

education. Students' interest in vocal-choral work with schoolchildren was provided by providing their educational exercises aimed at developing intellectual skills, organizational skills, as well as the development of their auditory concepts, the use of plastic intonation tools, and the ability to engage in creative contact with students.

Orientation stage of formation of creative perception of future teachers of musical art and choreography was aimed at using different methods of pedagogical influence on the process of formation of their stable motivation to systematic work aimed at increasing the individual level of development. It is precisely the orientation stage that enables the formation of value-semantic and acoustic-physiological components of creative perception. For the effective implementation of the pedagogical system for qualitative acquisition of professional competencies, it is also necessary to raise the value attitude of the students towards the musical-pedagogical activity of the teacher of musical art, and the interest of students in the process of creative work on educational tasks.

Key words: orientation stage, formation of artistic and creative perception, future teachers of musical art and choreography, tools of plastic intonation.

УДК 791.622:7.071.1

DOI: 10.32626/2309-9763.2019–26–2.70-76

Валерія Домбровська, Вікторія Приліпко
Valeriia Dombrovska, Viktoriia Prylipko

МЕТОД ТЕАТРАЛЬНОЇ ЕКСПРЕСІЇ

METHOD OF THEATRICAL EXPRESSION

Проаналізовано проблему розвитку творчих здібностей та експресії в професійній діяльності акторів. Розглянуто закономірності й особливості відтворення сценічних емоцій акторів та режисерів театру, кіно, серіального виробництва, радіо, дублювання та телебачення. Обґрунтована метода театральної експресії. Доведено, що у своєрідності динаміки емоційного стану актора в образі ролі утілюються, проте, естетичні особливості і даного конкретного спектра, зокрема, специфічні особливості його ритмічної побудови.

Ключові слова: здібності; експресія; професійність; продуктивні функції емоційної пам'яті; особистість; актор; режисер; сценічні емоції.

У статті аналізуються проблеми розвитку творчих здібностей та емоційності майбутнього актора та режисера театру і кіно. Сутність експресії ґрунтується на підсиленні (інтенсифікації, збільшенні) виразності. Експресивність тісно пов'язана з емоційністю, що спричинилося до ототожнення деякими вченими цих понять. Але експресія, експресивність може пронизувати як емоційне, так і інтелектуальне і вольове у їх вияві, що є сьогодні першочерговим завданням фахової освіти, адже залежно від того, наскільки буде реалізований творчий потенціал кожного спеціаліста у своїй професійній сфері, залежить прогрес країни і майбутнє держави в ХХІ ст.

Залежно від сфери використання (психологія, мовознавство, лінгвокультурологія, мистецтвознавство, театрознавство тощо) розуміння експресії варіюється залежно від точки зору і координат його використання.

Важливий внесок у дослідження проблеми видової специфіки мистецтва зробили філософи: І. Кант, Г. Гегель, Г. Лессінг; науковці: Н. Таршиз, Ю. Борєв, В. Ванслов, Б. Галєєв, М. Каган, В. Міхалєв, В. Скатерщіков та інші. Ґрунтовними є праці зарубіжних і вітчизняних театрознавців і практиків: П. Саксаганського, Леся Курбаса, А. Таїрова, Д. Стреллера, М. Крапівки та ін.

© Валерія Домбровська, Вікторія Приліпко, 2019

Мета статті – розглянути можливість формування експресивності студентів. Проаналізувати можливість удосконалення методів і засобів роботи, педагогічні умови в галузі театрального та кіно мистецтва [20].

Відповідно до зазначеної мети, у статті поставлено такі завдання: проаналізувати проблему розвитку творчих здібностей та експресії в професійній діяльності акторів; розглянути закономірності й особливості відтворення сценічних емоцій акторів та режисерів театру, кіно, серіального виробництва, радіо, дублювання і телебачення; обґрунтувати методу театральної експресії.

Важливий внесок у дослідження проблеми видової специфіки мистецтва внесли філософи І. Кант, Г. Гегель, Г. Лессінг; науковці Н. Таршиз, Ю. Борєв, В. Ванслов, Б. Галєєв, М. Каган, В. Міхалєв, В. Скатерщіков та ін.

Значущими є праці зарубіжних та вітчизняних театрознавців та практиків (П. Саксаганський, Л. Курбас, А. Таїров, Дж. Стеллер, М. Крапівка, О. Балабан та ін.).

