в наступному навчальному році.

Завдання першого класу – підготовчого курсу слухового співу – полягало у вихованні в учнів навичок усвідомлення особливостей музичної мови пісень та їх відтворення, закріплення повної координації дитячого слуху і голосу. Серед основних прийомів виконання при розучуванні пісень та в подальшій хоровій роботі найбільш ефективними, на думку педагога, є:

- спів із закритим ротом, який допомагає учням оволодіти своїм голосом, підкорити його собі;
- тихий спів, що виробляє звичку співати правильно;
- використання посвисту та плескань долонями для урізноманітнювання занять і стимулювання активності дітей [6, с. 31].

Треба зазначити, що вищенаведені прийоми є дієвими й педагогічно доцільними і на сучасному етапі формування у дітей хорової культури. Так, спів із закритим ротом дає учням змогу, прислуховуючись, мимоволі відчувати всі його фізіологічні рухи й, таким чином, допомагає скоріше оволодіти своїм голосом. Спів у тихій динаміці дає можливість краще чути себе, запобігає надмірному навантаженню зв’язок та сприяє вихованню у дітей навичок дбайливого ставлення до свого голосу. Використання в хоровій роботі певних рухів, нестандартних голосоутворень (посвисту, окриків тощо) вносить у педагогічний процес позитивні зміни, викликає інтерес та прагнення до творчого самовираження.

Вироблення тонального почуття мажорної гами педагог проводив дотримуючись певної систематичної послідовності (починаючи із засвоєння пісень, побудованих на трьох музичних звуках) та ґрунтуючись на нагромадженні музично-слухових уявлень (розширення тонового обсягу музичного матеріалу відбувалося завдяки включенню чергового нового ступеня гами). Крім того, Б. Тричков вважав,

що навчання співу повинно відбуватися в тісному взаємозв'язку фізіологічних відчуттів з розумовою діяльністю учнів і з огляду на це радив використовувати засоби наочності під час аналізу пісень, які вивчалися. Для свідомого відображення на пряму мелодійної лінії пісні він використовував рухи рук та графічне зображення.

З другого класу, як зазначав педагог, можна вводити свідомий спів з нот. Методику його засвоєння він проводив кількома етапами: поступовий рух звукоряду гами без стрибків, спів за ступенями гами із стрибками та спів з нот за підручником. На першому етапі, виконуючи пісні закритим ротом, учні виокремлюють у них послідовний рух і за допомогою руки та вчителя вчать відтворювати його, орієнтуючись на графічне зображення східців. Надалі, співаючи певну частину мажорної гами з назвою звукоряду (*до, ре, мі*), вони мають усвідомити їх тотожність з мелодією пісні та малюнком східців на дошці.

Важливими складовими у виробленні в учнів свідомого поступового співу, на думку Б. Тричкова, є спеціальні вправи та музичні диктанти. Вправи, які педагог радив використовувати, побудовані на систематичному ускладненні завдання, тому в роботі необхідно дотримуватись такої їх послідовності:

- 1) поступовий спів гами вгору і вниз;
- 2) послідовний спів гами може закінчуватися на будь-якому звуці, але наступну його частину необхідно починати з тоніки;
- 3) поступеневий спів із затримкою, фіксацією певного звуку з подальшим продовженням з тоніки;
- 4) поступовий спів звуків гами з повторенням будь-якого тону;
- 5) послідовний спів гами або її частини вгору чи вниз, зупинка на заданому тоні та повернення до первинного звуку [6, с. 35].

Доцільність використання музичних диктантів у навчанні співу Б. Тричков обгрунтовував необхідністю вироблення у дітей свідомого уявлення зв'язку між тоном та його назвою, тобто ноти мають стати сигналами відповідної висоти тонів у гамі. Педагог застосовував два види диктантів: усний і письмовий. Усний диктант проводився таким чином: учитель показує музичний уривок по східцях – учень відтворює його із закритим ротом, а інший учень співає, називаючи ноти. Така форма роботи збуджувала дитячий інтерес та сприяла розвитку творчої активності.

