

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет культури і мистецтв
Кафедра музичного мистецтва

АДАПТАЦІЯ СВІТОВИХ СИСТЕМ МУЗИЧНО-ТВОРЧОГО
РОЗВИТКУ ДІТЕЙ В УМОВАХ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ
ДОШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ

Кваліфікаційна робота (проект)

на здобуття ступеня вищої освіти “магістр”

Виконав: студентка

Спеціальності 025 Музичне мистецтво

Освітньо-професійної (наукової) програми

Музичне мистецтво

Шепельова Юлія Михайлівна

Керівник доцента Чехуніна А.О.

Рецензент професор Левченко М.Г.

Херсон – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Зарубіжні системи музично-творчого розвитку дошкільнят	8
1.1. Системи музичного виховання та розвитку Е. Жак-Далькроза та К. Орфа.....	8
1.2. Системи музичного виховання та розвитку З. Кодая та М. Монтесорі.....	16
1.3. Системи музичного виховання та розвитку Ш. Судзукі та В. Коен.....	24
РОЗДІЛ 2. Радянські та вітчизняні системи музично-творчого розвитку дошкільнят	34
2.1. Системи музичного виховання та розвитку К.Г. Стеценко та М.Д. Леонтовича	34
2.2. Системи музичного виховання та розвитку Б.Л. Яворського та В.М. Верховинця.....	41
2.3. Системи музичного виховання та розвитку Б.В. Асаф'єва та Д.Б. Кабалевського.....	50
ВИСНОВКИ	57
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	70

ВСТУП

Однією із головних задач сьогодення, поставлених перед українським суспільством та державою є формування здорової, гармонійно розвиненої, вихованої та мислячої особистості. Національна доктрина розвитку освіти України визначає основною метою державної політики у галузі освіти «створення умов для розвитку особистості і творчої самореалізації кожного громадянина України» [38]. Сучасна система освіти України, як зазначено у концепції державної національної програми «Освіта (Україна XXI століття)», має забезпечити створення відповідних умов для «всебічного розвитку дитини як цілісної особистості, її здібностей і дарувань, збагачення на цій основі творчого й інтелектуального потенціалу народу, формування громадянина України, здатного до свідомого суспільного вибору» [16]. Основою для всебічного виховання повноцінної особистості дитини є освіта, культура та мистецтво, що сприяють духовному розвитку, формуванню усталеної системи високоморальних цінностей, виховують естетичний смак та розвивають розумові здібності (пам'ять, увагу, тощо).

Дитина – потенціал держави та майбутнє України. Дитина та її особистісний розвиток, художньо-естетична освіченість та вихованість є найвищою цінністю, а одним з найпріоритетніших завдань системи освіти та виховання є формування національно свідомого, патріотично налаштованого молодого покоління, здатного зберігати та примножувати культурно-мистецький здобуток українського народу. Саме з дитячого віку необхідно виховувати особистість та прививати їй відчуття прекрасного, взрощувати любов до Батьківщини та виховувати шанобливе ставлення до рідної культури та традицій, чому сприяє естетичне виховання особистості.

Саме дошкільний вік є найбільш доцільним для впровадження естетичного виховання і культурного розвитку молодого покоління, оскільки саме дошкільне дитинство є найбільш вдалим періодом залучення дитини до захопливого та прекрасного світу мистецтва. Найдоступнішим видом мистецтва для дітей є музика, оскільки вона супроводжує дитину з самого народження у вигляді колискових, що співає мати, а також є найбільш впливовим засобом естетичного виховання дошкільнят, тому що є зрозумілим для дітей та відповідає їх емоційній та чуттєвій природі. Музично-естетичний та творчий розвиток дитини відбувається у різноманітних формах та видах діяльності, що базуються на наукових ідеях видатних світових та вітчизняних музичних педагогів та науковців, серед яких: Е. Жак-Далькроз, К. Орф, З. Кодай, М. Монтесорі, В. Коен, Ш. Судзукі, Б.Л. Яворський, Д.Б. Кабалевський, Б.В. Асаф'єв, В.М. Верховинець, М.Д. Леонтович, К.Г. Стеценко та інші.

Основні завдання, мета та принципи освіти та музично-естетичного виховання дітей дошкільного віку викладені у низці важливих державних нормативно-правових актів: Законі України «Про освіту» [44], Законі України «Про дошкільну освіту» [43], Концепції розвитку дошкільної освіти в Україні [29], Національній доктрині розвитку освіти України [38], Концепції розвитку громадянського виховання особистості в умовах розвитку української освіти в Україні [28], «Базовому компоненті дошкільної освіти» [3] та інших.

Питанням музично-творчого розвитку дітей загалом та дошкільнят зокрема займалися такі науковці як: Б.В. Асаф'єв [2], Л.А. Баренбойм [5], О.А. Бодіна [8], Т.Є. Вендрова [9], Л.С. Виготський [14], О.Г. Гогоберідзе [15], А.М. Зіміна [21], Д.Б. Кабалевський [22], О.Т. Леонть'єва [33], Л.М. Масол [37], Л.В. Школяр [46] та інші.

Інтеграція основоположних ідей світових систем музично-творчого розвитку дітей в сучасну освітньо-виховну систему дошкільної освіти України становить неабиякий інтерес, що обумовлює

актуальність обраної нами теми дослідження **«Адаптація світових систем музично-творчого розвитку дітей в умовах сучасної української дошкільної освіти»**.

Мета дослідження – розглянути провідні ідеї зарубіжних та вітчизняних систем музично-творчого розвитку дітей та проаналізувати шляхи їх реалізації в сучасній дошкільній освіті України.

Об’єкт дослідження – світові системи музично-творчого розвитку дітей.

Предмет дослідження – ідеї світових систем музично-творчого розвитку дітей, впроваджені у сучасну дошкільну освіту України.

Відповідно до мети було визначено такі завдання дослідження:

1. розглянути системи музичного виховання та розвитку Е. Жак-Далькроза та К. Орфа та відображення їх основних ідей у сучасній системі дошкільної освіти України;

2. проаналізувати музично-педагогічні концепції З. Кодая та М. Монтесорі та розглянути відображення їх основних ідей у сучасній вітчизняній системі дошкільної освіти;

3. висвітити провідні ідеї педагогічних систем музичного виховання та розвитку Ш. Судзукі та В. Коен та визначити шляхи їх застосування у сучасній системі дошкільної освіти України;

4. розглянути музично-педагогічні ідеї вітчизняних композиторів-педагогів К.Г. Стеценко та М.Д. Леонтовича та виявити їх спільні риси із ідеями зарубіжних педагогів-музикантів;

5. проаналізувати основні положення систем музичного виховання та розвитку Б.Л. Яворського та В.М. Верховинця та порівняти їх основні педагогічні ідеї з педагогічними ідеями зарубіжних педагогів-музикантів;

6. визначити основні засади музично-педагогічних концепцій Б.В. Асаф’єва та Д.Б. Кабалевського та виявити їх спільні риси із ідеями зарубіжних педагогів-музикантів.

Для вирішення поставлених завдань використовувались такі **методи:**

– *теоретичний та описово-аналітичний методи*, що використовувались при опрацюванні літератури за темою дослідження, при розгляді життєвого шляху та основних педагогічних ідей зарубіжних та вітчизняних педагогів-музикантів.

– *методи аналізу і синтезу* – при порівнянні педагогічних концепцій та практичного досвіду та методичних розвідок зарубіжних та вітчизняних педагогів-музикантів.

Практичне значення дослідження полягає у тому, що матеріали даної роботи можуть бути використані для підготовки до музичних занять у дитячих закладах дошкільної освіти, підготовки лекцій, рефератів, курсових робіт. Основні положення дослідження можуть бути використані для написання методичних розробок, рекомендацій, під час викладання фахових дисциплін «Психологія і педагогіка: загальна, мистецька», «Методика викладання музичних дисциплін» тощо.

Наукова новизна роботи полягає у тому, що в дослідженні зроблено спробу докладно проаналізувати музично-педагогічні концепції та системи музичного навчання та розвитку зарубіжних та вітчизняних педагогів-музикантів та розглянуто практичний досвід та методичні рекомендації зарубіжних та вітчизняних педагогів-музикантів.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Тема даної роботи відповідає науковим програмам фахової підготовки педагогів-музикантів ступенів вищої освіти «Магістр»; навчальним планам напряму підготовки «Музичне мистецтво», тематиці та науково-дослідницькому профілю кафедри музичного мистецтва.

Апробація: Результати дослідження обговорено й схвалено на засіданні кафедри музичного мистецтва, на основі зібраних та опрацьованих матеріалів було опубліковано статтю «Провідні ідеї

концепції музичного виховання та розвитку дітей З. Кодая» у науковому збірнику «Магістерські студії» (м. Херсон, 2020). Основні положення і результати дослідження було оприлюднено на XI Усеукраїнській науково-практичній конференції «Актуальні проблеми музичної освіти в системі вищої школи» (м. Херсон, 30 жовтня 2020).

Структура роботи – робота складається зі вступу, двох розділів, шести підрозділів, висновків, списку використаної літератури та містить 76 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ЗАРУБІЖНІ СИСТЕМИ МУЗИЧНО-ТВОРЧОГО РОЗВИТКУ ДОШКІЛЬНЯТ

1.1. Системи музичного виховання та розвитку Е. Жак – Далькроза та К. Орфа

XX століття принесло в музичне мистецтво загалом та в музично-педагогічну науку зокрема чимало нововведень. Визначним етапом в історії музичної педагогіки стало виникнення та стрімкий розвиток музично-педагогічних концепцій елементарного музикування таких всесвітньовідомих зарубіжних музичних діячів та педагогів як Е. Жак-Далькроз та К. Орф, які характеризуються гуманістичною спрямованістю на єдність музики, тексту та руху. Вважаючи ритм невіддільною частиною життя людини та найважливішим формотворчим елементом музики, Е. Жак-Далькроз створив концепцію педагогіки ритму і руху, що базується на ритміці, пластиці та русі і яка у подальшому була розвинена К. Орфом. Розглянемо кожен музично-педагогічну концепцію більш детально.

Як вже було зазначено вище, засновником концепції музично-ритмічного виховання був **Еміль Жак-Далькроз** (1865-1950) – швейцарський музикант, психолог та педагог, що походив із сім'ї музикантів із Відня. По закінченню Женевської консерваторії, був учнем таких відомих західноєвропейських композиторів як Й. Штраус, Л. Деліб, А. Брукнер, С. Франк. У 1883 році, подорожуючи Францією з театральною трупю Лозаннського театру, директором якої був його кузен, та приїжджаючи до Парижу, Далькроз відвідує музичні та театральні курси. У 1886 році подорожує в якості диригента до Алжиру, що згодом стає початком педагогічних розвідок музиканта. Маючи можливість спостерігати африканські танці та вивчати їх складні

ритмічні комбінації, Далькроз дійшов висновку, що дієвим засобом розвитку музичних здібностей може стати метод використання відповідних ритмокомбінацій.

Із поверненням до Європи педагог у 1892 році отримує звання професора Женевської консерваторії по класу гармонії та сольфеджіо, де розпочинає свої пошуки методики формування відчуття метро-ритму та абсолютного слуху, вводячи так звану «ритмічну гімнастику», що згодом отримала назву «ритміка», яка полягала у використанні диригентського жесту, кроків, бігу та підстрибувань, що служили засобами ілюстрації ритмічного малюнку. На своїх заняттях Далькроз ввів такий вид діяльності як пластичні рухи, за допомогою яких студентам пропонувалось передати своє сприйняття мелодії, динаміки, ритму тощо, тобто відтворити свої почуття від прослуховування музики за допомогою свого тіла [23].

На своїх заняттях Далькроз значної уваги приділяв пластичній та музичній імпровізації, кожна з яких має відповідне завдання та певним чином сприяє розвитку музичних здібностей. Пластична імпровізація являє собою рухи тіла слухача під час прослуховування музики, за допомогою яких він передає музичний образ, сформований в його уяві. Пластична імпровізація має на меті розвиток емоційної реакції слухача на музичний твір. Мета музичної імпровізації полягає у розвитку навичок гри на фортепіано, що досягається шляхом використання методики імпровізаційних навичок із застосуванням ритмокомбінацій.

У 1890-х роках Е. Жак-Далькроз присвятив багато часу науковим дослідженням у сфері музичного виховання. У своїх педагогічних розвідках він акцентував увагу на ритмі, звуку та музичному інструменті. Педагогічний комплекс Далькроза складався з фізичних вправ, вправ для слуху та голосу, а також пошуку зв'язків між тілесними рухами та механізмом роботи певного музичного інструменту. Педагог вважав, що музику необхідно навчитись відчувати душею, проїняти

нею та відповідними почуттями, які вона пробуджує, а також навчитись відчувати її звучання та ритм.

У своїх роботах Далькроз акцентує увагу на необхідності раннього музичного виховання та загального естетичного виховання дітей, обґрунтовує доцільність введення ритміки у щоденний дитячий режим дня тим, що рух є фізичною необхідністю дитячого організму. Педагог переконаний, що ритм являється основою будь-якого виду мистецтва, а введення ритміки у дошкільну та шкільну освіту спонукає дитину цікавитись ним та пізнавати його – музику чи поезію, танець, образотворче мистецтво чи архітектуру.

Окрім застосування концепції Далькроза у педагогіці, широкого вжитку вона набула в царині музичної терапії, спрямованої на корекцію поведінкових порушень та розладів у дітей, оскільки рухи у супроводі музики мають як збуджуючий так і заспокійливий ефект. Вираження почутої музики у вигляді пластичних рухів сприяє злиттю з музикою. Така терапія музикою являється методом профілактики, лікування, реабілітації та стабілізації. Під час такої терапії відбуваються різні види діяльності: слухання, спів, музична імпровізація, пластичні рухи, їх спостереження та обговорення, які в купі позитивно впливають на емоційний розвиток особистості, сприяють активізації пізнавальних процесів та розвитку навичок комунікації, розвивають моторику та відновлюють функціонування дитячого організму [48].

Однією з найголовніших переваг полісенсорного педагогічного методу ритмічного виховання Е. Жак-Далькроза є його спрямованість на творчий розвиток особистості, на стимуляцію процесу пізнання самого себе та свого творчого потенціалу, пошуку шляхів самовираження через рух, на розвиток чуттєвого компоненту особистості, а також стимулювання її інтелектуального та духовного розвитку.

Одним із завдань методики Далькроза є необхідність навчити дитину слухати музику та сприймати її, що являється фундаментом

розвитку музичності дитини. На думку педагога, саме музичність є основою єдності музики, руху та слова, що виступає засобом формування гармонійної особистості дитини. Важливим є розвиток творчих здібностей дітей на противагу репродуктивним та наслідувальним.

Протягом тривалого проміжку часу педагогічні ідеї Далькроза не отримували підтримки у його колег та сучасників, проте педагог не полишав своїх наукових розвідок та спроб довести доцільність введення ритмічної системи виховання та підготовки в мистецьку освітню систему. Педагог орендує приміщення, у якому проводить заняття з ритміки зі своїми 46 учнями, організовує велику кількість показових занять містами Австрії, Німеччини, Швейцарії, Голландії, Франції та інших європейських країн. Зустріч Далькроза з Вольфом Дорном у 1809 році обернулася переїздом першого до Дрездена та заснуванням у селищі Геллерау Школи музики і ритму (інституту Далькроза), що була відкрита 22 квітня 1911 року. Провідною метою функціонування школи була професійна підготовка викладачів ритміки для шкіл та інститутів.

Завдяки Школі музики і ритму, Далькроз став всесвітньо відомим, а його система ритмічного виховання отримала світове визнання. У 1911 році Далькроз вперше застосував ритмічні вправи у театральному дійстві під час показу другої дії опери «Орфей» Глюка, яку було представлено на масових весняних святах у Геллерау. Ця постановка висвітлила проблему ритму на сцені, його значення у театральному мистецтві та дійстві на сцені, а також відкрила нові горизонти досліджень у цьому питанні. У 1914 році діяльність Школи музики та ритму було припинено, а з початком світової війни Далькроз був змушений повернутись з Німеччини до Женеви, яка у той час перебувала під військовою блокадою. По закінченню війни Далькрозом у Женеві було відкрито Інститут ритму.