“Суть театру можна пізнати лише через театр”, – писав видатний театральний режисер Дж. Стреллер [21]. Так театральний режисер визначив деяку беззахисність театру: “живе одну мить і відразу згорає”.

Театр – це один із найдавніших видів мистецтва дає змогу людині за допомогою рухів, слів, жестів, одягу та “мови” тіла у лаконічній та розважливій формі відобразити увесь навколишній світ та, напевно, усю гаму її внутрішніх переживань [12].

Тільки “живе” може породжувати інше “живе”, а спектакль, роль повинні бути наповнені кров'ю. Такий добуток може створити тільки актор, що опанував “повноорганістю”. Але потрібне постійне духовне підживлення, тренування “усього себе усім собою”.

Якщо молода людина дійсно прийшла в “свою професію”, то досить рано в неї виникає потреба “збирання”, тобто споглядання за іншими людьми, накопичення – через це професійне споглядання – чужого психофізичного досвіду. Окрім бурхливого, акцентованого темпераменту, сценічної уяви та афективної емоційної пам'яті до професійних здібностей актора варто додати щиросердечну щедрість і пристрасність – одна з обов'язкових якостей. Дослідник творчості В. Комісаржевської пише про “першопричину її романів”, – “вони їй були необхідні потім, щоб не згасла пам'ять про цей вищий ступінь людських відносин. Досконале володіння мовою пристрасі відкривало простір почуттям на сцені. Це джерело і школа емоцій. Тут виховувалася їхня культура”. Акторка писала: “Коли в мене немає внутрішніх тортувань, я страшно нещаслива” [1]; [11].

Професійні функціональні органи актора формуються спеціально як необхідне професійне оснащення актора. На їхні якості і властивості впливають принципи акторської гри конкретної театральної школи та історична епоха, що обумовлює конкретний зміст думок, дій і почуттів актора на сцені. Природа акторських переживань має не тільки біологічний але й історичний характер, і формується ззовні, у ході оволодіння культурою, що їй надано акторові у певний історичний час.

Незаперечна тісна залежність функціональних органів, – що розвиваються, – актора з його рисами характеру, з його реакцією на зовнішнє середовище, успіх у публіки, статусне становище на курсі, потім у трупі.

Сценічні емоції – це функціональний орган актора, сформований спеціально – в ході професійного навчання, тобто сценічні емоції відмінні від життєвих емоцій і створюються як у своїй внутрішній так і в зовнішній формах.

Професійні якості актора є якісь новотвори, сформовані в ньому, у його тілі в ході навчання. Ці сформовані якості актора виявляються як спеціальні здібності актора діяти на сцені в ролі персонажа, відповідно до еталонів тієї театральної школи, у якій він вихований, а також з установками, отриманими від режисера в репетиційному процесі.

Професійні якості актора мають дієву, активну природу: вони формуються в нього за допомогою виконання великої кількості вправ, завдань, навчального акторського тренінгу і зіграних у вузі навчальних ролей, створених при активній участі педагогів.

На жаль, частина найважливіших дій зі створення концепції ролей у навчальних роботах традиційно автоматично бере на себе педагог, навіть не задумуючись про те, що в такому випадку сукупність дій, зв'язаних із самою сутністю роботи актора над роллю, освоюється дефектно, оскільки випадає головна індивідуально-професійна ланка найважливіших професійних дій. У силу того, що дії ці проходять в глибинах свідомості педагога і виявляються в “світлім полі” його свідомості лише у вигляді кінцевого (очікуваного від студента) результату, вони найменше стають об'єктом пізнання, формування відповідних умінь в студента-актора [13]; [18].

Для вирішення поставленої мети використано теоретичні методи наукового дослідження: аналіз сучасного стану досліджуваної проблеми у філософській, педагогічній та спеціальній літературі, класифікація критеріїв та показників.

Відповідно до завдань педагога, студент виконує дії, частина яких виражена зовні, він спілкується з конкретними партнерами-персонажами. При цьому питома частина внутрішньої дії, призначеної для того, щоб породити самому зовнішні дії, залишається поза полем зору і педагога, і студента: першого – у силу звичності ситуації, а другого – у силу його недосвідченості і складності рішення багатьох нових для нього задач. Однак, опановуючи професію в обхід цих її найважливіших дій, майбутній актор перекручено усвідомлює та оцінює ті проблеми, що поставити перед ним гра в кожній новій ролі. В результаті він постійно пропускає етап, на якому створюється головне в ролі – її трактування, її сутність; не породжуються взагалі або атрофуються через непотрібність професійні блоки ініціативного творчого мислення і продуктивної уяви. Не відбувається пізнання шляхів та способів створення ролі як перевтілення в образ персонажа.