Точність і гнучкість виконання останніх вправ та безпомилкове “написання” диктантів свідчили про можливість переходу в навчанні співу до другого етапу – співу за ступенями гами із стрибками. Одне з головних його завдань, на думку Б. Тричкова, полягало у виробленні в учнів слухового уявлення за кожним окремим тоном його постійної тональної якості в міжзвуковому тональному співвідношенні. На відміну від інших методик, які базувалися на першочерговому опануванні I–VIII–I–III–V ступенями гами, в процесі усвідомлення гами До-мажор педагогом була запропонована своя послідовність I–VIII–V–VII. Використання VII ступені замість III пояснювалось тим, що саме вона, за переконанням Б. Тричкова, виступає більш яскравим показником у створенні відчуття мажорного ладу.

Цілеспрямовану й систематичну роботу із закріплення уявлення про конкретну ступень гами педагог пропонував проводити протягом 8–10 навчальних годин, доводячи її інтонування до автоматизму. Для досягнення цієї мети він використовував спеціальні вправи, в яких вся слухова і зорова увага фіксувалися тільки на одній ступені.

На слушну думку Б. Тричкова, враховуючи музичне та педагогічне значення двоголосного співу, розвитком в учнів його навичок необхідно займатися одночасно

з поступовим засвоєнням гами, тобто ще на першому етапі. З музичного боку такий спів сприяє формуванню почуття гармонії, а з педагогічного – виховує самостійність та активність дітей, закріплює вміння свідомого співу. Робота над двоголоссям проводиться за графічним зображенням сходинки, де вчитель за допомогою указки або рук показує рух кожного голосу. Розвиток двоголосного співу педагог рекомендував проводити систематично, дотримуючись такої послідовності: 1) спів на педалі – поступовий мелодійний рух одного з голосів на фоні другого, витриманого на місці; 2) спів паралельними терціями; 3) спів паралельними секстами; 4) комбінований спів, у якому використовуються запропоновані вище; 5) вільне двоголосся. На етапі навчання співу із стрибками вчитель може використовувати таку саму структуру послідовності, але наповнити її вже більш складним музичним змістом.

Розробка цього методу навчання хорового співу вимагала значних зусиль щодо пошуку пісенного матеріалу, який би відповідав необхідним вимогам. З огляду на це Б. Тричков створив музичний посібник “Початкові пісні” для шкіл, що працювали за “Східцями”. До його складу ввійшли одно-, двоголосні болгарські та пісні інших народів світу (№ 146), які були систематизовані за діапазоном, починаючи від обсягу в три тони і закінчуючи гамоподібними піснями мелодіями. З метою пристосування народних пісень до школи в деяких з них педагог змінив первинний текст, що не завжди мало позитивний результат (порушувалась єдність музики і слова).

Особливістю посібника є розміщення в ньому ритмічних вправ, частину яких рекомендувалося виконувати ще до розучування пісень за допомогою ходьби, оплесків та стуку, а частину – із співом. Значна увага в посібнику приділяється проблемі виразного, художнього виконання пісень. У зв’язку із цим автор розробив дуже докладний виконавський план деяких пісень.

На визначальну роль системи “Східці” Б. Триčkова у вихованні дитячої хорової культури та педагогічну доцільність її використання вказував Б. Бочев – народний артист Народної Республіки Болгарії, головний режисер хору “Бодра смяна”, який довгий час був учителем співів сільської народної школи. Він писав: “Перших вокальних успіхів, які дали мені змогу розпочати роботу з дитячим хором, я досяг саме у класі, працюючи за таблицею... Уроки співів, і особливо спів по нотах, були радістю для дітей і для мене” [2, с. 63]. Педагог відзначав, що завдяки “Східцям” в учнів одночасно виховуються і слух, і голос, пояснював такий позитивний результат таким: 1) при співі за таблицею діти отримують можливість концентрувати свою увагу тільки на процесі точного та свідомого інтонування звуків, а вчитель оформлює ці завдання з ритмічного боку; 2) погляд учнів спрямовується не в підручник, а на вчителя, який жестами й мовою постійно керує виконанням; 3) за таблицею можна співати на два голоси, а з учителем – і на три, що музично збагачує вправи; 4) все це робить навчання легким, успішним, емоційно забарвленим.