Сучасні системи музичної освіти багатьох країн використовують ритміку Далькроза на усіх освітніх рівнях: починаючи з дошкільної освіти й закінчуючи спеціалізованими вищими навчальними закладами. Окрім цього ритміка за Далькросом використовується в якості терапевтичного засобу лікування та розвитку дітей із неврологічними порушеннями різного ступеня тяжкості, а також дітей із особливими потребами (з порушенням зору та слуху).

Найголовнішим центром досліджень та методики Далькроза являється Інститут Далькроза в Женеві, проте у Європі та США існує чимала кількість установ, що наслідують та розвивають Далькросівську концепцію ритмічного виховання.

В Україні концепція ритмічного виховання Е. Жак-Далькроза відома й застосовується у мистецькій педагогіці, музичному вихованні та як засіб різностороннього гармонійного розвитку особистості. У дошкільних та загальноосвітніх навчальних закладах методика ритмічного виховання Далькроза використовується як засіб розвитку творчих та музичних здібностей дітей, як засіб виховання любові до музичного та інших видів мистецтва. Ритмічні вправи за методикою Далькроза сприяють зміцненню опорно-рухового апарату, налагодженню роботи нервової системи дитини.

Концепція ритмічного виховання Е. Жак-Далькроза з її методом «ритмічної гімнастики» мала значний вплив на наукові погляди відомого австрійського композитора, педагога, драматурга і актора **Карла Орфа** (1895-1982), який спираючись на педагогічний досвід Далькроза та з огляду на нові течії та тенденції в хореографічному мистецтві, розробив концепцію «елементарного музикування», спрямовану на виявлення та розвиток музичних здібностей дитини через імпровізацію у музиці та рухах. Педагог розробив методику музикування, у якій поєднав такі види діяльності як спів та рух,

ритмізоване читання віршів та гра на різноманітних музичних інструментах.

Початок педагогічної діяльності К. Орфа припадає на 1924 рік та починається з моменту заснування ним разом із Доротесею Гюнтер у Мюнхені гімнастичної школи – «Günter-Schule». Саме у період активної педагогічної діяльності Орфа відбувається формування базових педагогічних поглядів композитора стосовно музичного виховання та розвитку, які фокусуються на розвитку здібностей диференційованого музичного сприймання та вираження творчої натури особистості у музиці та русі.

Педагогічні погляди К. Орфа та всі тонкощі його методики музичного навчання викладені у 5-ти томах «Schulwerk». На думку педагога музичне навчання має відбуватися шляхом стимуляції творчого розвитку дітей засобами музикування (як індивідуального так і колективного), вільної імпровізації та декламації віршів, музично-ігрової діяльності, в основі якої лежить музичний фольклор (народні пісні, поспівки, ігри тощо).

Значної уваги заслуговує спеціально сконструйований самим Орфом (спільно з К. Заксом) особливий інструментарій, який у сучасному педагогічному середовищі носить назву «інструменти Орфа» та складається з: мелодійних ударних інструментів з дерев'яними та металевими пластинками – ксилофони, металофони; немелодійних ударних інструментів – дитячі литаври, барабани, тарілочки, тон-блоки, кастаньети тощо; найпростіших духових інструментів – флейти та блок-флейти різного діапазону; смичкових інструментів – лютні, гітари, скрипки.

Доцільність використання дитячого інструментарію, створеного Орфом пояснювалась тим, що під час гри на дорослих інструментах дитина відволікається на техніку гри, що заважає повністю віддатись музикуванню та імпровізації. Окрім цього орфівський інструментарій

підходить дітям, які не мають відповідних навичок гри на тому чи іншому музичному інструменті та не є музично обдарованими [30].

Гра на елементарних музичних інструментах займає особливе місце у «Schulwerk» та розвиває вміння дитини розрізняти музичні інструменти, розпізнавати їх за тембром, порівнювати регістри тощо. Колективна гра на елементарних музичних інструментах розвиває навички гри у ансамблі, виховує відповідальність за рівень спільного звучання ансамблю. Участь дітей у театральних виступах та постановках є однією зі складових педагогічної концепції елементарного музикування Орфа, оскільки дозволяє дітям проявити свій акторський талант та свої здібності у взаємодії музики з рухами, танцями і мовленням.

Гра на цих музичних інструментах є важливою частиною методики елементарного музикування К. Орфа. У розумінні Орфа «елементарне» означає доступне – таке, що містить у собі основні рухові дії: кроки, повороти, нахили та інші, найпростіші інструменти (голос, тіло та його звуки тощо), нескладні та зрозумілі тексти та найпростіший музичний театр.

Важливим моментом методики елементарного музикування Орфа є той факт, що вона базується на ігровій діяльності. Саме ігрова діяльність, в силу вікових та психофізіологічних особливостей дитячого організму, виступає найбільш результативним засобом виховання та музичного розвитку дітей. Під час ігрової діяльності невимушена обстановка дозволяє дітям залишатися собою та бути індивідуальністю, сприяє комфортному психологічному стану дитини, що активізує розвиток емоційної сфери.

Розвитку імпровізаційних навичок, фантазії та творчого мислення сприяє розроблена Орфом методика створення дитячих пісень, п'єс і вправ, які легко піддаються видозмінюванню. Тобто імпровізація. Тлумачачи ритм як універсальний компонент, педагог пропонує до

виконання низку творчих вправ для інструментальних варіацій. Саме музична імпровізація є основою «Schulwerk» – антології музики для дітей, пісень і танців під музичний супровід ансамблю орфівських інструментів.

Основною задачею музичного виховання та розвитку дітей Орф вбачав у тому, щоб навчити дитину не тільки слухати та відтворювати почуте, а творити власний та несхожий ні на який більше музичний твір, незалежно від рівня музичних здібностей дитини. А мета «Schulwerk» направлена на моделювання ситуації створення (наприклад, свого власного музичного твору), яка втілюється в життя за допомогою ігрової діяльності.

Окрім вправ для інструментальних варіацій, «Schulwerk» містить мовленнєві вправи, виконання яких сприяє розвитку почуття ритму, тренує дикцію та артикуляцію. Одним із видів мовленнєвих вправ є декламація віршованих текстів під звучання музичного твору. Такий вид діяльності націлено на уміння усвідомити синтез звучання музики та поезії.

Вагомого значення мають музично-ритмічні вправи, що входять до «Schulwerk» та які полягають у відтворенні музики за допомогою елементарних рухів тіла. Такий вид діяльності має багато переваг. По-перше у дітей виникає можливість проявити накопичену енергію під впливом музики, позбутися неї. Такі вправи сприяють розвитку фантазії дитини, її навичок імпровізації, дитина вчиться розділяти музичний твір на частини та виокремлювати їх за допомогою рухів, вчиться реагувати на паузи та кульмінаційні моменти.

Мету посібника «Schulwerk» Орф вбачав у підготовці дітей до музичного навчання, у розвитку їх творчого мислення за допомогою триєдності музики, руху і мови. Основними принципами педагогічної системи Орфа є: креативність, варіативність та комунікативність.

Бажаючи поділитись своїм педагогічним досвідом, Орф заснував у 1962 році Інститут музичного виховання в Зальцбурзі. Інститут музичного виховання Орфа здійснював професійну підготовку музичних керівників дошкільних навчальних закладів, вчителів для загальноосвітніх шкіл, а також вчителів для дітей з вадами слуху, зору та дітей з неврологічно-психічними розладами. Інститут є досі діючим.

Музично-педагогічна концепція «елементарного музикування» К. Орфа стала дуже популярною у західноєвропейських країнах: Чехії, Польщі, Росії, Україні, Естонії, Латвії, Литві, а також у США, Канаді, Японії.

В Україні у закладах дошкільної освіти педагоги з музичного мистецтва вдало втілюють педагогічні ідеї К. Орфа у навчально-виховному процесі, намагаючись розвинути музикальність дошкільнят та виховати любов до мистецтва. На заняттях з ритміки та під час проведення свят, діти використовують такі елементарні музичні інструменти як: різноманітні «шурхунчики», зроблені з паперу, целофану тощо; металеві чи дерев'яні дзвіночки та брязкальця; бубни, ложки, звукові коробочки, заповнені крупами тощо. Виконання пісень дітьми супроводжується елементарними рухами тіла, що імітують, наприклад, рослини, природні явища, рухи та поведінку тварин тощо.

1.2. Системи музичного виховання та розвитку З. Кодая та М. Монтессорі

Вагомий внесок у розвиток світової музичної педагогіки та музичної освіти зробив видатний угорський композитор, фольклорист, педагог та громадський діяч – **Золтан Кодай** (1882-1967), що народився у сім'ї працівника залізної дороги у старовинному місті Кечкемет, розташованому на південному сході від Будапешту. У 3-річному віці сім'я майбутнього діяча музичного мистецтва переїхала до невеличкого

поселення Галанта, яке характеризувалось відданістю патріархальній моделі життя та ведення побуту, збереженням старовинних звичаїв, традицій та національних костюмів, тремтливим ставленням до народних пісень, фольклору та гри на музичних інструментах. Саме цей етап життя Кодая, спостереження з раннього дитинства за відданою любов'ю до традицій та народних здобутків прищепили майбутньому композитору та педагогу любов до батьківщини та свого народу та відіграли сутнісну роль у формуванні педагогічних поглядів композитора.

У роки навчання у Будапештській Музичній академії Кодай знайомиться з Бела Бартоком, з яким згодом стає добрими друзями і з яким пізніше започатковує нову школу угорської музики. Дружба між двома видатними композиторами також залишить помітний слід у творчій та педагогічній діяльності Кодая. Починаючи з 1906 року Барток та Кодай тісно співпрацювали у сфері музичної фольклористики, що згодом призвело до виникнення збірки «20 угорських народних пісень для голосу з фортепіано» під авторством обох композиторів. Значний інтерес до фольклору, народної творчості та пісенності знайшли своє відображення у педагогічних поглядах обох музикантів.

Унікальна музично-виховна концепція З. Кодая базується на ідеї, яка вбачає народну музику та фольклор (як національний так і фольклор інших народів світу) основою музичного виховання та музичної культури нації. Педагог вважав, що лише за допомогою народної творчості, у якій відображається національна спадщина та культурний здобуток, укорінені високі моральні якості народу, у якій висвітлено правила життя та традиції, можливо виховати думаючу та національно свідому особистість, привити їй правильні цінності, уявлення про красиве та добре, прищепити любов до музики та мистецтва. Кодай вважав, що розвиток ладогармонійного та звуковисотного слуху шляхом відносної сольмізації, опанування нотної грамоти та шляхи подолання

музично-педагогічних проблем мали відбуватись на основі національної традиції. Провідну роль у музичному вихованні за методикою З. Кодая займає народна пісня, якою, подібно рідній мові, необхідно оволодівати з раннього дитинства.

З огляду на те, що саме народна пісня була провідною одиницею методики музичного навчання Кодая, основним видом діяльності на музичних заняттях педагога став хорový спів. Регулярна практика музикування, на думку Кодая, є секретом високої музичної культури, основною засадою музичного виховання та сприяє розумінню музики.

Хоровому співу надавалось визначальне значення, оскільки він сприяв розвитку музичного слуху, музичного сприйняття та розумінню музичних процесів. Окрім цього, на думку педагога, використання під час хорового виконання найдоступнішого людині музичного інструменту – голосу, сприяє активному залученню учнів до музичної діяльності, а спів є найбільш ефективним засобом розвитку ладового слуху, який є основою музикальності. З огляду на це, введення інструментальної музики в програму на початковому етапі навчання Кодай вважав недоцільним, а отже залучення інструментальної музики та ознайомлення дітей з пісенним фольклором інших народів відбувалось починаючи з 3-4 класів загальноосвітньої школи.

Головне завдання навчання дітей музичної грамоти З. Кодай вбачав у вихованні навички співу по нотах та запису мелодії по слуху, оскільки ці види діяльності сприяли успішному оволодінню народним пісенним фольклором та навичками хорового співу. Педагог вважав, що розвиток музичної культури особистості можливий лише за умови коли дитина почне «читати ноти так, як доросла людина читає книги, беззвучно, але з повним уявленням звучання» [26, с. 38]. Для більш стрімкого розвитку слуху та з метою полегшення процесу оволодіння технікою читання нот, З. Кодай розробив метод відносної (ладової) сольмізації та використання ручних знаків. Співоча діяльність мала

супроводжуватись рухами тіла, плесканням у долоні, рівномірною ходою, іграми та ритмічним супроводом [26].

Методика відносної сольмізації була запозичена Кодаєм в англійського педагога Джона Спенсера Кервена та полягала у просторових рухах рук при зміні звуків прослуханої або проспіваної дітьми мелодії. Ці рухи створюють наглядну картину зміни висоти звуків, а також надають уявлення про рухомість тоніки, коли мелодію виконують від різних звуків. Ця методика була запропонована до виконання під час занять з дітьми молодшого шкільного віку, оскільки сприяє розвитку музичних здібностей дітей на ладовій основі. Метод ладової сольмізації сприяє створенню в дітей під час навчального процесу асоціації нотного запису, запам'ятовуванню назви звуків та надає можливість прослідкувати взаємовідносини між головними ступенями ладу.

Основними тезами, які містять у собі принципи музично-педагогічної концепції З. Кодая є наступні:

1. Підвищення музичної культури народу можливе лише шляхом ліквідації музичної неосвіченості;
2. Музичному вихованню має бути надано одну з провідних ролей у загальній шкільній освіті;
3. Виховання музичного смаку та процес розвитку музичних здібностей найбільш доцільно розпочинати у молодшому шкільному віці;
4. Найбільш доступний інструмент для музичного виховання та навчання в школі – це голос і саме на його основі необхідно здійснювати музичне виховання та навчання;
5. Хоровий спів має виконувати найголовнішу роль у музичному вихованні;
6. Необхідно поступово здійснювати засвоєння головних музичних понять на основі народної музики;

7. Ознайомлення зі світовою музичною спадщиною необхідно розпочинати з угорської народної пісні та після її засвоєння переходити до ознайомлення молодого покоління з музичними здобутками інших народів, зі світовою музичною класикою та сучасною музикою.

Отже, педагогічна концепція З. Кодая базувалась на таких засадах, як: опора на фольклорні джерела та народну пісню із її ладовою та метроритмічною основою, масове музичне виховання, музичний розвиток на основі співацьких хорових традицій та пріоритет розвитку музичної грамотності дітей.

Концепція музичного виховання З. Кодая з її принципами і нині є актуальною у системі світової музичної освіти. Методика розвитку музичних здібностей на основі угорської музично-педагогічної концепції вже успішно використовується в системі музичного виховання та розвитку музичних здібностей дітей.

Говорячи про застосування педагогічної концепції музичного виховання З. Кодая у системі освіти України, варто зазначити, що лише окремі її компоненти знаходять відображення в системі музичного виховання та розвитку музичних здібностей дітей дошкільного та шкільного віку.

Метод ладової сольмізації у дошкільних навчальних закладах не використовується з огляду на вікові та психофізіологічні особливості, оскільки у дітей дошкільного та шкільного молодшого віку розвинена мимовільна увага, яка не дозволяє надовго концентруватись на інформації, що потребує інтелектуальних зусиль. Діти цього віку краще засвоюють яскраву не тривалу за часом інформацію, доступні яскраві образи, які сприймаються не інтелектуально, а емоційно, в силу вікових психологічних особливостей. У зв'язку з цим метод ладової сольмізації є малоефективним в процесі музичного розвитку та виховання дітей дошкільного віку. Діти цієї вікової категорії, що відвідують звичайні дошкільні заклади освіти (за винятком спеціальних музичних шкіл, у

яких проводяться підготовчі курси для високообдарованих дітей дошкільного віку з яскраво вираженими музичними здібностями) зазвичай не вивчають назви нот та звуків та не проходять елементарне знайомство з ладовою системою мажору та мінору.