Формування буквально всіх якостей актора в ході навчання, а потім – у всій його професійній діяльності не заперечує, а припускає активну роботу його свідомості і психіки в цілому. Дуже важливо зрозуміти: більша частина сценічних дій актора мають зовнішню ланку (зовнішню форму), що ми спостерігаємо, і внутрішню ланку (внутрішню форму), невидиму нами роботу психіки. Це єдність зовнішньої та внутрішньої ланок, сформованих здібностей людини здійснювати доцільні дії, необхідні для його життєдіяльності, у психології називають “функціональними органами” за аналогією із морфологічними органами тіла, “одержуваними” людиною від народження. В міру розвитку акторського мистецтва приходило усе більше розуміння взаємозалежності внутрішньої і зовнішньої ланок у його професійній діяльності.

Треба завжди шукати конфлікт дії та тексту. Постановник повинен вміти донести актору його дію в сцені одним реченням, з використанням дієвого дієслова (дієслова: любити, спати, чекати, скучати – тобто фактично характеризуючи стан персонажу – не дієві). Наприклад, принизь, звелич, зацікав, налякай, доведи, спіймай, застережи, вибачитися, вибач, хизуйся, зневаж, драгуй, дражни, провокуй, іронізуй, підбурюй, слідкуй, контролюй, подави, переконай, інструктуй, командуй, підстигни, перевір, благай, проси, вмовляй тощо [2]; [5].

Особливе місце займає очолювальна потреба персонажа – надзадача ролі. Це головна мета життя сценічного образу, що підпорядковує собі всі приватні цільові установки, складові цього життя. Трудність вербалізації цього уявлення, що належить сфері неусвідомлюваного, отримала віддзеркалення в уявленні, згідно якому щастя – це стан, коли людина не питає про те, що таке щастя. Мета художника – це не просто якась ідея, думка, ідеологічна конструкція. Будучи тісно пов'язана зі світоглядом художника, з його громадянською позицією, мета не тотожна їм і по суті своїй не піддається прямому словесному визначенню. Вона втілюється в образі життя режисера, артиста, в діяльності, що реалізовує головну життєву мету художника.

Надзавдання не перекладається на мову логіки. “Я сказав те, що сказав” – природна відповідь художника на питання про зміст його твору. Єдиний спосіб, який має в своєму

розпорядженні актор для того, щоб зробити своє повідомлення надбанням інших людей, полягає в сценічному бутті дійової особи, що ним зображується, у вчинках сценічного персонажа, в його поведінці. Надзавдання не передує творчому акту, а виявляється в нім самому. Проникнення в сферу мотивів особи, що зображується, носить багато в чому характер інтуїтивної здогадки, неусвідомлюваного замикання внутрішнього світу персонажа і власного світу актора. Процес пошуку надзавдання ролі та вистави в цілому обумовлений не тільки якістю домінуючої потреби, але й раніше накопиченим досвідом, зафіксованим в свідомості та підсвідомості художника. Йдеться не тільки про свідомо організований досвід, отриманий в процесі вивчення п'єси, супутніх матеріалів, її сценічної історії тощо, але й про соціально-психологічний досвід артиста та режисера в широкому сенсі слова, про соціальний контекст пошуку надзавдання сценічного образу [14; 19].

Сценічне переживання повинне виражати певні духовні цінності, хоч би в якійсь мірі, відповідати контексту досвіду, культури, системі цінностей цієї категорії глядачів.

Таким чином, у процесі пошуку надзавдання ролі стикаються дві протилежні тенденції: необхідність утілення в образі ролі власної художницької індивідуальності та необхідність включення цього образу в певний соціально-психологічний контекст. Очевидно, що ослаблення першої з цих тенденцій веде до банальності, вторинності результатів творчого процесу. Проте й дуже виражена невідповідність створюваного на сцені образу визначеним суспільно визнаним цінностям здатна привести до серйозних деформацій у процесі сприйняття художнього твору [9; 17].