Опрацювання музично-педагогічної літератури [2; 7] дає право стверджувати, що значне місце в системі музичного виховання дітей у досліджуваній період, займала самодіяльна творчість. Значне її поширення В. Стойков, зав. відділом Центрального Будинку літератури і мистецтва для дітей та юнацтва м. Софії, пояснював віковими традиціями болгарської школи в галузі хорового співу.

Найбільш ефективною формою виховання дитячої хорової культури у другій половині ХХ ст., на думку Б. Бочева, були самодіяльні дитячо-юнацькі хорові школи. Одним з відомих на весь світ дитячих виконавських колективів була “Бодра смяна” – хор саме такої школи. Його спів завжди відрізнявся світлим, темброво за-

барвленим округлим звучанням, гнучкістю дитячих голосів, легким співом при досить чіткій інтонації та виконанням доволі складних, у вокальному плані, творів.

На відміну від професійних, утримання самодіяльних дитячо-юнацьких хорових шкіл вимагало менших матеріальних витрат, але вони залучали до музичного мистецтва та всебічно виховували значно більшу кількість дітей (380 учасників). Крім того, навчаючись у подібних закладах, діти оволодівали ґрунтовними знаннями та навичками, які у подальшому ставали основою їхньої професійної діяльності. Так, зі складу хору “Бодра смяна” вийшло багато людей, що назавжди пов’язали свою долю з музичним життям країни: вокалісти, інструменталісти, естрадні співаки, організатори культурної роботи, учасники дорослих професійних хорових колективів.

Вивчення та аналіз педагогічної, мистецтвознавчої літератури [2] свідчить, що завданням вокальної роботи в хорі було досягнення високої майстерності виконання. Тому відбір дітей у хор проводили дуже ретельно, трьома-чотирма етапами. Перевага віддавалась дітям з чистими і незіпсованими у вокальному плані голосами; гарним музичним слухом, пам’яттю та розвиненою емоційною чутливістю. Крім того, значна увага зверталась на якість співацького голосу: його тембр (світлий, дзвінкий, приємний), силу, пластичність (наскільки голос гнучкий, “слухняний” при співі), звуковий обсяг, здатність співати легко (без напруження) та відсутність у ньому хрипоті й сиплості.

Навчання хорового співу проводяться по групах (молодша і старша) два-три рази на тиждень. Обов’язковим є заняття з сольфеджіо. Робота з формування хорової культури дітей молодшого хору здійснюється у трьох напрямках. По-перше, праця над своїм окремим репертуаром (це більш легкі пісні з яскраво вираженою тематикою тексту, відповідною теситурою), мімікою та іншими елементами сценічної майстерності. По-друге, організація сумісного із старшим хором співу більш легких, доступних у музичному та вокальному аспекті творів. По-третє, присутність учасників молодшого хору на репетиціях старшого з метою набуття слухового вокально-хорового досвіду. Під час такої слухової роботи учні вчаться чути, як народжується багатоголосся, їхні сприйняття й уявлення збагачуються ладовими, інтонаційними та метроритмічними особливостями вокально-хорової звучності. Крім того, діти привчаються до спеціальної музичної термінології, знання якої є необхідною умовою процесу спілкування й співтворчості з диригентом.

Аналіз дослідженої літератури свідчить, що у своїй музично-педагогічній діяльності Б. Бочев був не тільки прихильником системи “Східці”, а й застосовував деякі характерні для Б. Тричкова, методичні вокально-хорові прийоми, серед них: спів із закритим ротом та тихий спів. Такі прийоми, на думку педагога, привчали дітей співати без напруження та досягати інтонаційно чистого й лагідного звучання.