Досить широко у вітчизняній системі дошкільного музичного виховання використовуються елементи національної фольклорної спадщини, оскільки саме фольклор є потужним засобом закладення основ національної культури, музично-естетичних смаків та ідеалів та сприяє розвитку музичних здібностей дошкільнят та дітей молодшого шкільного віку.

Будучи простим та доступним для сприймання, найбільш унікальним засобом формування музично-естетичних уявлень та засобом музично-творчого розвитку дітей дошкільного віку є пісенний фольклор, який змалечку діти чують від батьків та прабатьків у вигляді казок, колискових, народних пісень тощо. Окрім функції музичного розвитку, фольклорні твори сприяють закладенню системи моральних цінностей та благородних людських якостей. З огляду на морально-естетичну функцію фольклору у вихованні дошкільнят варто зазначити, що саме фольклор має стати першочерговим етапом ознайомлення дітей з музичною культурою, оскільки саме в фольклорних творах зосереджені норми етнічної культури та культури поведінки.

Особливий інтерес з точки зору музичного розвитку дошкільнят становить дитячий музичний фольклор: колискові, забавки, музичні утішки, пісеньки-пестушки тощо, що є засобом інтелектуального зростання, розвитку творчої фантазії та розкриття творчого потенціалу дітей. Дитячий пісенний фольклор характеризується простотою та музичністю, що дозволяє дитині швидко та без зусиль запам'ятовувати та відтворювати їх композиційну будову.

Значним є внесок у музичну педагогіку італійської вченої **Марії Монтессорі** (1870-1952), в основі педагогічної концепції якої

лежить особистісно орієнтований підхід до дитини, який цілком відповідає загальним принципам педагогічної системи Монтесорі та передбачає різновікові групи, свободу вибору, самостійність дитячої діяльності, контроль помилок, відсутність змагального елемента у діяльності та інші. Виховна мета системи видатної італійської вченої-педагога полягає у тому, щоб розкрити інтелектуальні та духовні можливості дитини через особливим чином сформоване середовище, яке виключає зовнішні впливи на дитину [17].

В організації навчально-виховного процесу за своєю педагогічною системою М. Монтесорі відмовилась від незмінних для освітньої системи речей, а саме позбулась звичної схеми розташування дітей у класі, прибравши парти; змінила позицію вчителя та вихователя з авторитарної на позицію споглядача та завжди готового прийти на допомогу тьютора, прибравши кафедру, за якою зазвичай знаходився викладач під час заняття; відмовилась від колективних занять, зосередившись на індивідуальній роботі з кожною дитиною; інтер'єр навчальних приміщень було змінено, так само як і було замінено звичні важкі для дитини меблі на легкі та маленькі [34].

Провідними положеннями особистісно орієнтовного підходу до навчання і виховання за системою Монтесорі є: вільне виховання, індивідуальність та спостереження за дитиною. Будучи особистісно орієнтованою технологією, педагогічна система Монтесорі характеризується гуманістичною та психологічною спрямованістю [19].

Педагог вважала, що виховання та навчання мають базуватись на індивідуальних засадах стосовно кожної окремої дитини, з урахуванням її особливостей, а метою виховання та навчання є її саморозвиток. Саме тому основною вимогою у педагогіці Монтесорі є невтручання педагога у діяльність та духовний розвиток дитини. Роль вихователя та педагога за концепцією Монтесорі полягає у створенні умов, що

відповідають запитам та потребам дитини, сприяють самовихованню та самонавчанню.

Методика розвитку музичних здібностей М. Монтезорі базується на психологічному підході, який полягає у врахуванні в процесі виховання та навчання сенситивних періодів, знання яких дозволяє спрогнозувати та змодельовати дієві програми розвитку музичних здібностей дитини. Суть врахування сенситивних періодів полягає у тому, що певна психологічна здібність повинна формуватись у відповідний час і якщо цей час пропустити, то ця здібність тяжче підлягає розвитку і її формування відбувається менш ефективно.

Сенситивні періоди є обов'язковим етапом росту, розвитку та дорослішання дітей, незалежно від їх соціального положення, расової приналежності тощо, проте час настання, тривалість та динаміка сенситивного періоду може варіюватись у різних дітей, а отже сенситивні періоди є явищем індивідуальним. Однак можна виокремити наступні середньостатистичні рамки кожного сенситивного періоду: 1) 0-6 рр. – сенситивний період розвитку мовлення; 2) 0-3 рр. – сенситивний період сприйняття порядку; 3) 0-5,5 рр. – сенситивний період сенсорного розвитку; 4) 1,5-2,5 рр. – сенситивний період сприйняття малих предметів; 5) 1-4 рр. – сенситивний період розвитку рухів і дій; 6) 2,5-6 рр. – сенситивний період розвитку соціальних навичок [17, с.53].

У процесі музичного виховання дитини Монтезорі виділяла три етапи, кожен націлений на вирішення певного завдання: 1. Розвиток уваги до оточуючих дитину звуків; 2. Визначення уявлень дитини про метрику та ритм, а також їх закріплення дитиною; 3. Формування мелодичного та гармонічного слуху [24].

Кожен з етапів сприяє розвитку музичності дитини та передбачає розвивальні заняття із залученням різноманітних музичних матеріалів, інтегрованих у простір дитячої активності:

На першому етапі дитина вчиться сприймати звуки, розрізняти їх тривалість, темброві та висотні характеристики. Другий етап дозволяє зосередити увагу дитини на метроритмічній стороні музики, розширити сенсорні відчуття дітей. На етапі розвитку мелодичного та гармонічного слуху доцільно застосовувати дитячі музичні інструменти: дзвіночки, металофони тощо.

Система музичного виховання Монтесорі включає в себе наступні види діяльності:

- Уроки тиші, метою яких є надати дитині можливість заспокоїтись та навчитись контролювати себе, та які розвивають увагу та надають дитині розуміння, що для того, щоб у щось вникнути та зосередитись на чомусь потрібна тиша та уважність;
- Вправи, націлені на розвиток відчуття ритму: виконання елементарних рухів та спеціальних вправ під музичний супровід, а також слухання контрастних п'єс та поступове введення в процес виховання більш складних вправ та танцювальних рухів;
- Введення у процес навчання дидактичних сенсорних Монтесорі-матеріалів, що сприяють розвитку слуху. Наприклад, однакові на вигляд музичні дзвіночки які необхідно розташувати у певному порядку (відповідно до звучання певної музичної гами). Задля виконання подібного завдання дитині необхідно спочатку визначити висоту звучання кожного дзвіночка, для чого необхідно вдарити по кожному дерев'яним молоточком;
- Створення музики чи музичного акомпанементу до дитячої пісні шляхом гри на дитячих музичних інструментах (шумові циліндри, дзвіночки Маккероні, дзвіночки з різних матеріалів: скла, кераміки, дерева чи металу, металофони, перкусійні інструменти тощо);
- Вокальний розвиток;
- Вивчення нотної грамоти [20].

1.3. Системи музичного виховання та розвитку Ш. Судзукі та В. Коен

Новаторський метод музичного навчання та виховання розробив відомий японський скрипаль та педагог **Шинічі Судзукі** (1898-1998). Мета системи музичного виховання за методом Судзукі («Suzuki Method») полягає у формуванні всебічно розвиненої дитини, зокрема у розвитку її музичності – здібності, яка підлягає формуванню з самого раннього дитинства.

Майбутній музикант та педагог народився у м. Нагоя в Японії у сім'ї відомого виробника скрипок, проте музичної освіти у дитинстві не отримав. Своє життя молодий Судзукі пов'язав з музикою у віці 17 років, коли поїхав на навчання до Берлінської консерваторії, до якої не вступив, проте вчився у відомого музиканта-скрипаля Карла Клінгера.

Під час перебування у Берліні майбутній педагог почав замислюватись над тим, що подібно здібності малюків сприймати рідну мову та легко вчитись відтворювати її, можна розвинути в них музичні здібності та навчити їх музиці. Результатом спостережень та роздумів Судзукі над цим питанням став «метод рідної мови» який полягає у тому, що навчання дитини музиці може відбуватись як і її навчання рідній мові, шляхом слухання, наслідування та повторення. Оскільки дитина вчиться читати та писати лише після того як навчиться добре говорити, то і навчання музики слід розпочинати не з ознайомлення з нотною грамотою, а після того, як дитина самостійно навчиться виконувати музичні твори, наслідуючи почуту гру. Значна роль допотопного періоду навчання в системі музичного виховання Ш. Судзукі пояснюється тим, що в цей період закладаються основи правильної постановки рук, правильної інтонації, довершеного звучання музичних фраз, відпрацьовується техніка виконання. Пріоритетом методу Судзукі

є особистість дитини, а її творчі здібності, нахили та таланти займають другорядну позицію.

Важливою рекомендацією методу Судзукі є введення музики до навколишнього середовища дитини з моменту народження з метою виховання любові до музичного мистецтва, оскільки це сприяє творчому розвитку особистості. Метод музичного виховання Шинічі Судзукі розрахований на навчання музики дітей віком від 2,5 років та побудований на принципі заучування музики по слуху. Доцільність початку музичного виховання у ранньому віці пояснюється тим, що раннє дитинство – це найкращий період для розвитку розумових процесів та координації м'язів.

На думку педагога основним найбільш простим та ефективним для розвитку слуху у дітей музичним інструментом є скрипка, оскільки музикування саме на скрипці сприяє інтенсивному формуванню та розвитку абсолютного музичного слуху. Нетемперований стрій музичного інструменту скрипки дозволяє без труднощів відчутти ладові тяжіння та внутрішнє напруження всередині мінімальних інтонаційних побудов [24]. Провідною формою музичного виховання та навчання за методом Судзукі є ансамблеве виконавство – діти різних вікових груп виступають в оркестрі.

Гра на скрипці має низку переваг, що впливають на психоемоційний та інтелектуальний розвиток дитини. По-перше, музикування на скрипці сприяє включенню сенсорно-мовної зони мозку дитини та дає поштовх розвитку мови. Кожен урок супроводжується вправами, що мають назву «пальчикові ігри», що супроводжують віршований текст. Цими ж іграми користуються корекційні педагоги – логопеди. По-друге, гра на скрипці сприяє розвитку дрібної моторики, внаслідок чого зникає скутість рухів п'ястей рук та кістки рук стають більш рухомими, що допомагає дитині легше та скоріше навчитися писати. По-третє, гра на скрипці сприяє активній стимуляції усіх

мозкових центрів, поліпшує координацію рухів. До інших переваг, музикування на скрипці покращує здатність поєднувати слухове, зорове та рухове сприйняття та координацію, що сприяє підвищенню уважності, виховує терплячість. Окрім цього, під час гри на скрипці у ранньому віці у дитини виробляється багатоканальність сприйняття та уважність, оскільки дитина одночасно слухає вказівки вчителя, виконує певні дії та зосереджена на музикуванні. Це сприяє розвитку обох півкуль мозку [31].

Спочатку гри на скрипці вчать батьки, а згодом і малюки, які опановують музичний інструмент та виконавські навички наслідуючи батьків. Батьки у процесі музичного виховання за методом Судзукі виконують роль вчителів, які своїм прикладом показують дитині як правильно та як треба музикувати. Важливого значення для досягнення успіху у процесі музичного виховання та навчання дітей відіграє активна роль батьків, їх бажання та ентузіазм зацікавити дитину, створити відповідні умови для виникнення у дитини бажання займатись та радіти своїм перемогам. Кожна нова опанована дитиною навичка та кожне її досягнення мають бути заохочені та відмічені похвалою. Критика у процесі навчання за методом Судзукі може мати негативні наслідки. Домашнє завдання у системі музичного виховання Судзукі відсутнє і дитина замиється музичними вправами без примусу, лише з власного бажання.

Педагог вводив у навчання ознайомлення з нотною грамотою лише після того, як учень запам'ятовував та виконував по слуху першу частину ля-мінорного Концерту Вівальді. На даний момент методика Судзукі адаптована під такі музичні інструменти окрім скрипки як: фортепіано, гітара, флейта, віолончель та інші.

В основі педагогічної системи за методом Шинічі Судзукі лежить любов та повага до дитини, а сама система охоплює не лише музичне виховання та навчання, але й направлена на виховання у дитини таких

особистісних якостей як самоконтроль, терпіння, повага, а також на розвиток її високих моральних якостей [39].

Методика музичного виховання Шинічі Судзукі відома у всьому світі та має величезну кількість послідовників. Проте найбільшою популярністю вона користується у країнах Європи, Азії та у США. У більш ніж 49 країнах світу існують школи за системою Судзукі, які формують одну мережу, мають спільний репертуар для розучування та періодично влаштовують з'їзди, табори, організують спільну концертну діяльність тощо. З 1983 року було засновано Міжнародну асоціацію Судзукі, діяльність якої зосереджена на впровадженні методу Ш. Судзукі у всесвітні системи освіти. Також асоціація надає методичну та координаційну підтримку регіональним асоціаціям Судзукі у всьому світі.

В Україні метод музичного виховання Шинічі Судзукі відомий, проте великої популярності не отримав. Метод Судзукі широко застосовується у приватних музичних школах та школах мистецтв у великих містах України: Києві, Харкові, Львові та інших.

У сучасні музичній педагогіці досить відомим є ім'я **Вероніки Коен** (1944) – викладачки Єрусалимської академії музики та танцю, педагогічна діяльність якої зосереджена на питанні розробки сучасних методик пластичного інтонування музики. Професор Коен народилась у Будапешті, та у зв'язку з подіями Угорської революції 1956 року була змушена переїхати до Австрії, а роком пізніше до США. Закінчила Консерваторію Пібоді після чого навчалась у Єльському університеті. Захистивши дисертацію з музичної педагогіки в Університеті Іллінойсу в Урбана-Шампейн, переїхала до Ізраїлю, де продовжує свою викладацьку діяльність в Єрусалимській академії музики та танцю.

В основі системи музичного виховання В. Коен лежить методика, заснована на пластичному сприйнятті музики учнями – методика

«музичних дзеркал» (musical mirrors), суть якої полягає у введенні до навчально-виховного процесу кінестетичного інструментарію: під час прослуховування музики викладач виконує певні «дзеркальні» рухи, які відображають образно-смісловий компонент музики, що сприймається, а учні повторюють всі рухи вчителя вже у власному «дзеркалі», у власній інтерпретації [8].

Варто відзначити, що сама ідея поєднання музики з виразними, ритмічно організованими рухами сягає своїм корінням концепцій музичного виховання Е. Жак-Далькроза та К. Орфа. Проте методика «дзеркал» В. Коен особлива тим, що «дзеркальні» рухи, що супроводжують музику сприймаються не як її ілюстрація, а як сама музика, її втілення у русі.

Мета даної методики полягає у розвитку музичного слуху за допомогою рухів, що органічно поєднуються з музикою. Важливо пам'ятати, що під час використання методики «дзеркал» вчитель фактично нав'язує дітям своє бачення почутого, а отже має ретельно слідкувати за своїми рухами та чітко виконувати їх.

Під час використання методики пластичного інтонування в процесі музично-виховної діяльності, необхідно дотримуватись низки методичних рекомендацій:

– Вчитель має пояснити учням, що необхідно зосередити увагу на використанні ретельно продуманих та обміркованих рухів та жестів, які буде доцільно використовувати для передачі інтонаційного розвитку музики. Особливо важливо пам'ятати, що під час пластичного інтонування необхідно звертати увагу на такі характеристики музичного звуку та засоби музичної виразності як темп, тембр, ритм, висота звуку тощо.

– Пластичне інтонування музики має відповідати її логічному розвитку та будові. Під час пластичного інтонування музики, учні мають розуміти, яким чином необхідно вибудовувати низку рухів, їх

взаємозв'язок та доцільність використання відповідно до драматургії твору. Необхідно розуміти як та вміти передати у русі та жестах розвиток музичного твору. Будь які зміни у характері, інтенсивності та розмаїтті інтонацій та настроїв музичного твору мають бути відображені відповідними ним жестами та рухами. Композиційні особливості музичного твору такі як завершення та повторення музичних фраз мають також бути відображені відповідними рухами пластичного інтонування.