Таким чином, люди із здібностями до режисерської та акторської діяльності характеризуються вельми вираженою незалежністю по розумових і світоглядних компонентах і підлеглістю – за поведінковими і емоційними. Незалежність, критичність мислення, самобутність світогляду, – риси, що відрізняють творчо обдарованих осіб незалежно від роду діяльності. Поведінкова та емоційна залежність – риси, що безпосередньо відображають специфіку вимог театрального мистецтва: підпорядкування пропонованим обставинам, запропонованим драматургом, шанобливе відношення до тексту автора, підпорядкування сценічного переживання, поведінки актора на сцені системі строго певних обставин – один з найбільш специфічних моментів акторської творчості. Саме це поєднання характеристик незалежності – підлеглості в структурі особи актора і обумовлює можливість реалізації в сценічному образі “індивідуальної ідеї” артиста та водночас – безболісного “включення” цієї ідеї в певний соціальний контекст [6; 15].

Найважливішим моментом у процесі створення сценічного образу є не тільки розуміння над завдання ролі (кінцевій меті дій особистості, що зображується на сцені), але й привласнення цієї реально не існуючої, уявної мети, її актуалізація, що перетворює мету дій сценічного персонажа в нібито реальну мету дій суб'єкта творчого процесу. Такого роду актуалізації сприяє висока напруженість внутрішнього життя, суб'єктивність, своєрідна відірваність від реальності. Наявність над завдання – необхідна умова нормального творчого самопочуття актора на сцені. Надзавдання виступає як мета, зовнішня по відношенню до дії, що реалізовує конкретне приватне завдання. Зосередженість на цій перспективній меті, спрямованість зовні або, точніше, достатня вираженість властивостей особи, що забезпечують можливість реалізації цієї спрямованості, виступає як істотна ознака здібності до нормального творчого самопочуття в екстремальних умовах сценічного втілення вистави [3].

Зрозуміло, актор може і не володіти в повній мірі тими ідеальними внутрішніми властивостями, які явно проступають у його зовнішньому вигляді. Цей дефіцит заповнюється наявністю безкорисливої та само цілісної потреби донесення до глядача над завдання конкретного образу, досягнення життєвої мети [7].

Сценічна чарівливість – це перш за все привабливість, пристрасного та глибоко особистого прагнення актора повідомити щось таке, чим володіє він, актор, і що глядачеві належить від нього дізнатися. Оскільки це повідомлення реалізується не безпосередньо, а трансформується

в мотиви дій особи, що зображується на сцені, недосвідченому глядачеві часто важко відокремити чарівливість особистості актора від чарівливості створюваного ним образу.

Найважливішим моментом в процесі створення сценічного образу є необхідність утримання цієї далекої, перспективної, кінцевої мети дій актора в образі ролі. Це досягається за допомогою волі [10; 16].

Воля – це специфічна потреба подолання перешкод, яка відрізняється від інших потреб тим, що завжди прирощена до якої-небудь іншої потреби, що ініціювала поведінку та породила необхідність подолання. Воля сприяє трансформації потреби, стійко домінуючої в структурі потреб даної особистості, в зовнішню поведінку, у вчинок, в дію. За наявності потреби, перешкода на шляху до її задоволення активує два самостійні мозкові механізми: нервовий апарат емоцій та структури реакції подолання. Позитивне значення емоцій полягає в гіперкомпенсаторній мобілізації енергетичних ресурсів, а також в переході до тих форм реагування, які орієнтуються на широкий круг імовірно значущих сигналів. Достоїнства емоцій діалектично обертаються їх уразливими сторонами. Справа не тільки в марнотратстві, неекономності емоційного реагування: активізує пошук, емоції завжди містять небезпеку відходу від мети, небезпеку сліпого перебору варіантів методом проб та помилок. В цьому відношенні воля копіює вразливі сторони емоційного збудження, сприяючи утриманню первинної мети. Разом з тим воля поведінка може з'явитися джерелом позитивних емоцій до того, як буде досягнута кінцева мета: потреба в подоланні перешкоди задовольняється самим фактом подолання навіть в тому випадку, якщо кінцева мета дії залишається як і раніше далеко. Але й воля має свою “ахіллесову п'яту” у вигляді надмірної локалізації творчого пошуку. От чому психологічно оптимальним в творчості слід визнати поєднання сильної волі з високим рівнем емоційної збудливості. Саме тому всі справжні артисти та режисери є “акцентутованими особами” [4].