Значне місце в роботі над досягненням в учнів гарного та округлого звучання хору Б. Бочев надавав звуковому показу диригента: позитивному, як треба співати, і негативному, в якому непривабливі результати відкритого співу (задля більшого ефекту) декілька перебільшувалися. Крім того, враховуючи здатність до наслідування, педагог використовував такий прийом, як співацький показ зразкових хористів – дітей з природною, правильною постановкою голосу, в якому поєднувалися красиве звучання з правильно оформленим ротом і спокійним, ненапруженим обличчям. Він вважав, що при цьому немає необхідності щось пояснювати учням, достатньо сказати: “Співайте, як вони” [2, с. 67]. Неможливо погодитись з

такою точкою зору педагога, тому що вироблення у дітей свідомого процесу співу вимагає обов'язкового пояснення (що у їх виконанні правильного і яким чином вони цього досягають).

У ході дослідження з'ясовано, що одним із засобів формування хорової культури хору "Бодра смяна" було розспівування. Як зазначав Б. Бочев, воно проводилось з незначною кількістю завдань, але з постійно зростаючими вимогами. Вправи, які використовувалися при розспівуванні, спрямовувалися на вироблення єдиної звукової лінії (робота над диханням); округлого звучання відкритих голосних (склади *ме-а, мі-а, ме-о, мі-о* співаються *legato* так, щоб широкі *А, О* проспівувалися безпосередньо після вузьких *Е, І* та звучали м'яко, прикрито). Варто зазначити, що одне із завдань розспівування керівники хору вбачали у розширенні діапазону дитячих голосів. Тільки у хорових вправах, на відміну від хорового репертуару, використовувались більш високі та низькі звуки, які вводились дуже поступово при ретельному спостереженні викладача.

Значну роль у формуванні хорової культури учасників хору відігравали сумісні відвідування або прослуховування (у запису) концертів та виступів різних хорових колективів з наступним обговоренням позитивних і негативних особливостей виконання.

Вивчення досвіду вокально-хорової роботи в хорі свідчить про суттєву увагу, що приділяється питанням охорони дитячих голосів. Так, у своїй діяльності керівники постійно слідкують за фізичним станом дітей, намагаються уникати психічних перевантажень, які можуть виникнути внаслідок виконання пісень, що перевищують вокальні та музичні можливості хору; недостатньо впевненого вивчення твору в музичному й текстовому плані. Крім того, вони ретельно контролюють кількість репетицій і концертів (запланованих і незапланованих), під час особливої зайнятості дітей в основній школі (іспити). Педагоги зазначають, що гарний настрій дітей під час репетицій і концертів позначається на красивому "співаючому" звучанні хору, тому старанно оберігають дітей від збудження та хвилювання у цих випадках. Турбуючись про голоси учнів, керівники завжди уважно слідкують за гігієнічним станом приміщень, у яких проводяться репетиції і концерти.

Певний інтерес щодо виховання в учнів дбайливого ставлення до своїх голосів становлять правила, які існують у хорі "Бодра смяна". В них порушуються такі питання: "Як повинні одягатися хористи у різні пори року, які вікна відчиняти і закривати під час перебування в автобусах і потягах, коли дозволяється або забороняється співати поза хором" [2, с. 70].

Висновки. Узагальнення викладеного матеріалу дає можливість зробити висновок про те, що одне з головних місць у системі загального музичного виховання Болгарії у 20–70-х рр. ХХ ст. займала проблема формування дитячої хорової культури. Досягненню високих результатів у справі піднесення хорової культури країни сприяло використання (у шкільній і позашкільній роботі) педагогічно доцільної системи Б. Тричкова "Східці", досвіду відомих діячів болгарської культури та діяльності видатних дитячих колективів.