– Розвиток навичок пластичного інтонування відбувається поступово – від простого до складного, протягом усього періоду навчання. Процес розвитку навичок пластичного інтонування складається з наступних етапів: 1. Формування уявлень про способи пластичного інтонування під музику; 2. Етап накопичення досвіду «пластичного» інтонування; 3. Етап формування навичок пластичного зображення змін музичного розвитку; 4. Етап самостійного створення пластичних етюдів – імпровізації.

Використання методу пластичного інтонування під час уроків музики можливе при дотриманні певних принципів музичного виховання та навчання, які передбачають: * підтримку творчої ініціативи учня, що передбачає право вибору прийомів пластичного самовираження за допомогою жестів та рухів. Це заохочує дитину до музичної активності на доступному їй рівні; * сприйняття музики засобом вираження духовної глибини об'єктивної реальності; *створення відповідних психолого-педагогічних умов для вільного прояву учнями свого емоційного стану та адекватне сприйняття емоційних реакцій учнів; *індивідуальну зорієнтованість процесу виховання, врахування здібностей та навичок кожної окремої дитини [4].

Найголовніша перевага методики пластичного інтонування полягає у тому, що на відміну від традиційної методики музичного виховання, за якої діти та дорослі учні нерухомо сидять у класі за

партою та результати процесу навчання непомітні учителю, «методика дзеркал» В. Коен дозволяє зробити процес музичного навчання та виховання активним та наочним.

Одним із різновидів «дзеркал» є їх хореографічні варіанти, що утворюються на основі простих танцювальних рухів, які можна виконувати як парно, так і колективно. Проте в умовах навчальної аудиторії доцільніше та зручніше застосовувати «дзеркала» у положенні сидячи.

Робота над «дзеркалом» може тривати значний проміжок часу: від декількох днів до декількох місяців, оскільки рухи мають бути виразними та точними, відповідати музиці та передавати її ідейно-образне наповнення. Під час створення дзеркала педагог має керуватись наступними загальними правилами:

- Повторення музики та її окремих частин має супроводжуватись повтором рухів. Якщо повтор варіюється, то і рухи мають змінюватись;
- У «дзеркалі» відображається розподіл мелодії на частини. Симетричні музичні фрази відображаються рухами вправо та вліво. Музичні речення, що завершуються питальною інтонацією (домінанта) передаються напруженим відкритим жестом, а стверджувальною (тоніка) – закритим, завершувальним жестом;
- Емоційне забарвлення фрагментів музики передається широкими або ледь помітними рухами. Жести відображають моменти початку розвитку, кульмінації та завершення музичного циклу.

Важливого значення у процесі музичного виховання та навчання за методикою В. Коен відіграє домашнє завдання, яке дозволяє закріпити знання у процесі самостійної творчої роботи учнів. Як правило дітям дають можливість спробувати створити вдома свої власні «дзеркала», на кшталт тих, що вони бачать на занятті. Такий вид діяльності надає дітям можливість проявити свої імпрровізаційні навички.

Деякі дослідники музичної педагогіки вказують на спорідненість педагогічних ідей В. Коен з науковими поглядами Д. Кабалевського. Системи музичного виховання та навчання обох педагогів концентрують увагу на значенні сприйняття музики, її слухового переживання та проживання. Слуховому сприйняттю, переживанню та проживанню музики підпорядковані всі інші знання про музику, нотну грамоту, розвиток слуху та виконавських навичок. Спільним аспектом обох педагогічних систем також є розмаїття видів діяльності, направлених на музичний розвиток учнів, формування їх музичної культури глибокого змістовного та художнього сприйняття музики. Серед інших видів діяльності, передбачених педагогічною системою музичного виховання та навчання В. Коен, окрім методики «дзеркал» існують наступні: ігрові завдання, гра на дитячих ударних інструментах, графічне зображення музики, пантоміми та імпровізація. Такий вибір видів діяльності сприяє розвитку уміння чути музику у її різноманітних формах та жанрах. Репертуар музичних занять за методикою В. Коен складають класичні музичні твори, сучасна музика та фольклорні твори. Обидві системи музичного навчання передбачають повернення до вже пройденого матеріалу, його повторне прослуховування та виконання.

Використання педагогічної системи В. Коен та розробленої нею програми музичної освіти, зокрема використання методики «дзеркал», є доступним та ефективним засобом самоактуалізації особистості під впливом музики. За допомогою «дзеркал» процес сприйняття музики та усіх особливостей її драматургії, жанрових особливостей, форми, поєднання різноманітних засобів художньої виразності стає помітним та таким, який можна контролювати. Методика «дзеркал» є однаково зрозумілою як для дорослих, так і для дітей та має значний розвиваючий потенціал [8]. Методика музичного виховання та навчання В. Коен є інноваційним, науково обґрунтованим засобом активізації процесу

музичного сприйняття та користується успіхом в системі світової музичної педагогіки.

В системі вітчизняної дошкільної освіти методика «дзеркал» використовується на музичних заняттях у дитячих садочках. Музичні заняття у дошкільних закладах освіти сприяють творчій діяльності дітей. На заняттях увагу зосереджено на особистісному розвитку, етичному вихованні, формуванні культури та світогляду дошкільнят через співпереживання, ідентифікацію та емоційно-естетичний відгук на музику. Основним методичним принципом пластичного інтонування у дошкільних закладах освіти є метод «ототожнення та контрасту», який сприяє розвитку у дітей сприйняття, музичного мислення, координації між слухом, голосом та рухом, а також розвитку уяви та уваги, творчого самовираження та емоційності.

РОЗДІЛ 2

РАДЯНСЬКІ ТА ВІТЧИЗНЯНІ СИСТЕМИ МУЗИЧНО-ТВОРЧОГО РОЗВИТКУ ДОШКІЛЬНЯТ

2.1. Системи музичного виховання та розвитку К.Г. Стеценка та М.Д. Леонтовича

Історія вітчизняної музично-педагогічної науки багата на імена видатних музикантів-педагогів та активних суспільних діячів, які своєю натхненною композиторською діяльністю, своїми значними музичними здобутками та науковими розвідками сформували художньо-естетичну культуру ХХ століття, вдосконалювали культуру українського народу, зробили неабиякий внесок у розвиток освіти та педагогічної науки України. Одним із таких діячів музичної культури, відомих своєю освітянською діяльністю є **Кирило Григорович Стеценко** (1882–1922). Майбутній митець народився на Черкащині, у селі Квітки у багатодітній сім'ї маляра. Інтерес до мистецтва формувався у композитора з самого дитинства, оскільки батьки виховували дітей у атмосфері творчості: батько займався живописом, а мати – музикою. Змалечку Стеценка оточувала народна пісня з її традиціями гуртового співу та український фольклор. Пізніше зі становленням Стеценка-композитора, фольклорні мотиви та народна пісня посядуть провідне місце у композиторській творчості митця, що не могло не вплинути і на його педагогічну діяльність [27].

У системі загального музичного виховання дітей К.Г. Стеценка прослідковується тяжіння до гуманістичних ідей. Провідним елементом його методики музичного навчання та виховання є пісня, оскільки педагог був переконаний, що саме спів має пізнавальне та загальноосвітнє значення в естетичному вихованні дітей, оскільки сприяє розвитку їх музичних здібностей, системи духовних цінностей та

почуття прекрасного. Терпляче та шанобливе ставлення, особистісно орієнтований підхід до кожної дитини, спостереження за дитиною у процесі музикування є невід'ємною важливою вимогою системи музичного виховання К.Г. Стеценка.

Значних зусиль композитор-педагог доклав під час роботи над проектом реорганізації вітчизняної культурно-освітньої системи, запропонувавши зробити музичну освіту державною справою, що передбачало перехід консерваторій та музичних шкіл під державне керівництво та фінансування, відкриття музичних факультетів при університетах, заснування «Українського музичного товариства». Проект реорганізації культурно-освітньої системи передбачав зміну навчальних програм та їх змісту, пошук дієвих форм та методів навчання, а також передбачав поділ закладів музичної освіти на дві ланки: ті, що надають можливість отримати музично-технічну освіту (музичні школи) та такі, що гарантують музично-академічну освіту (консерваторії та музичні факультети університетів). Передбачалось, що Академія мистецтв стане найвищим щаблем професійної музично-академічної освіти. Проект Стеценка щодо реорганізації вітчизняної культурно-освітньої системи було реалізовано Радянською владою вже після його смерті [42].

Стеценко зробив значний внесок у методику викладання співу у школі, займався організацією позакласних заходів та різних видів позакласної діяльності з музично-естетичного виховання, а також написав безліч пісень та хорів і дві опери-казки для дітей: «Івасик-Телесик» та «Лисичка, котик і півник» 1911 року. Значний вплив на формування педагогічних поглядів та ідейно-естетичних принципів К. Стеценка справило знайомство та багаторічна співпраця з М.В. Лисенком, до хору якого Стеценко вступив у 1899 році.

Будучи зачинателем національної академічної музики, К. Стеценко приділяв багато уваги поповненню навчального музичного репертуару,

побудованого на кращих зразках народнопісенної творчості. Значної уваги композитор приділяв збагаченню дитячого музичного репертуару. Особливо популярними є дитячі збірки «Луна» 1907 року та три випуски «Шкільного співаника» 1918 року, у яких зібрані найкращі приклади народної пісенної творчості. Варто також згадати низку методичних посібників Стеценка, у яких педагог представив методичні рекомендації щодо навчання нотному співу дітей у школах різних типів: «Початковий курс навчання дітей нотному співу» 1919 року, «Програма навчання співу, складена для єдиної школи, та пояснювальна записка до неї» (рукопис), «Методика шкільного співу» (рукопис), «Українська пісня в народній школі» 1917 року, «Про народну пісню як елемент виховання» 1917 року, «Записки з педагогіки» та ін.

Стеценко-педагог зробив неабиякий внесок у розвиток національної методики навчання музики та співу, мав величезний практичний педагогічний досвід та вивчав проблеми цілісної системи музичного виховання – від дошкільних закладів до вузів. Окрім викладання у школах, Стеценко організовував короткотермінові учительські курси по невеличким містам та селищам України, на яких прагнув підвищити методичний рівень вчителів та курсантів, які прагнули ними стати. Робота з викладачами народних шкіл сприяла більш детальному розумінню потреб та проблем шкільної музичної освіти, що сприяло посиленню інтересу Стеценка до питання музичного виховання дітей.

Основною метою системи музичного навчання та виховання Стеценка є розвиток музичних здібностей та естетичних почуттів дітей, а засобом музичного навчання є хоровий спів на основі вивчення нотної грамоти. У своїх педагогічних розвідках К.Г. Стеценко позиціонував нотний спів, перш за все, як спосіб розвитку музичних здібностей учнів, а не як інструмент набуття досвіду читання різних звуковисотних та ритмових сполучень. У розумінні Стеценка спів – це мистецтво, яке

формує естетичний смак та виховує почуття прекрасного. Найкращим пісенним матеріалом, на думку педагога, є народна пісня та твори світової музичної класики [45].

Спів, у методичній системі К. Стеценко займає провідну роль, оскільки, на думку педагога, сприяє розумовому та фізичному розвитку дітей. Навчальний матеріал викладався у певній послідовності: висота тону, інтервали, метроритм, темп, динаміка, альтерація, багатоголосся. Значної уваги педагог приділяв умінню правильно дихати, положенню тіла при виконанні, умінню відчувати різну звуковисотність під час співу.

Новаторство педагогічної роботи К.Г. Стеценка полягає у тому, що саме він перший запропонував графічно зображувати гами («драбинка») та розробив методику навчання учнів, яку пізніше обґрунтував та ввів у обіг болгарський педагог Б. Тричков у його роботі «Столбца». Окрім цього Стеценко довів взаємозв'язок музики з комплексом мистецтв, а також обґрунтував необхідність доповнення слухових вражень у процесі сприйняття музики іншими сенсорними відчуттями, оскільки знання, отримані виключно на основі слухового сприйняття, є абстрактними.

У процесі музичного виховання дітей та для плідного розвитку їх музичних здібностей Стеценко використовував метод «вирівнювання класу», за яким педагог розсаджував дітей з різним рівнем музичних здібностей поряд: діти зі слабкими музичними здібностями та даними сідали поряд з дітьми, обдарованими музичними здібностями. Перед вивченням мелодій дитячих пісень педагог вводив у процес навчання прийом хорової декламації текстів цих пісень.

Музична освіта та виховання дітей, на думку К. Стеценка, має відбуватися на українознавчих засадах, має бути загальнодоступним та обов'язковим, а дидактичний матеріал має відповідати віковим та психофізіологічним особливостям дітей [32].

Ще одним вітчизняним педагогом, чия система музичного навчання та виховання була заснована на ідеї гуманізму, є **Микола Дмитрович Леонтович** (1877-1921) – всесвітньо відомий український композитор, педагог, хоровий диригент та громадський діяч, що народився в селі на Вінниччині у сім'ї сільського священика. Початковою музичною освітою Леонтовича займалися його батьки. Батько володів такими музичним інструментами як віолончель, гітара та скрипка, а мати привила любов до народної пісні. У Шаргородському початковому духовному училищі Леонтович оволодів співом по нотах та вільно читав партії в церковних хорових музичних творах. Навчаючись у Подільській духовній семінарії у Кам'янець-Подільському майбутній педагог оволодів знаннями з теорії музики та хорового співу, а також навчився грати на скрипці, фортепіано та низці духових інструментів. Саме у період навчання у семінарії Леонтович зайнявся обробкою народних пісень, взявши за приклад обробки М. Лисенка.

На педагогічній ниві М.Д. Леонтович пропрацював більше 20 років, викладаючи спів у школах різного типу по всій Україні, в учительській семінарії, музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка та на диригентських та театральних курсах і добре знав ситуацію навколо викладання співу, а також рівень художньої підготовки учнівських хорів.

Окрім викладацької діяльності у школах та вищих навчальних закладах, значний внесок було зроблено Леонтовичем у систему дошкільного виховання. У процесі навчання педагог слідував принципу послідовності і у процесі вивчення дітьми пісень пропонував починати навчання з елементарних зразків та поступово переходити до більш складних. На думку Леонтовича задача вчителя полягає у активізації учнів у процесі вивчення пісенного матеріалу та засвоєння нотної грамоти. Під час заняття педагог намагався встановити наявність почуття ритму у дітей шляхом відбивання ритмічного пульсу руками,

ногою або пальцями, пропонував співати сидячи та стоячи, групами чи усім колективом, а також вдавався до методу музично-слухової наочності, самостійно показуючи учням як правильно співати. Теоретичні та практичні завдання педагог ставив перед учнями виходячи з вже вивченого ними матеріалу та отриманих знань. Особливої уваги М. Леонтович приділяв техніці та гігієні співу, слідкуючи за правильним диханням, попереджуючи форсований звук та наполягаючи на тихому або голосному звуку в залежності від твору.

У процесі музичного навчання та виховання провідну роль Леонтович надавав народній пісні та фольклору, як художньому явищу з огляду на їх доступність та зрозумілість для дітей навіть наймолодшого віку. Саме тяжіння до народної творчості складає основу педагогічної системи музичного навчання та виховання М.Д. Леонтовича.

Значної уваги педагог приділяв вихованню музично-ритмічного та ладового чуття, розвитку пам'яті та музично-слухових уявлень. На думку М. Леонтовича розвиток музичного слуху відбувається шляхом виконання наступних вправ: *Вивчення пісень на пам'ять; *Виконання ритмічних вправ без нот; *Слухові мелодійні вправи; *Запис ритмічного диктанту; *Спів ритмічних зразків та спів мелодій з аркуша; *Запис нескладних мелодійних диктантів [51].