Уривчастість, дискретність емоційного стану прямо і безпосередньо пов'язана з найбільш загальною характеристикою умовності сценічного уявлення – умовністю перевтілення, що якнайповніше виражається у феномені “роздвоєння” свідомості актора, що діє на сцені, – на свідомість ролі і свідомість власне актора. Скороченість, висока швидкість зміни емоційних реакцій пов'язана з ще однією з найбільш загальних характеристик умовності театрального уявлення – умовністю сценічного часу, що полягає в “стисненні” реального часу, в збільшенні інформативності “сценічного повідомлення”. Інакше кажучи, зазначена своєрідність динаміки сценічного переживання і є найбільш безпосереднім виразом тієї природи умовності, яка властива даному виду художньої творчості – сценічному мистецтву [8].

У своєрідності динаміки емоційного стану актора в образі ролі утілюються, проте, естетичні особливості і даного конкретного спектаклю, зокрема, специфічні особливості його ритмічної побудови. Таким чином, в своєрідності динаміки сценічного переживання безпосередньо втілюються як найбільш загальні, так і суто індивідуальні прояви умовності сценічного уявлення. Точність відтворення актором інтенсивності емоційних реакцій, заданих в сценічному сюжеті, теж обумовлена своєрідністю динаміки сценічного переживання. У свою чергу точність відповідності модальності відтворених актором емоційних реакцій обставинам життя особи, що зображується ним, також пов'язана з цією своєрідністю: тимчасове обмеження їх вегетативного компоненту забезпечує порівняно легкий та швидкий перехід з одного емоційного стану в інший, дозволяючи уникати “накладення” подальшої емоційної реакції на попередню, що особливо важливе в умовах підвищеної “щільності” сценічного часу.

Представлені результати досліджень є початковою ланкою у розробленні моделі виховання фахівців аудіовізуального мистецтва та виробництва.

Список використаних джерел

1. Бобошко Ю.М. Режисер Лесь Курбас. Київ, Україна : Мистецтво, 1987.
2. Борисова М.Н. Некоторые проблемы психофизиологии индивидуальных различий // Вопросы психологии. № 5. 1976. с. 19-36,

3. Волицька І. Театральна юність Леся Курбаса (проблема формування творчої особистості). Львів, Україна : Ін-т народознавства НАН України, 1995.
4. Выготский Л.С. К вопросу о психологии творчества актера. Москва, Россия : Наука, 1936.
5. Гиппиус С.В. Тренинг развития креативности. Гимнастика чувств. СПб., Россия: Издательство "Речь", 2001.
6. Гротовский Е. Действие буквально. [Электронный ресурс]. 1979. Доступно: <http://www.gnozis.info/?q=node/4339>
7. Гротовский Е. От Бедного Театра к искусству-проводнику. Москва, Россия : Артист. Режиссер. Театр, 2003.
8. Гротовский Е. Искусство, как средство передвижения. [Электронный ресурс]. 2018. Доступно: <http://libelli.ru/forarts/grotovsk.htm>
9. Гротовский Е. ПеРфОрМеР. [Электронный ресурс]. 2018. Доступно: <http://libelli.ru/forarts/grotovsk.htm>
10. Кісін В. Режисура як мистецтво та професія // Телерадіокур'єр. № 6. 2000. с. 10-17.
11. Кочнев В.И. "Исследование динамических характеристик эмоциональной реактивности в связи с проблемой актерских способностей // Вопросы психологии. № 5. 1986. с. 153-160.
12. Крапівка М.В. Основи сценічного та екранного мистецтва. [Електронний ресурс]. 2018. Доступно: <http://socgum.mdpu.org.ua/>
13. Крапівка М.В. Театрознавство. Київ, Україна : МДПУ, 2008.
14. Лабінський М.Г. Курбас Лесь. Філософія театру. Київ, Україна : Видавництво Соломії Павличко "Основи", 2001.
15. Лабінський М.Г. Лесь Курбас: спогади сучасників. Київ, Україна : Мистецтво, 1969.
16. Леонгард К. Акцентуированные личности. Москва, Россия : Наука, 1981.
17. Саксаганський П.К. Думки про театр. Київ, Україна : Мистецтво, 1955.
18. Симонов П.В. Мотивированный мозг. Москва, Россия : Наука, 1987.
19. Симонов П.В., Ершов П.М. Темперамент. Характер. Личность. Москва, Россия : Наука, 1984.
20. Станиславский К.С. Собрание сочинений: в 8-ми томах. Москва, Россия : Искусство, 1954. Т. 1.
21. Стреллер Дж. Театр для людей. Москва, Россия : Молодая гвардия, 1984.