Система "Східці", що набула значного поширення в Болгарії та інших країнах світу в досліджуваний період, не втратила своєї актуальності і сьогодні. Вона спрямована на виховання у дітей любові й зацікавленості співом; розвиток музичного слуху та почуття ритму; навчання вільного співу з нот, формування духовності. Основою співацького виховання за системою Б. Тричкова є засвоєння нотної грамоти.

Здійснений аналіз дає підстави стверджувати, що тривалий спів із закритим ротом і спів у тихій динаміці – основні прийоми хорової роботи за системою Б. Тричкова та в хорі “Бодра смяна”. Вони допомагають усвідомленню процесу голосоутворення, розвивають у дітей уміння слухати себе, формують навички гарного хорового звучання, правильної вокальної культури. Використання “Східців” під час навчання хорового співу сприяє тому, що свідомість та увага дітей перебувають у постійному активному, творчому процесі.

Література

1. Апраксина О.А. Методика музикального виховання в школі : учеб. пособ. для студ. пед. ин-тов по спец. № 2119 “Музыка и пение” / К.Д. Ушинский. – М. : Просвещение, 1983. – 224 с.
2. Бочев Б. Работа с детскими голосами в хоре “Бодрая смена” / Б. Бочев // Музыкальное воспитание в странах социализма. – Л. : Музыка, 1975. – С. 61–70.
3. Букурештлийев М. Место и роль болгарского песенного фольклора в музыкально-воспитательной работе с детьми и юношеством / М. Букурештлийев // Музыкальное воспитание в современном мире : материалы IX конференции Международного общества по музыкальному воспитанию (ИСМЕ). – М., 1973. – С. 216–219.
4. Гайтанджиев Г. Легкая музыка и молодежь / Г. Гайтанджиев // Музыкальное воспитание в современном мире : материалы IX конференции Международного общества по музыкальному воспитанию (ИСМЕ). – М., 1973. – С. 219–222.
5. Колев Ц. Обучение пению в средних политехнических школах Народной Республики Болгарии / Ц. Колев // Музыкальное воспитание в школе. – М., 1963. – С. 100–105.
6. Островский А. Проблемы музыкального воспитания в странах социализма / А. Островский // Музыкальное воспитание в странах социализма. – Л. : Музыка, 1975. – С. 3–25.
7. Пеев И. Болгарский метод “Столбица” Б. Тричкова / И. Пеев, С. Кристева // Музыкальное воспитание в странах социализма. – Л. : Музыка, 1975. – С. 26–50.
8. Стойков К. Школьная музыкальная самодеятельность в Болгарии / К. Стойков // Музыкальное воспитание в современном мире : материалы IX конференции Международного общества по музыкальному воспитанию (ИСМЕ). – М., 1973. – С. 222–225.

СТАРКОВА Н.О.

РОЗВИТОК У СТУДЕНТІВ НЕМОВНИХ ВНЗ ЗДІБНОСТЕЙ ДО САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ

Головною метою навчального процесу є формування та вдосконалення навчальної компетенції, тобто “навчити себе”, у зв’язку із цим особлива увага зосереджується на автономізації навчальної діяльності студента.

Актуальність статті полягає у тому, що проблема навчання іноземних мов є дуже важливим завданням освіти і потребує різноманітних підходів і досліджень. Для педагогів необхідно знати точки зору своїх колег на цю проблему. Увага викладача зосереджується, насамперед, на відповідальності викладача за знання студентів і лише потім на відповідальності студента за свої власні знання, хоча дуже важливо, щоб відбувалася співпраця викладача та студента з відповідним розподілом відповідальності [1].

Мета статті – розглянути різноманітні точки зору на проблему автономності студента й організацію його самостійної роботи.

Проблеми організації самостійної роботи у вищих навчальних закладах досліджують такі вітчизняні вчені, як: С.У. Гончаренко, В.А. Казаков, В.І. Кривуша, Т.В. Кушнірова, М.І. Легенький, П.М. Олійник, В.М. Синьов та інші.