Важливим аспектом музичного виховання Леонтович вважав навчання дітей нотній грамоті та письму. Починати цей процес педагог радив зі співу по слуху на основі народних пісень. У системі музичного навчання та виховання М.Д. Леонтовича розвиток слуху передував вивченню нотної грамоти, а засвоєння співу по нотах починалось із вивчення інтервалів мажорних акордів. Особливо важливим Леонтович вважав ритмічне виховання, що, на його думку, є фундаментом музичної грамотності.

У своїх педагогічних розвідках педагог розглядав питання зв'язку музики з іншими видами мистецтва та запропонував ідею співставлення

кольорів із звучанням музики, що сприяло більш конкретній та цілісній перцепції художнього образу. Педагог розробив систему, в основі якої лежало співвідношення кольорів та світлотіней із музичними звуками [45]. Всього кольорів було сім: білий, світло-жовтий, світло-червоний, блакитний, темно-жовтий, темно-червоний, синій. Леонтович був переконаний, що мистецтво та природа є суцільним явищем Всесвіту.

М.Д. Леонтович приділяв значної уваги музичному розвитку та вихованню дітей та пояснював його необхідність тим, що під час музикування у дитини розвивається пам'ять, естетичні почуття, відчуття ритму, розвивається інтелект, а також соціальні навички. Розвитку музичних здібностей, дисципліни та витримки сприяє, на думку педагога, хоровий спів. Дбати про розвиток музичних здібностей має педагог, застосовуючи різні методи та форми навчання. Дієвим засобом музичного виховання та навчання Леонтович вважав участь дітей у хорових та оркестрових колективах. Окрім цього педагог залучав до навчального процесу систему музично-пластичного виховання Е. Жак-Далькроза [36].

Свій практичний педагогічний досвід М.Д. Леонтович виклав у підручнику «Нотна грамота» 1919 року, який складався з тренувальних вправ для співу з листа, пісень для хорового співу та роз'яснень основних питань з теорії музики. У підручнику викладено думки педагога щодо значення ритму у створенні музичного образу і доцільності його розвитку. Дидактичний матеріал підручника розташовано у відповідності до методичного принципу послідовності – від елементарного до складного. Підручник Леонтовича дозволяє дітям докладно ознайомитись із основами музичної грамоти, оскільки у ньому розглянуто види інтервалів, гармонічний та мелодичний мінор. Пісенний матеріал підручника складається з різних жанрів української народної творчості як, наприклад, піні-хороводи, дитячі пісні та ігри, веснянки, побутові пісні тощо.

Важливим завданням музичного виховання М.Д. Леонтович вважав навчити дітей свідомо сприймати музичні явища та аналізувати музичні твори, а також розвинути та вдосконалити їх здатність до творчої діяльності. Методи та засоби направлені на досягнення цього завдання детально описані педагогом у його роботі «Практичний курс навчання співу в середніх школах України». Також Леонтович написав низку навчальних посібників, що містять цінні методичні рекомендації для вчителів співу, серед яких «Деякі методичні вказівки щодо організації нотного співу в народних хорах», «Практичні вказівки з методики навчання співів у хорах», «Матеріали до методики співів у початковій школі».

2.2. Системи музичного виховання та розвитку Б.Л. Яворського та В.М. Верховинця

На розвиток системи музичного виховання України ХХ століття значний вплив мала діяльність **Болеслава Леопольдовича Яворського** (1877 – 1942) – композитора, піаніста, педагога, мистецтвознавця, реформатора музичної освіти. Народжений у Харкові, майбутній педагог здобував освіту у Київському музичному училищі за класом фортепіано та у Московській консерваторії за класом композиції і фортепіано. Пізніше працював у Київській та Московській консерваторіях, у Народному комісаріаті просвіти, Першому державному музичному технікумі, організовував та керував курсами професійної підготовки майбутніх музичних педагогів для учнів і випускників Київської консерваторії. Його наукова та освітянська діяльність сприяла удосконаленню вітчизняної музичної освіти. Під керівництвом Яворського було розроблено багаторівневу систему музичних навчальних закладів та їх поділ на початкові, середні та вищі, сформовано навчальні плани та програмні вимоги, розроблено методику

і зміст занять із слухання музики. Саме слухання музики, на думку педагога, сприяло формуванню музичної культури молоді. Основним напрямком педагогічної діяльності Яворського було дослідження та розробка шляхів музичного виховання та формування музичних та художніх здібностей особистості.

Значної уваги педагог надавав дитячій творчості, оскільки саме творчість, на думку педагога, є тим шляхом вивчення музики, що веде до формування творчих здібностей дитини. Педагог пропонував вводити творчість до програм навчання, просував різні її форми та наполягав на різних формах творення музики – індивідуальній та колективній. Яворський був впевнений, що дитячою творчістю необхідно керувати, про що педагог пише у своїй роботі «Непосредственное звуковое творчество детей» [18].

Мету музичного виховання Яворський вкладав у розвиток інтелектуальних, загально художніх та творчих якостей дитини, які вже існують у дитини. Важливим завданням для досягнення цієї мети є створення основ та атмосфери для розвитку творчого мислення. Формування мислення слухача, аналіз архітектоніки твору та поєднання емоційного та свідомого мали особливе значення у музично-педагогічній концепції Яворський. У процесі формування творчих здібностей дитини та музичного виховання педагог притримувався думки щодо цілісності сприймання дитиною оточуючих її явищ життя та мистецтва, і тому запропонував використовувати різні види асоціацій: зорові, комунікативні, музичні тощо, оскільки саме асоціативний досвід, на думку Яворського, відіграв велике значення у процесі музичного виховання [49].

За музично-педагогічною теорією Б.Л. Яворського, музичне мистецтво реалізується в триєдності «композитор-виконавець-слухач». Найбільш активною формою музичної діяльності виступає слухання та сприйняття музики. У процесі слухання дітьми музичних творів та у

процесі музичної творчості особливої уваги наділяється розвитку музичної фантазії. З метою ефективного розвитку музичної фантазії, педагог обирає простий для сприйняття дітей та доступний музичний матеріал, що уможлиблювало розуміння дитиною музичних образів та сюжету твору.

Розвиток творчих здібностей дітей за концепцією Яворського засновано на етнонаціональній основі та народному фольклорі. Загалом, педагогічні погляди Яворського пронизані ідеєю народності мистецтва та освіти, що відображено у різних видах діяльності педагога: дослідницькій, педагогічній тощо. Педагог був впевнений, що тяжіння до народної традиції у музичній освіті та вихованні сприяють національному самоусвідомленню та демократизації народного просвітництва. Притримуючись народної традиції у своїй просвітницькій діяльності, великого значення Яворський надавав хоровому мистецтву як засобу масового музично-естетичного виховання, оскільки саме хоровий спів якомога краще увібрав у себе національні пісенні традиції та звичаї.

У процесі формування навичок сприйняття музики та розвитку музичної творчості дітей, Яворський виокремлює наступні етапи: 1. Етап накопичення вражень; 2. Невимушений прояв елементів творчості в зорових, сенсорно-моторних і мовленнєвих виявах та імпровізоване музичне, рухове або мовленнєве відображення творчості; 3. Творчий процес над оригінальними композиціями, які відображають художнє враження, створення музичних творів – пісень, інструментальних п'єс [25].

Музично-педагогічна система Б. Яворського заснована *методі розширення*, який націлено на розкриття та розвиток музичних здібностей та талантів дитини. Для досягнення цього завдання ретельно підбирається матеріал для вивчення та виконання. Музичні твори повинні бути сповнені яскравими образами та почуттями, що

викликають емоційну реакцію дитини, а зміст твору має бути доступним та зрозумілим. Метод розширення обумовлює поступове логічно обґрунтоване та доцільне введення у музичне навчання та виховання дітей музичних уявлень і понять.

Важливим принципом, на якому функціонує музично-педагогічна система Яворського є принцип взаємозв'язку життя з музичним мистецтвом та іншими видами мистецтва. У процесі формування творчих здібностей дитини та музичного виховання педагог притримувався думки щодо цілісності сприймання дитиною оточуючих її явищ життя та мистецтва, і тому запропонував використовувати різні види асоціацій: зорові, комунікативні, музичні тощо, оскільки саме асоціативний досвід, на думку Яворського, відіграв велике значення у процесі музичного виховання [49]. Рухи, хоровий спів, образотворче мистецтво, словесно-літературна та виконавська діяльність є значною частиною концепції асоціативного мислення Яворського. Педагог був впевнений, що стимулюючи навички різних видів художньої діяльності відбувається розвиток прагнення дитини до музичної творчості [1].

Структура музичного заняття, за Б.Л. Яворським, складалась із трьох видів діяльності, нерозривно пов'язаних між собою: слухання музичних творів, хорового співу та руху у супроводі музики. Така структура уроку музики сприяє свідомому опануванню музичної мови, законів і діалектики розвитку музичної думки, вихованню творчих навичок та критичному аналізу творів музичної спадщини розвитку емоційного відгуку на музику. Із накопиченням учнями музичних вражень та набуттям досвіду музичної діяльності педагог вводив у навчальний процес музичну грамоту, що дозволяла систематизувати знання, одержані учнями під час слухання музики. На уроках Яворський залучав дітей до їх спільної творчої роботи під час підготовки та організації свят та виступів, під час інсценування пісень та створення рухового оформлення музичного твору, під час підготовки декорацій

тощо. За ініціативою педагога було створено дитячий оркестр із використанням дитячих музичних інструментів: бубна, кастаньєт, трикутників, барабана, дзвіночків різної висоти, що використовувались при виконанні партитури на фортепіано. Дитячий оркестр виконував написані дітьми нескладні музичні твори та мелодії.

Яворський Б.Л. є засновником теорії ладового слуху, що заснована на розумінні музики як виду спілкування між людьми наряду із мовою. Поняття ладу педагог виділяв як самостійну категорію на протиставлення поняттям гами та звукоряду. Яворський визначав лад як організацію музичного мислення та мови на основі внутрішнього слухового налаштування. Внутрішнє слухове налаштування є визначальним у відтворенні та сприйнятті музики, а чинниками його формування виступають історично-соціальні причини. Принцип організації ладу Б. Яворського полягає у поєднанні одиничної та подвійної систем, а також їх поєднань. Педагогом було висунуто припущення про існування ладів, відмінних від мажору та мінору. Актуальність ладової концепції Б. Яворського пояснюється виникнення на початку ХХ століття атоналістів, які відмовлялись від логіки гармонічної тональності та відкидали ладове мислення взагалі. Яворський займався вивченням проблем ритму та інтонаційності [50].

У плеяді найталановитіших діячів музичної культури України ХХ століття особливе місце посідає **Василь Миколайович Верховинець** (1880–1938) – педагог, вчений, етнограф, хореограф, диригент, музикознавець, зачинатель сценічного жанру – театралізованої пісні та художнього колективу нового типу («Жінхоранс») та засновник українського дитячого музично-ігрового репертуару (збірка «Весняночка»).

Найважливішою педагогічною метою Верховинця було формування національної музичної культури молоді, виховання національної самосвідомості, патріотизму за допомогою рухливої

музичної гри, театралізованої пісні, вокально-хореографічної композиції. Застосування елементів музичного, драматичного та хореографічного мистецтв у практичній педагогічній діяльності складало основу методики В.М. Верховинця. Фундаментом музичного виховання та навчання, на думку педагога, є українська народна творчість та фольклор, оскільки вони сприяють розвитку музичних здібностей. А найбільш доцільним та ефективним засобом розвитку творчих, розумових та фізичних здібностей дитини є активна ігрова діяльність: «Гра є наймиліша хвилинка, котрої потрібно дитині для всебічного виховання її молоденького тіла, розуму та її індивідуальних здібностей» [12, с. 3]. Ігри за методикою Верховинця супроводжуються піснями та хореографічними рухами, переважно хороводами.

Особливої уваги заслуговує репертуарно-методичний посібник «Весняночка» [11], у якому зібрано ігри з піснями для дітей дошкільного віку та молодших школярів. Основу посібника складає етнографічний матеріал, спрямований на моральне та естетичне виховання, на становлення та розвиток патріотизму та національної самосвідомості, а також на фізичний розвиток, чому сприяють завдання, що вимагають виконання зумовлених змістом музичного твору музично-пластичних рухів, хореографічних комбінацій тощо. Застосування у музичному вихованні дітей засобів рухливої музичної гри, що ґрунтується на етнографічному матеріалі сприяє формуванню у дітей відповідних норм поведінки та засвоєнню традицій та звичаїв українського народу.

Репертуар пісенних творів розподілено за порами року (весна, літо, осінь, зима). Тематика ігор та пісень «Весняночки» різноманітна та переважно знайомить дітей з трудовою діяльністю старших. Серед них «Печу, печу хлібчик», що показує процес випікання хліба, «Плету лісочку», що ознайомлює з процесом посіву моркви, маку та пастернаку, з процесом косіння трави знайомлять пісні «Молоді косарі» та «Вийшли

в поле косарі», у деяких піснях розповідається про професії коваля («Коваль»), шевця («Шевчик»), бондаря («Бондар») та інші.

Пісні-ігри зі збірки «Весняночка» умовно поділяються на три групи: 1. Пісні-ігри, у яких описано явища життя у беззмінному певному стані, у яких відтворено розвиток образів без змін, що дозволяє дітям втілити їх у такій же характерній однотипній манері. 2. Пісні-ігри, які розкривають один образ у динаміці розвитку. У творах цієї групи закладено певну модель дій, орієнтуючись на яку діти можуть вигадувати свою інтерпретацію інсценування пісень. Такі твори сприяють творчій діяльності дітей. 3. Твори, що містять у собі контрастуючі музично-ігрові образи, що нашоухе дітей на роздуми про встановлення стосунків між персонажами твору та про варіанти сюжетного розвитку ігрової діяльності стосовно конкретної пісні-гри. Творам цієї групи притаманний стрімкий розвиток музично-поетичного змісту. Рухи, які доцільно застосовувати під час залучення пісень-ігор цієї групи розподіляються на наступні: *підготовчі до танцювальних, як, наприклад, плескання в долоні, хитання головою, тупання ногою та інші, а також танцювальні, що являють собою елементи народного танцю; * гімнастичні рухи, наприклад, колективно-порядкові вправи; * пантоміми або сюжетно-образні рухи, що являють собою рухи імітаційного характеру відносно рухів тварин, людей, елементів природи та інші [11].

Розроблені ігрові завдання педагог перевіряв на практиці під час занять з учнями та дітьми дошкільного віку. До підбору пісенного репертуару педагог підходив з урахуванням вокальних завдань та притримувався принципу послідовності, поступово ускладнюючи музично-ігрові образи у відповідності до сюжетної лінії твору, звертаючи увагу на особливі ознаки музично-ігрових образів та рухів, націлених на розвиток художньо-творчої діяльності дітей. Усі музичні твори збірки характеризуються чіткою ритмічною організацією, зрозумілою ладовою основою та зручною теситурою, що сприяє формуванню якісного звуку

та співацької культури. Переважна більшість пісень характеризується низхідним рухом задля збереження високої позиції звучання [41].

В. Верховинець був впевнений, що «...найсильніше бажання у дитини – це бажання руху» [11, с. 21]. Поєднання таких видів діяльності як рух та гра сприяє кращому засвоєнню дитиною навчального матеріалу, а поєднання таких видів діяльності із музикою підвищує тонус та настрій дитини та є «неперевершеним засобом пробудження дитячого мозку до активної діяльності...» [11, с. 23]. Розуміння цієї істини сформувало провідну ідею педагога про триєдність слова, співу та руху як засобу всебічного розвитку дитини. З огляду на це заняття педагога проходили в ігровій формі під спів у супроводі рухів, що сприяло розвитку слухової уваги та активній художньо-творчій діяльності. На своїх заняттях Верховинець надавав дітям можливість вільно імпровізувати. Вже відомі дітям пісні-ігри діти повторювали з імпровізованими рухами та танцями, які допомагали розкрити музичний образ. Такий вид діяльності допомагає дітям краще зрозуміти чуттєву сторону пісні та розвиває їх здатність до їх вираження. Такі вправи допомагають розвитку навичок імпровізації.