The problem of development of creative abilities and expression in professional activity of actors is analyzed. Professional functional organs of the actor are formed specifically as the necessary professional equipment of the actor. Their qualities and properties are influenced by the principles of acting of a particular theater school and the historical era, which determines the specific content of the actor's thoughts, actions and feelings on the stage. The nature of the actor's experience is not only biological but also historical, and is formed from the outside, in the course of mastering the culture that it is given to the actor in a certain historical time. Undoubtedly, the close dependence of the functional organs, – developing, – the actor with his character traits, with his reaction to the external environment, success with the public, status position on the course, then in the troupe. Stage emotions are a functional organ of the actor, formed specifically in the course of professional training; that is, stage emotions are different from life emotions and are created both in their internal and external forms. The regularities and peculiarities of reproduction of the stage emotions of the actors and directors of theater, cinematography, film production, radio, duplication and television are given. The method of theatrical expression is substantiated. It is proved that in the peculiarity of the dynamics of the emotional state of the actor the image of the role embodies, the aesthetic features of this particular performance, in particular, the specific features of its rhythmic structure. Thus, in the peculiarity of the dynamics of the stage experience, both the most general and purely individual manifestations of the conventionality of the stage performance are directly embodied. The accuracy of the actor's reproduction of the intensity of emotional reactions specified in the

stage story is also due to the peculiarity of the dynamics of the stage experience. In turn, the accuracy of the modality of the emotional reactions recreated by the actor to the circumstances of the life of the person depicted by him is also associated with this peculiarity: the temporary restriction of their vegetative component provides a relatively easy and rapid transition from one emotional state to another, allowing to avoid “superposition” of further emotional reaction to the previous one, which is especially important in conditions of increased “density” of stage time.

Key words: abilities; expression; professionalism; productive functions of emotional memory; personality; actor, director; stage emotions.

УДК 377.091.32:78

DOI: 10.32626/2309-9763.2019–26–2.76-79

Лев Законець
Lev Zakopets

УРОК МУЗИКИ ЯК ОСНОВНИЙ КОМПОНЕНТ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОГО СМАКУ У ДІТЕЙ ЛЬВІВСЬКОЇ СЕРЕДНЬОЇ СПЕЦІАЛІЗОВАНОЇ МУЗИЧНОЇ ШКОЛИ-ІНТЕРНАТУ ім. С. КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ

MUSIC LESSONS AS A MAIN COMPONENT OF DEVELOPING CHILDREN'S MUSICAL TASTE IN LVIV SECONDARY SPECIALIZED MUSIC FORDING SCHOOL NAMED AFTER S. KRUSHELNITSKIY

У статті досліджується процес формування музичного смаку у дітей Львівської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату ім. С. Крушельницької на уроках музики. Подаються рівні розвитку музичного смаку (високий, середній, низький). Розглядається, усвідомлення виразних засобів музики, за допомогою чого композитор досягає естетичного ефекту і те, як музичний образ діє на слухача та встановлюються причинно-наслідкові зв'язки між емоційним змістом музичного образу і засобами його виразності.

Висвітлено питання навчання дітей у Львівській середній спеціалізованій музичній школі-інтернаті ім. С. Крушельницької таким чином аби учні сприймати музику свідомо, щоб вони її глибше переживали та відчували.

Ключові слова: музичний смак, знання, уміння, сприйняття, музичний образ.

Виникнення у нашій свідомості природних, закономірних асоціацій музики з самим життям, іншими жанрами мистецтва переконує нас у величезних можливостях музичного виховання, яке фактично дає людині ключ до сприйняття, розуміння образного світу прекрасного. Володіння таким ключем – це важлива передумова формування не лише дійсно прекрасного в усіх значеннях, але, що важливо, – формування смаку.

Учні можуть по-справжньому любити серйозну музику, але головне – вони повинні стати культурними слухачами, активно і з цікавістю сприймати музику, виробити своє ставлення до почутого.

Якщо діти чують високохудожню музику, вони нагромаджують досвід переживання і усвідомлення вагомих інтонацій музики різних епох і стилів, у них формуються основи музичного смаку. Набуваючи певних знань, умінь і навичок про музику, школярі залучаються до музичного мистецтва. Потрібно досягти такого ефекту, щоб у процесі музичного виховання набуття цих знань, умінь і навичок сприяло формуванню музичного мислення, уяви, мистецького смаку.