Педагог пояснював необхідність залучення ігрової діяльності тим, що «...вона веселить, радує, а здорова радість конче необхідна для здорового розвитку душі й тіла» [11, с. 22]. Кожна гра у збірці «Весняночка» збагачує дитину певними знаннями та сприяє засвоєнню певних умінь та навичок. Музичні ігри збірки сповнені цікавими дітям образами та сюжетами та сприяють вираженню у ігровій формі почуттів та емоцій, а також надають простір для творчого самовиявлення та фантазії.

Збірка «Весняночка» містить твори, направлені на залучення до творчої діяльності дітей рухової імпровізації, що полягає у самостійному складанні танцювальної комбінації або танцю із використанням вже вивчених танцювальних рухів. В основі рухової імпровізації лежить

ігрова діяльність. Цілеспрямоване усвідомлення музики мало виражатись у виразних рухах дітей. Для виконання такого завдання педагог підбирав зрозумілу для дитячого розуму музику із яскраво вираженими жанровими ознаками (марш, пісня тощо), яка відкривала можливості для імпровізації.

Значної ролі у формуванні національної культури молодого покоління В.М. Верховинець надавав національній хореографії, оскільки вбачав у ній відображення народного життя з його звичаями, світоглядом, картинами побуту тощо. Свої наукові розвідки щодо народного танцю педагог втілював у своїй науковій роботі «Теорія українського народного танцю».

Драматичне мистецтво Верховинець розглядав як засіб формування національної культури молоді, основою якого є дія, що організовує усі художньо-зображувальні елементи: музику, міміку, хореографію та слово. Виконуючи виховну мету, дія має бути педагогічно доцільною, виконувати певні завдання та активізувати творчі здібності учнів: показувати правильний приклад поведінки, різницю між добрими вчинками та аморальними [40].

У своїй педагогічній діяльності, під час занять з дітьми, В. Верховинець застосовував такий традиційний для українського народного виконавства вид діяльності як спів без супроводу. Педагог наголошував на доцільності введення такого співу на початковому етапі музичного виховання та навчання, оскільки саме ранній дитячий вік є найбільш влучним для розвитку музикальності. Вокально-хорове виховання займало особливу роль у системі Верховинця, оскільки сприяло як розвитку музичних здібностей дитини, так і збагаченню її виконавських можливостей з раннього віку, розвитку хорової культури.

2.3. Системи музичного виховання та розвитку Б.В. Асаф'єва та Д.Б. Кабалевського

До історії вітчизняної музичної освіти увійшов видатний та талановитий композитор, академік, музикознавець, музичний критик та публіцист, педагог, погляди якого вирізнялися гуманістичними ідеями – **Борис Володимирович Асаф'єв** (1884 – 1949). Будучи співробітником Музичного відділу Наркомпросу, Асаф'єв активно займався питаннями музичного виховання підростаючого покоління, працював над розвитком музично-просвітницької роботи з молоддю, наполягав на створенні у закладах освіти хорових та оркестрових художніх колективів, займався професійною підготовкою педагогічних кадрів, укладав методичні посібники, підручники та педагогічні видання з музики.

На думку Асаф'єва завдання музичного виховання та навчання полягає у створенні нової музичної культури, оскільки музика має силу впливу на розвиток особистості через виховання уміння активного та свідомого сприйняття музичного мистецтва та його творів. Педагог вважав, що важливим чинником успішної музичної освіти є практика у симбіозі з теорією. Уроки музики мають зосереджуватись не лише на отриманні теоретичних відомостей дітьми але й на розширенні інтонаційно-образного багажу. Необхідно вчити дітей проживати музику та переживати відповідні емоції, виховувати інтерес до музичного мистецтва. Діти мають розуміти музику, чому сприяє виконавська діяльність дітей та навички колективного музикування – гри на музичних інструментах, участі у співацьких колективах, колективного пластичного інтонування і т.д. Свій підхід до вивчення музичного мистецтва педагог називав «мистецтвом інтонованого змісту». Інтонацію педагог розглядав як засіб комунікації через мистецтво.

Інтонація є найважливішим компонентом в музиці та пов'язує всі інші елементи музичної тканини – звуковисотність, ритм, темп, тембр та інші.

У своїх наукових працях Б.В. Асаф'єв писав, що суть музичного мистецтва можна зрозуміти через інтонацію, оскільки саме інтонація музичного твору несе в собі інформацію, спрямовану до процесу мислення та сприйняття. Педагог вважав інтонацію основною формою «прояву думки» в музиці та висунув гіпотезу про те, що кожна епоха має свій набір характерних лише їй інтонаційних паттернів, свій «інтонаційний словник». Композитор створює свої твори засновуючись на інтонаційному словнику, а слухач сприймає та надає оцінку композиторському твору на основі «інтонаційного фонду» свого часу. Б.В. Асаф'єв вважав, що музичне мистецтво завжди супроводжується пластикою та рухами людини, які педагог називав «німою інтонацією». Педагог підкреслював, що «музична інтонація ніколи не втрачає зв'язку зі словом, танцем, мімікою людського тіла» [6, с.17]. Особлива музична діяльність «інтонування» сприяє розкриттю та розумінню художнього змісту музики та вимагає постійного контакту з твором. Даний вид діяльності дозволяє полегшити процес спілкування дітей між собою засобами мистецтва, зокрема музики.

Значну роль у організації процесів музичного виховання та навчання, на думку Б.В. Асаф'єва, відіграє педагог, оскільки саме від нього залежить організація освітнього середовища та рівень інтересу учнів до музики. Викладач має створити відповідні умови для спілкування дітей з музикою, для розвитку уміння чути й розуміти музику та її роль у житті та буденних справах. Матеріал до вивчення вчитель має підбирати у відповідності до методичного принципу «відповідності й контрасту», введеного Б.В. Асаф'євим. Урок музики, на думку педагога, має певні специфічні особливості: панівна роль емоцій

та почуттів, вплив музики на психіку та фізіологію дитини, свідоме ставлення до музики.

У своїй педагогічній концепції Асаф'єв наголошував, що музика – це живе образне мистецтво, вивчення якого вимагає особливої методики навчання та виховання. Провідними методами є метод емоційної драматургії та метод створення композиції та художнього контексту. До навчального процесу педагог ставився як до такого, що має приносити дітям радість, що обумовлює врахування педагогом музичних вподобань учнів під час освітнього процесу.

У процесі навчання музичного мистецтва Б.В. Асаф'єв виділяє спеціальні методи навчання, до яких відносяться метод емоційної драматургії, метод створення композицій та художнього контексту. Зазначені методи вимагають створення викладачем відповідних педагогічних умов, які сприятимуть плідному процесу дитячої творчості, а суть методів полягає у введенні до музичного заняття різних видів музичної діяльності. Методи використовують як на класних заняттях, так і під час позакласних занять.

Метод емоційної драматургії полягає у створенні викладачем моделі майбутньої діяльності, визначає її форми, кульмінаційні моменти та шляхи їх створення. Цей метод може використовуватись під час організації музичного концерту або конкурсу або у процесі роботи над структурою уроку.

Метод створення композицій полягає у вивченні музичного твору шляхом його виконання різними видами музикування: гри на музичних інструментах, співу у хорі та сольного співу, рухів під музику тощо. Використання цього методу сприяє залученню дітей з різним рівнем музичних здібностей до процесу творчості та дозволяє кожній дитині підібрати той вид діяльності, що відповідає її інтересам, рівню здібностей та можливостям. Використання цього методу вимагає

особливих навичок від педагога, оцінки аранжування та адаптація музичних творів для дитячого колективу покладається саме на педагога.

Метод створення художнього контексту полягає у поєднанні музичного мистецтва з іншими видами мистецтва та життєвими ситуаціями. Цей метод забезпечує зв'язок музики з життям.

Метод інтонаційно-стильового осягнення музики спрямовано на індивідуальну інтерпретацію музичної мови. Спираючись на інтонаційно-образну перцепцію музики учні надають цілісну та емоційно виразну інтерпретацію творів.

До інших методів музичного навчання та виховання дітей молодшого віку за Б.В. Асаф'євим відносяться метод художнього пізнання музики, метод інтонаційно-стильового осягнення музики, метод художнього контексту, метод «забігання вперед і повернення до вивченого матеріалу» (перспективи й ретроспективи в навчанні), метод гри та інші. Ці методи використовуються під час роботи як з конкретним музичним твором, так і під час обговорення конкретної тематичної лінії.

Найголовнішим завданням музики Асаф'єв вбачав у організації художнього спілкування дітей, оскільки музика поєднує у собі соціальні та комунікативну функції. Таке художнє спілкування дітей відбувається під час музично-творчої діяльності дітей, яка є цікава усім членам творчого процесу.

Одним із найвидатніших вітчизняних музичних педагогів ХХ століття є **Дмитро Борисович Кабалевський** (1904 – 1987) – автор педагогічної концепції масового музичного виховання дітей та автор програми з музики для загальноосвітніх шкіл. Програма Кабалевського містить у собі досягнення вітчизняної та світової педагогічної думки та отримала всесвітнє визнання. Метою програми «Музика», розробленої педагогом у 1970 році є формування у підростаючого покоління естетичного ставлення до музичної культури. Ця програма містить у собі

виняткову систему прилучення дітей до захопливого світу музичного мистецтва.

Завдання музично-педагогічної концепції Кабалевського полягає у формуванні музичної культури дітей та юнацтва, у становленні особистості та її духовної культури, що проявляється у вмінні сприймати та усвідомлювати музику як обумовлене життям, живе та образне мистецтво. Сутність музичного мистецтва Кабалевський вбачав у його можливості доторкнутися до серця людини та найпотаємніших куточків людської душі. Педагог вважав, що рівень музичної культури особистості визначається ступенем любові до музики та розумінням багатства її форм та жанрового розмаїття, здатністю проявляти емоційний відгук на музику, здатністю розрізняти якісну музику та низькосортну, умінням бачити у музичному мистецтві почуття та роздуми людини та аналізувати образи, здатністю відчувати та чути взаємозв'язок між настроєм та характером музичного твору та технікою його виконання.

Кабалевський вважав необхідним навчити дитину активно сприймати музику, оскільки саме сприймання є основою музичного виховання. На думку педагога, лише у процесі активного слухання музики, діти вчаться міркувати про музику, образи, втілені у ній, аналізувати їх та відчувати. Діти мають вчитись сприймати та усвідомлювати музику не залежно від форми роботи з нею: під час гри на музичних інструментах, під час співу або слухання. Активне та свідоме сприйняття музики вимагає забезпечення необхідної атмосфери, активізації інтересу та уваги дітей з метою їх залучення до творчої активності, роздумів та поліпшення навичок вдумливого слухання та сприймання музики.

Знайомство дітей з музичним мистецтвом Кабалевський радив розпочинати з таких жанрів як пісня, танець та марш, які він називав «трьома китами» які згодом, виконавши свою дидактичну функцію,

ознайомлюють дітей з великими музичними жанрами опери, балету, симфонії тощо [47]. Пісня, танець та марш зустрічаються у класичній музиці та музиці сучасності – симфонічній, вокальній, інструментальній тощо. Ці жанри музичного мистецтва є найбільш поширеними, демократичними, масовими та є основою музики. Дидактична функція музичних жанрів пісні, танцю та маршу полягає у сприянні засвоєння учнями понять та відомостей про музичну мову, інтонацію, образи, музичні форми, драматургію та інші. Знайомство з «трьома китами» музичного мистецтва та можливість дітей безпосередньо приймати участь у реалізації цих музичних жанрів: співати, танцювати та марширувати, є важливим чинником розвитку музичної культури та творчого потенціалу дітей.

Ознайомлення дітей з теоретичною дисципліною музичної грамоти, на думку педагога, доцільно розпочинати лише після виникнення у дітей інтересу до музики, за наявності у дітей початкового рівня навички слухового сприймання музики, певного слухового досвіду та елементарного рівня виконавської майстерності.

Особливо важливим видом музикування у процесі формування музичної культури дітей Кабалевський вважав хоровий спів. Хоровий спів сприяє розвитку творчого потенціалу дитини, підвищенню інтересу до музичного мистецтва, закладенню навичок колективної творчої діяльності, набуттю та підвищенню рівня виконавської майстерності. Протягом заняття з хорового співу має панувати творча мистецька атмосфера, а структура заняття має будуватись таким чином, щоб уникати шаблонних вправ спрямованих на повторення та заучування музичного матеріалу.

Значної уваги Д.Б. Кабалевський приділяв спільній творчості вчителя та учня. Рівень професійної підготовки вчителя визначає успіх такого виду діяльності. У своїй концепції Кабалевський озвучує вимоги до професійної компетентності педагога музики. Вчитель музики має

бути музично-освіченим, володіти знаннями з теорії та історії музики, мати навички гри на музичному інструменті та володіти вокально-хоровою та диригентською технікою. Педагог з музичного мистецтва має любити свою справу, сприймати та виконувати музику із повною емоційною самовіддачею, вміти вдало структурувати музичне заняття, вільно та творчо застосовувати матеріал програми, уникати шаблонів та жорстких схем.

Музично-педагогічна концепція Кабалевського спрямована на підвищення морального рівня суспільства, що пояснює її актуальність у системі освіти сучасності. Зміст музичної освіти та виховання за концепцією педагога заснований на зв'язку музики з життям, що обумовлює її універсальність. Концепція містить шляхи вирішення значимих проблем підвищення інтересу молоді до музичного мистецтва.

Музично-педагогічна концепція Д.Б. Кабалевського, її зміст та методика музичної освіти, окрім загально педагогічних принципів, засновані на наступних принципах: принцип активізації музичного мислення, принцип зв'язку музики з життям та принцип тематизму.

Принцип активізації музичного мислення полягає у тому, що навчання відбувається з оглядом на життєвий та мистецький художній досвід. Це спонукає дітей думати над музичним твором, вчить диференціювати музичні твори за жанрами.

Значну роль у процесі активізації музичного мислення відіграє *принцип подібності та відмінності*, спрямований на розвиток у дітей навичок та умінь розпізнавати особливості музичного мистецтва, такі як музична мова та її специфіка, творчі стилі композиторів, приналежність музичного твору до певної епохи.

Опора на «три кита» музичного мистецтва сприяє встановленню зв'язку між музичними заняттями та повсякденними життєвими подіями, у чому проявляється *принцип зв'язку музики з життям*.

Принцип тематизму полягає у вдалій тематичній будові музичного заняття, в основу якого покладені різні види музичної діяльності, що сприяють більш повному розкриттю різних аспектів музичного мистецтва. Тематика музичної програми має не лише навчально-музичний характер, але й музично-естетичний. Кожна тема відповідає етапу розвитку музичного сприймання дітей та розвитку музичних практичних навичок.

Педагогічна концепція Д.Б. Кабалевського відіграє провідну роль у процесі вдосконалення вітчизняної системи музичного навчання та виховання. Навчальні програми, створені на основі концепції Кабалевського відповідають процесам змін у вітчизняній системі освіти, надають можливість замість застарілих педагогічних стереотипів вводити у педагогічний процес новаторські педагогічні ідеї та досвід, залучати до засобів формування музичної культури дітей традиції та звичаї вітчизняної національної культури.

ВИСНОВКИ

Під час роботи над нашим дослідженням ми дійшли наступних висновків:

1. В основі музично-педагогічної системи ритмічного виховання *Еміля Жак-Далькроза* лежить переконання, що дитина може зрозуміти та прожити музику лише за допомогою рухів тіла. Педагогічна система елементарного музикування *Карла Орфа* базується на колективному музикуванні та поєднанні декількох видів музичної діяльності: гра в оркестрі на спеціально розроблених самим педагогом музичних інструментах, спів, ритмічні вправи, колективні театралізовані ігри-вистави тощо. Основними засадами концепції *Далькроза* є нероздільний зв'язок теоретичних основ та практичної діяльності, мисленнєвої та чуттєвої сторін особистості, психофізичного та інтелектуального розвитку; пріоритет розвитку уміння сприймати та слухати музику дитиною. Процес музичного виховання, розвиток емоційності та музичності може бути здійснено лише після естетичного осягнення дитиною музики та її виражальних засобів, найбільш ефективним з яких є ритм. Методика *К. Орфа* спрямована на виховний та навчальний процес у синтезі мистецтва та творчості та базується на взаємозв'язку декількох видів діяльності: інструментального, ритмопластичного, співацького та танцювального музикування. Головним принципом методики *Орфа* є надання дитині можливості творити самостійно, а не наслідувати, пробудження її творчого потенціалу. Тяжіння до фольклору, а також залучення ігрової діяльності до педагогічної системи *Орфа* сприяє створенню сприятливих умов для плідного музичного виховання та розвитку музичних здібностей дітей.

2. Педагогічна концепція *Золтана Кодая* базується на таких засадах, як: опора на фольклорні джерела та народну пісню із її ладовою та метроритмічною основою, масове музичне виховання, музичний

розвиток на основі співацьких хорових традицій та пріоритет розвитку музичної грамотності дітей. Концепція музичного виховання З. Кодая з її принципами і нині є актуальною у системі світової музичної освіти. Методика розвитку музичних здібностей на основі угорської музично-педагогічної концепції вже успішно використовується в системі музичного виховання та розвитку музичних здібностей дітей. Говорячи про застосування педагогічної концепції музичного виховання З. Кодая у системі освіти України, варто зазначити, що лише окремі її компоненти знаходять відображення в системі музичного виховання та розвитку музичних здібностей дітей дошкільного та шкільного віку. Метод ладової сольмізації у дошкільних навчальних закладах не використовується з огляду на вікові та психофізіологічні особливості, оскільки у дітей дошкільного та шкільного молодшого віку розвинена мимовільна увага, яка не дозволяє надовго концентруватись на інформації, що потребує інтелектуальних зусиль. Діти цього віку краще засвоюють яскраву не тривалу за часом інформацію, доступні яскраві образи, які сприймаються не інтелектуально, а емоційно, в силу вікових психологічних особливостей. У зв'язку з цим метод ладової сольмізації є малоефективним в процесі музичного розвитку та виховання дітей дошкільного віку. Діти цієї вікової категорії, що відвідують звичайні дошкільні заклади освіти (за винятком спеціальних музичних шкіл, у яких проводяться підготовчі курси для високообдарованих дітей дошкільного віку з яскраво вираженими музичними здібностями) зазвичай не вивчають назви нот та звуків та не проходять елементарне знайомство з ладовою системою мажору та мінору. Досить широко у вітчизняній системі дошкільного музичного виховання використовуються елементи національної фольклорної спадщини, оскільки саме фольклор є потужним засобом закладення основ національної культури, музично-естетичних смаків та ідеалів та сприяє розвитку музичних здібностей дошкільнят та дітей молодшого

шкільного віку. Музичне виховання та навчання за системою *Марії Монтессорі* значно відрізняється від традиційного, полягає у самонавчанні дітей та сприяє не лише різнобічному пізнанню дітьми світу звуків та музики але й забезпечує можливість реалізувати творчі здібності дитини. Саме тому важливою вимогою музичного навчання та виховання за системою Монтессорі є створення відповідних умов для реалізації творчого потенціалу дитини, для задоволення її прагнення до імпровізації. У світовій педагогічній практиці метод музичного виховання дітей дошкільного та молодшого шкільного віку за системою М. Монтессорі широко застосовується у дитячих закладах освіти. У вітчизняній дошкільній освіті цей метод також користується популярністю та елементи цього методу внесені до низки освітніх програм розвитку дітей дошкільного віку, затверджених та рекомендованих міністерством освіти та науки України. Наприклад, Програма розвитку дитини дошкільного віку «Українське дошкілля» під авторством Білан О.І., Програма оздоровчо-освітньої роботи з дітьми старшого дошкільного віку «Веселкова музикотерапія» під авторством І. А. Малашевської та С. К. Демидової. Метод виховання Монтессорі впроваджується як у закладах дошкільної освіти, діяльність яких заснована виключно на методі виховання та навчання за системою видатного італійського педагога (наприклад, приватні дитячі садки «Школа Монтессорі Нової Епохи» м. Києва, «Мікрошкола Монтессорі» у м. Дніпро та інші), так і у звичайних дитячих садочках, де обов'язково використовуються окремі елементи методу: уроки тиші, ритуальні пісні та робота з дидактичними сенсорними монтессорі-матеріалами, що включають у себе: дзвіночки Маккероні, шумові циліндри, скринька музичних скарбів.

3. Основною ідеєю музично-педагогічної концепції *Шинічі Судзукі* є формування всебічно розвиненої дитини, зокрема розвиток її музичності за допомогою «методу рідної мови», який полягає

у тому, що навчання дитини музиці може відбуватись як і її навчання рідній мові, шляхом слухання, наслідування та повторення. Навчання музики за системою Судзукі розпочинається з навчання дитини виконувати музичні твори, наслідуючи почуту гру, після чого в навчально-вихованій процес вводиться ознайомлення з музичною грамотою. Пріоритетом методу Судзукі є особистість дитини, а її творчі здібності, нахили та таланти займають другорядну позицію. Доцільність початку музичного виховання у ранньому віці пояснюється тим, що раннє дитинство – це найкращий період для розвитку розумових процесів та координації м'язів. У цьому аспекті система музичного виховання Ш. Судзукі має спільні риси з системою музичного виховання за методом М. Монтесорі, оскільки враховує так звані сенситивні періоди розвитку дитини. Провідною формою музичного виховання та навчання за методом Судзукі є ансамблеве виконавство – діти різних вікових груп виступають в оркестрі. В основі педагогічної системи за методом Шинічі Судзукі лежить любов та повага до дитини, а сама система охоплює не лише музичне виховання та навчання, але й направлена на виховання у дитини таких особистісних якостей як самоконтроль, терпіння, повага, а також на розвиток її високих моральних якостей. Методика музичного виховання Шинічі Судзукі відома у всьому світі та має величезну кількість послідовників. Проте найбільшою популярністю вона користується у країнах Європи, Азії та у США. В Україні метод музичного виховання Шинічі Судзукі відомий, проте великої популярності не отримав. Метод Судзукі широко застосовується у приватних музичних школах та школах мистецтв у великих містах України: Києві, Харкові, Львові та інших. Система музичного виховання професора Єрусалимської академії музики та танцю *Вероніки Коен* базується на методиці пластичного сприйняття музики учнями – методиці «музичних дзеркал» (musical mirrors). Під час прослуховування музики викладач виконує певні «дзеркальні» рухи, які

відображають образно-смісловий компонент музики, а учні повторюють всі рухи вчителя вже у власному «дзеркалі», у власній інтерпретації. Методика Коен заснована на концепціях музичного виховання Е. Жак-Далькроза та К. Орфа, проте має суттєву відмінність, оскільки «дзеркальні» рухи, що супроводжують музику сприймаються не як її ілюстрація, а як сама музика, її втілення у русі. Система світової музичної педагогіки визнає методику музичного навчання та виховання В. Коен як інноваційний та науково обґрунтований засіб активізації процесу музичного сприйняття. В системі вітчизняної дошкільної світи методика «дзеркал» використовується на музичних заняттях у дитячих садочках. На заняттях увагу зосереджено на особистісному розвитку, етичному вихованні, формуванні культури та світогляду дошкільнят через співпереживання, ідентифікацію та емоційно-естетичний відгук на музику. Основним методичним принципом пластичного інтонування у дошкільних закладах освіти є метод «ототожнення та контрасту», який сприяє розвитку у дітей сприйняття, музичного мислення, координації між слухом, голосом та рухом, а також розвитку уяви та уваги, творчого самовираження та емоційності.

4. Одним із діячів вітчизняної музичної культури ХХ століття, відомих своєю освітянською діяльністю та гуманістичними ідеями є *Кирило Григорович Стеценко*. Методика музичного навчання та виховання Стеценка заснована на пісні та хоровому співі, оскільки, на думку педагога, саме хоровий спів має пізнавальне та загальноосвітнє значення в естетичному вихованні дітей, сприяє розвитку їх музичних здібностей, системи духовних цінностей та почуття прекрасного. Стеценко займався розробкою методики викладання співу у школі, організовував позакласні заходи та позакласну діяльність з музично-естетичного виховання, розробляв пісенний репертуар, побудований на кращих зразках народнопісенної творчості для дитячих хорів. Стеценко вважав, що знання, отримані виключно на основі слухового сприйняття,

є абстрактними та обґрунтував необхідність доповнення слухових вражень у процесі сприйняття музики іншими сенсорними відчуттями, довів взаємозв'язок музики з комплексом мистецтв. Педагог був впевнений, що музичне навчання та виховання дітей має ґрунтуватись на особистісно орієнтованому підході до кожної дитини та шанобливому ставленні до неї, у чому прослідковується схожість педагогічних ідей К.Г. Стеценка із педагогічними ідеями М. Монтесорі. У педагогічній системі музичного навчання та виховання К.Г. Стеценка бачимо спільні риси з системою музичного навчання та виховання К. Орфа та З. Кодая оскільки у їх педагогічних поглядах прослідковується тяжіння до народної творчості та музичного фольклору. К.Г. Стеценко, як і З. Кодай, значної уваги надавав хоровому співу, оскільки він сприяє розвитку музичного слуху, музичного сприйняття та розумінню музичних процесів. Гуманістичним спрямуванням характеризується музично-педагогічна система навчання та виховання *Миколи Дмитровича Леонтовича*. В основі музично-педагогічної системи митця лежить фольклор та народна пісня, оскільки вони характеризуються доступністю та зрозумілістю для дітей навіть наймолодшого віку, у чому прослідковуються спільні риси музично-педагогічних ідей та поглядів Леонтовича з поглядами З. Кодая. У системі музичного навчання та виховання М.Д. Леонтовича розвиток слуху передував вивченню нотної грамоти, у чому спостерігаємо спільні риси з системою музичного навчання та виховання Шинічі Судзукі. Педагогічні дослідження Леонтовича зосереджувались на питанні зв'язку музики з іншими видами мистецтва. Як і З. Кодай та вітчизняний колега К.Г. Стеценко, Леонтович значної уваги надавав хоровому співу. Дієвим засобом музичного виховання та навчання Леонтович вважав участь дітей у хорових та оркестрових колективах. Окрім цього у навчальному процесі педагог використовував ідеї системи музично-пластичного виховання Е. Жак-Далькроза. Педагогічний досвід

Леонтовича, комплекс тренувальних вправ для співу з листа, пісень для хорового співу та роз'яснень основних питань з теорії музики викладено у підручнику М.Д. Леонтовича «Нотна грамота» 1919 року.

5. Педагогічна діяльність *Болеслава Леопольдовича Яворського* була спрямована на дослідження та розробку шляхів музичного виховання та формування музичних та художніх здібностей дітей та молоді та на формування їх музичної культури. Основним засобом формування творчих здібностей дитини та способом вивчення музики, на думку, Яворського є творчість. Найбільш активною формою музичної діяльності педагог вважав слухання та сприймання музики, оскільки слухання музики сприяє розвитку дитячої фантазії та уможливорює розуміння дитиною музичних образів та сюжету твору. Всі педагогічні погляди Б.Л. Яворського та зокрема його концепція музично-педагогічного навчання та виховання ґрунтуються на етнонаціональній основі та народному фольклорі, що сприяє національному самоусвідомленню учнів та демократизації народної освіти. Хоровий спів, як вид музичної діяльності, заснованої на традиціях народної пісні, займає провідне значення у системі музичного виховання та навчання Яворського. Використання фольклору та народної творчості, а також хорового співу є спільною рисою музично-педагогічної концепції Яворського та Кодая. Провідним принципом, на якому ґрунтується концепція музично-естетичного виховання та навчання Б.Л. Яворського є принцип взаємозв'язку життя з музичним та іншими видами мистецтва. Особливо важливого значення педагог надавав спільній творчій роботі вчителя та учнів, яка включала у себе підготовку до свят, продумування рухового супроводу інсценування пісень тощо. Яворський створив дитячий оркестр із використанням дитячих музичних інструментів, який виконував написані дітьми нескладні музичні мелодії, у чому яскраво прослідковуються основні ідеї музично-педагогічної концепції К. Орфа. Найважливішою педагогічною метою

Василя Миколайовича Верховинця було формування національної музичної культури молоді, виховання національної самосвідомості, патріотизму за допомогою рухливої музичної гри, театралізованої пісні, вокально-хореографічної композиції. Застосування елементів музичного, драматичного та хореографічного мистецтв у практичній педагогічній діяльності складало основу методики В.М. Верховинця. Фундаментом музичного виховання та навчання, на думку педагога, є українська народна творчість та фольклор, оскільки вони сприяють розвитку музичних здібностей, у чому прослідковується схожість з педагогічними ідеями З. Кодая. А найбільш доцільним та ефективним засобом розвитку творчих, розумових та фізичних здібностей дитини є активна ігрова діяльність, у чому педагогічна система В. Верховинця схожа на ідеї педагогічної концепції К. Орфа. Найбільш відомою педагогічною працею Верховинця є репертуарно-методичний посібник «Весняночка», який являє собою збірку ігри з піснями для дітей дошкільного віку та молодших школярів. Системі музичного виховання В.Верховинця притаманне залучення до пісенного виконавства рухової діяльності, що також відповідає основним ідеям музично-педагогічної концепції Е. Жак-Далькроза. Значної ролі у формуванні національної культури молодого покоління В.М. Верховинець надавав національній хореографії, оскільки вбачав у ній відображення народного життя з його звичаями, світоглядом, картинами побуту тощо. Свої наукові розвідки щодо народного танцю педагог втілював у своїй науковій роботі «Теорія українського народного танцю». Великого значення Верховинець надавав вокально-хоровому вихованню, як засобу розвитку музичних здібностей дитини, її хорової культури та засобу збагачення її виконавських можливостей. Сучасна система вітчизняної дошкільної освіти, одним із завдань якої є виховання свідомої, різнобічно розвиненої та патріотично налаштованої особистості, частково ґрунтується на просвітницьких ідеях та методиці музичного виховання

та навчання В.М. Верховинця, основою педагогічної спадщини якого є національна спрямованість, органічне поєднання української історії з традиціями народу й фольклором та ігрова діяльність у процесі навчання. Гра, як провідний засіб виховання дошкільнят, що відповідає їх психоемоційному розвитку та віковим особливостям та сприяє розумовому та фізичному розвитку, відіграє особливо важливу роль у вітчизняній педагогіці. Дитячі пісні на музичних заняттях у закладах дошкільної освіти супроводжуються руховою активністю, переважно хороводами та поєднують рух, слова та музику, що позитивно впливає на моральний, розумовий та фізичний розвиток молодого покоління, а також знайомить з трудовою діяльністю. Знайомство дошкільнят з фольклорними основами, українським колоритом, особливостями народної хореографії та національними костюмами дозволяє дітям усвідомити вітчизняні культурні цінності та сприяє розумінню їх значущості, привчає молоде покоління поважати народні традиції, обряди, особливості побуту, мистецтво та допомагає зрозуміти менталітет свого народу. Ще одним видом діяльності на музичних заняттях є музичні бесіди, під час яких вихователь та музичний керівник ознайомлюють дошкільнят із народними звичаями та обрядами, готують дітей до знайомства з яскравим світом хорової, симфонічної та оперної музики. Музичні бесіди мають виховний та розвивальний характер. Окрім пісень-ігор та музичної бесіди під час музичних занять із дітьми у закладах дошкільної освіти також доцільно використовувати такі види діяльності як хор, груповий спів, ритмовий оркестр, слухання музики та музичні екскурсії. Під час музичного заняття доцільно чергувати види діяльності дошкільнят.

6. *Борис Володимирович Асаф'єв* вбачав завдання музичного виховання та навчання у створенні нової музичної культури, оскільки музика має силу впливу на розвиток особистості через виховання умінь активного та свідомого сприйняття музичного мистецтва та його творів.

Педагог був переконаний, що дітей необхідно вчити проживати музику та переживати відповідні емоції, виховувати інтерес до музичного мистецтва. Діти мають розуміти музику, чому сприяє виконавська діяльність дітей та навички колективного музикування – гри на музичних інструментах, участі у співацьких колективах, колективного пластичного інтонування і т.д. Свій підхід до вивчення музичного мистецтва педагог називав «мистецтвом інтонованого змісту». Інтонацію педагог розглядав як засіб комунікації через мистецтво та вважав інтонацію найважливішим компонентом в музиці, що пов'язує всі інші елементи музичної тканини – звуковисотність, ритм, темп, тембр тощо. Педагог вважав інтонацію основною формою «прояву думки» в музиці та висунув гіпотезу про те, що кожна епоха має свій набір характерних лише їй інтонаційних паттернів, свій «інтонаційний словник». Композитор створює свої твори засновуючись на інтонаційному словнику, а слухач сприймає та надає оцінку композиторському твору на основі «інтонаційного фонду» свого часу. Б.В. Асаф'єв вважав, що музичне мистецтво завжди супроводжується пластикою та рухами людини, які педагог називав «німою інтонацією». Особлива музична діяльність «інтонування» сприяє розкриттю та розумінню художнього змісту музики та вимагає постійного контакту з твором. Даний вид діяльності дозволяє полегшити процес спілкування дітей між собою засобами мистецтва, зокрема музики. Дане положення музично-педагогічної концепції Б. Асаф'єва має спільні риси із музично-педагогічними концепціями Е. Жак-Далькроза та В. Коен. Провідна роль у організації процесу музичного виховання та навчання, а також їх ефективність, на думку Асаф'єва, належить педагогу, який має організувати освітнє середовище для спілкування дітей з музикою, розвитку вміння чути й розуміти музику та її роль у повсякденному житті, а також зацікавити учнів займатись музичною діяльністю. Основою педагогічної концепції Б.В. Асаф'єва є пріоритет практичної

діяльності учня, направленої на практичне вивчення закономірностей музичної мови. Педагог наполягав на необхідності стимулювання у дітей розвитку музично-творчих реакцій на почуте. Асаф'єв був впевнений, що тільки за умови формування у дитини творчого ставлення до музичного мистецтва можливо виховати культурного слухача, особистість з високими ідеалами, естетичними вподобаннями та мистецькими інтересами. Основним завданням музичного навчання та виховання, на думку *Дмитра Борисовича Кабалевського* є формуванні музичної культури дітей, як частини їх духовної культури, формування вміння сприймати та усвідомлювати музику, як живе образне мистецтво у її неперервному зв'язку з життям. Основним завданням своєї музично-педагогічної концепції, Кабалевський вважав навчити дитину активно сприймати музику, вміти розуміти її, аналізувати та роздумувати над нею. На думку педагога сприймання музики є основою музичного виховання, а з метою ефективного сприйняття музики дитиною є створення відповідної атмосфери на занятті, що є завданням вчителя. У музично-методичній концепції Д.Б. Кабалевського приділяється багато уваги спільній творчості вчителя та учня. Знайомство дітей з музичною грамотою та теоретичними дисциплінами Кабалевський радив розпочинати після накопичення дитиною слухового досвіду та розвитку навички сприймання музики, що вказує на схожість основних положень музично-педагогічної концепції Кабалевського з музично-педагогічною концепцією Ш. Судзукі. Введення дітей у світ музичного мистецтва педагог радив розпочинати з «трьох китів» музики – пісня, танцю та маршу, оскільки ці жанри музичного мистецтва надають дітям можливість ознайомитись з великими жанрами опери, симфонії, балету та інших, оскільки присутні у класичній та сучасній музиці, є найбільш поширеними, масовими та демократичними. Як і у музично-педагогічній концепції З. Кодая, хоровий спів відіграє провідну роль у концепції музичного виховання та навчання Кабалевського, оскільки сприяє

розвитку творчих здібностей дитини, підвищенню зацікавленості у музичному мистецтві, розвитку навичок роботи у колективі та виконавської майстерності. Музично-педагогічна концепція Д.Б. Кабалевського, її зміст та методика музичної освіти, окрім загально педагогічних принципів, засновані на принципі активізації музичного мислення, принципі зв'язку музики з життям та принципі тематизму.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аристова Л. Методика музичної освіти та виховання в ЗЗСО. Миколаїв, 2018. URL: http://dspace.mdu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/412/1/%D0%90%D1%80%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%B2%D0%B0_%D0%9C%D0%B5%D1%82%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D0%BA%D0%B0%20%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%BE%D1%97%20%D0%BE%D1%81%D0%B2%D1%96%D1%82%D0%B8%20%D1%82%D0%B0%20%D0%B2%D0%B8%D1%85%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8F%20%D0%B2%20%D0%97%D0%97%D0%A1%D0%9E.pdf
2. Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. Л., 1973. 151 с.
3. Базовий компонент дошкільної освіти: Наказ МОН про затвердження Базового компонента дошкільної освіти від 22.05.2012 № 615. URL: <https://mon.gov.ua/storage/app/media/doshkilna/bazovij-komponent-doshkilnoyi-osviti-na-sajt-ostatochnij.pdf>
4. Балагазова С. Т., Камитова С. Вопросы взаимодействия музыки и движения в теории и практике музыкального образования. «Хабарши – Вестник» КазНПУ им. Абая, серия «Педагогические науки». № 2 (54), 2017. С.225-230. URL: <https://articlekz.com/article/19406>
5. Баренбойм Л. А. Элементарное музыкальное воспитание по системе К. Орфа / под. ред. Л. Баренбойм. М.: Советский композитор, 1978. 368 с.
6. Беземчук, Л. Пластичне інтонування як вид творчої діяльності на уроках музичного мистецтва в школі // Техніка Е. Жак-Далькроза як засіб творчого самовираження особистості майбутнього вчителя мистецьких дисциплін: матеріали міжнародного науково-практичного семінару. Умань: Візаві, 2013. С. 15-18.

7. Білан О. І. Програма розвитку дитини дошкільного віку «Українське довкілля» / за заг. ред. О.В. Низовської. Тернопіль : Мандрівець, 2017. 256 с. URL: https://f.osvita.city/file/57/Bilan_Programa_Ukrdoshkillja_2017.pdf
8. Бодина Е. А. Музыкальная педагогика и педагогика искусства. Концепции XXI века: учебник для вузов. Москва : Издательство Юрайт, 2018. 333 с.
9. Вендрова Т. «Пластическое интонирование» музыки в методике Вероники Коэн. Искусство в школе. 1997. № 1. С. 61-64; № 2. С. 64-67; № 4. С. 61-6
10. Вендрова Т. Е. Темы – организаторы восприятия музыки в программе Вероники Коэн. Искусство в школе. 2011. № 5. С. 12-13
11. Верховинець В. М. Весняночка. К.: Муз. Україна, 1989. 342 с.
12. Верховинець В. М. Весняночка. Харків : ДВУ, 1925. 187 с.
13. Ветлугина Н. А., Кенеман А.В. Теория и методика музыкального воспитания. М.: Просвещение, 1983. 256 с.
14. Выготский Л. Избранные психологические исследования. М. : АПН РСФСР, 1956. 520 с.
15. Гогоберидзе А. Г., Деркунская В. А. Детство с музыкой. Современные педагогические технологии музыкального воспитания и развития детей раннего и дошкольного возраста: Учебно-метод. пособие. ООО "Изд. "Детство – Пресс". СПб., 2010. 656 с.
16. Державна національна програма «Освіта» («Україна XXI століття»): постанова Кабінету Міністрів України від 3.11.1993 р. N 896. Дата оновлення: 29.05.1996. URL: <http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/896-93-п>
17. Дичківська І. М. Інноваційні педагогічні технології : навчальний посібник. Київ: Академвидав, 2004. С.49-62.

18. Дьяченко Н.Г., Котляревский И.А., Полянский Ю.А. Теоретические основы воспитания и обучения в музыкальных учебных заведениях. К. : Муз. Украина, 1987. 167 с.
19. Жигаль З. Особистісно орієнтований підхід в процесі навчання музичного мистецтва. Молодь і ринок. 2012. № 9. С. 111-114. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir_2012_9_26
20. Завалко К. Особливості музичного виховання у педагогічній системі Марії Монтесорі. Музичний керівник. 2012. 11. С. 4-9.
21. Зимина А. Н. Основы музыкального воспитания и развития детей младшего возраста: Учеб. для студ. высш. учеб. заведений. М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2000. 304 с.
22. Кабалевский Д. Б. Воспитание ума и сердца: Кн. для учителя. М. : Просвещение, 1984. 206 с.\
23. Ключко В. В. Ритміка та музичний рух: навч. посіб. для студентів факультетів мистецтв педагогічних університетів. Міністерство освіти і науки, Сумський державний педагогічний університет. Суми : СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2015. 158 с.
24. Коваль О. В. Новаторські ідеї музикантів-педагогів XIX–XX століть як фундаментальна основа педагогіки музичних здібностей третього тисячоліття. Наукові записки. Серія «Психолого-педагогічні науки» (Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя). [за заг.ред.проф. Є.І.Коваленко]. Ніжин : НДУ ім. М.Гоголя, 2016. №3. С. 129-135. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzspp_2016_3_27
25. Ковтун А. В. Виховання особистості засобами музичного мистецтва у вітчизняній педагогіці кінця XIX – середини XX століття. Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології. 2013. № 6. С. 61-68. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/pednauk_2013_6_10
26. Кодай З. Избранные статьи. М.: Совет- ский композитор, 1982. 288 с.

27. Козицький П. Кирило Григорович Стеценко: Біографічний нарис. Музика. 1923. № 2. С. 3
28. Концепція розвитку громадянської освіти в Україні: розпорядженням Кабінету Міністрів України від 3.10. 2018 р. № 710-р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/710-2018-%D1%80#Text>
29. Концепція розвитку дошкільної освіти : проєкт Міністерства освіти та науки України. URL: <https://mon.gov.ua/ua/news/mon-proponuue-dlya-gromadskogo-obgovorennya-proyekt-konceptiyi-rozvitku-doshkilnoyi-osviti>
30. Куришев Є. В. Теорія та практика музично-естетичного виховання за системою К. Орфа. К. : ІСДОУ, 1994. 74 с.
31. Кушнирык Н. Я. Музыка и ее влияние на развитие ребенка дошкольного возраста. Вектор науки Тольяттинского государственного университета. 2010. № 2. С. 196-198. URL: <https://journal.tltsu.ru/rus/index.php/Vectorscience/article/view/8026>
32. Ластовецький М. Вектори педагогічної діяльності Кирила Стеценка (до 135-річчя від дня народження композитора). 2017. URL: <http://new.ddmu.org.ua/2017/05/15/%D0%B2%D0%B5%D0%BA%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8-%D0%BF%D0%B5%D0%B4%D0%B0%D0%B3%D0%BE%D0%B3%D1%96%D1%87%D0%BD%D0%BE%D1%97-%D0%B4%D1%96%D1%8F%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%96-%D0%BA%D0%B8%D1%80/>
33. Леонтьева О. Т. Карл Орф. М.: Музыка, 1984. 334 с.
34. М. Монтессори Дом ребенка. Метод научной педагогики / перевод: Займовский С. СПб.: Астрель, М.: АСТ, 2005. 272 с. URL: <https://www.twirpx.com/file/231555/>
35. Малишевська І. А., Демидова С. К. Програма оздоровчо-освітньої роботи з дітьми старшого дошкільного віку «Веселкова

музикотерапія». Тернопіль: Мандрівець, 2015. 44 с. URL: <https://f.osvita.city/file/46/10veselkova-muzikoterapiya-malashevaska.pdf>

36. Мартиненко І. І. Актуальність музично-педагогічної спадщини М. Д. Леонтовича для розвитку сучасної системи освіти. Мистецька освіта : історія, теорія, технології : зб. наук. пр. Харк. нац. пед. ун-т імені Г. С. Сковороди / заг. ред. Т. А. Смирнової. Харків : ХНПУ, 2017. С. 50–69. URL: <http://dspace.hnpu.edu.ua/bitstream/123456789/1749/1/%d0%9c%d0%b0%d1%80%d1%82%d0%b8%d0%bd%d0%b5%d0%bd%d0%ba%d0%be%20%d0%86.%20%d0%86.%20%d0%90%d0%ba%d1%82%d1%83%d0%b0%d0%bb%d1%8c%d0%bd%d1%96%d1%81%d1%82%d1%8c%20%d0%bc%d1%83%d0%b7%d0%b8%d1%87%d0%bd%d0%be-%d0%bf%d0%b5%d0%b4%d0%b0%d0%b3%d0%be%d0%b3%d1%96%d1%87%d0%bd%d0%be%d1%97%20%d1%81%d0%bf%d0%b0%d0%b4%d1%89%d0%b8%d0%bd%d0%b8%20%d0%9c.%20%d0%94.%20%d0%9b%d0%b5%d0%be%d0%bd%d1%82%d0%be%d0%b2%d0%b8%d1%87%d0%b0%20.pdf>

37. Масол Л. М. Загальна мистецька освіта: теорія і практика: монографія. К.: Промінь, 2006. 432 с.

38. Національна доктрина розвитку освіти: Указ Президента України від 17 квітня 2002 року N 347/2002. URL: <http://zakon1.rada.gov.ua/laws/show/347/2002>

39. Ороповська Л., Вітонюк Н. Порівняльна характеристика педагогічних систем Марії Монтесорі та Шінічі Сузукі. Проблеми музичної освіти учнівської молоді: історія та сучасність: матеріали Другого Міжнародного науково-практичного семінару / ред. упор. П. Гушоватий, З. Гнатів, М. Каралюс. Дрогобич: Редакційно видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2017. С. 319-326. URL:

http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/14605/1/oronovska_conf_problemmuz_osvitu_2017.pdf

40. Павлюченко П. Г. Творча постать Василя Верховинця в системі музичної освіти. Молодий вчений. 2018. № 1(2). С. 821-824.

URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2018_1%282%29__62

41. Панасюк С. Музично-педагогічні ідеї Василя Верховинця. Педагогічний часопис Волині. 2017. № 3. С. 18-24. URL:

http://nbuv.gov.ua/UJRN/pchv_2017_3_5

42. Пархоменко Л. О. Кирило Григорович Стеценко. К. : Музична країна, 1973. 268 с.

43. Про дошкільну освіту : Закон України від 11.07.2001 № 2628-III. Дата оновлення: 20.05.2020. URL:

<https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2628-14#Text>

44. Про освіту: Закон України від 05.09.2017 № 2145-VIII. Дата оновлення: 24.06.2020. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text>

45. Сбітнева Л. М. Музично-педагогічна діяльність українських композиторів на початку ХХ століття. Духовність особистості: методологія, теорія і практика. 2016. Вип. 6. С. 203-210. URL:

http://nbuv.gov.ua/UJRN/domtp_2016_6_20

46. Теория и методика музыкального образования детей / Л.В. Школяр и др. М. : Флинта-Наука, 1999. 320 с.

47. Тумова Н. «Три кита» Дмитрия Кабалевского. *Учительская газета*. 2009 №19. URL: <http://www.ug.ru/archive/28150>

48. Черкасов В. Ф. Теорія і методика музичної освіти: навчальний посібник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан,. 2014. 472 с.

49. Чинчева Л. В. Педагогічні системи музичного виховання ХХ ст.: історичні та методологічні імперативи. Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти. 2010.

Вип. 10. С. 200-204. URL:

http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu_014_2010_10_43

50. Яворский Б. Л. Статьи. Воспоминания. Переписка. М. : Советский композитор, 1972. 703 с.

51. Ярова М. В. Використання ідей М. Леонтовича у професійній підготовці педагогів-музикантів. Педагогічна освіта: теорія і практика. 2012. Вип. 12. С. 453-456. URL:
http://nbuv.gov.ua/UJRN/znppo_2012_12_87